

**Mechanismen der Theoriebildung in musiktheoretischen  
Darstellungswerken des 20. und 21. Jahrhunderts.  
Kontextualisierung, Analyse und Perspektive**

Dissertation

im Fach Musikwissenschaft

Fakultät für Kulturwissenschaft der Universität Paderborn

vorgelegt von

**Oliver Kok**

Paderborn, Februar 2019



*Für meine Eltern Siegfried und Elke Kok*

# Inhalt

Vorwort .....	4
1. Einleitung.....	6
2. Kontextualisierung.....	13
2.1 Wien um 1900: historisch-politische Denkrichtungen .....	17
2.2 Deutschland um 1900: historisch-politische Denkrichtungen .....	23
2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften.....	31
2.3.1 Genieästhetik bei Schenker als Ausdruck eines antimodernen Gesellschaftsbildes .....	38
2.4 Musiktheorie im 19. Jahrhundert.....	44
2.4.1 Harmonielehren im 19. Jahrhundert.....	49
2.5 Musiktheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts .....	52
2.6 Forschungsstand.....	56
2.7 Heinrich Schenker, Harmonielehre, Wien, 1906.....	69
2.7.1 Auswahl der Notenbeispiele .....	69
2.7.2 Geschichtsbild .....	69
2.7.3 Mechanismen der Theoriebildung .....	74
2.7.4 Fazit .....	91
2.8 Rudolf Louis/Ludwig Thuille, Harmonielehre, München 1907.....	94
2.8.1 Notenbeispiele .....	94
2.8.2 Geschichtsbild .....	94
2.8.3 Mechanismen der Theoriebildung .....	96
2.8.4 Fazit .....	108
2.9 Kontextualisierung – Zusammenfassung der Ergebnisse.....	111
3. Harmonielehren im 20. und 21. Jahrhundert - Analyse.....	117
3.1 Methodische Vorgehensweise .....	117
3.2 Diether de la Motte, Harmonielehre, Kassel, 1976.....	119
3.2.1 Geschichtsbild .....	119
3.2.2 Mechanismen der Theoriebildung .....	124
3.2.3 Fazit .....	132
3.3 Jürgen Ulrich, Harmonielehre für die Praxis, Mainz, 2008.....	134
3.3.1 Geschichtsbild .....	134
3.3.2 Mechanismen der Theoriebildung .....	137
3.3.3 Fazit .....	139
3.4 Zsolt Gárdonyi/Hubert Nordhoff, Harmonik, Wolfenbüttel, 2002.....	140
3.4.1 Geschichtsbild .....	140

3.4.2	Mechanismen der Theoriebildung .....	144
3.4.3	Fazit .....	154
3.5	Thomas Krämer, Harmonielehre im Selbststudium, Wiesbaden, 1991/2006 .....	156
3.5.1	Geschichtsbild .....	156
3.5.2	Mechanismen der Theoriebildung .....	158
3.5.3	Fazit .....	161
3.6	Ralf Kubicek, Funktionelle Harmonie, Leipzig, 2009 .....	162
3.6.1	Geschichtsbild .....	162
3.6.2	Mechanismen der Theoriebildung .....	164
3.6.3	Fazit .....	171
3.6.4	Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert.....	174
3.7	Robijn Tilanus, Quintessenz. Eine praktische Harmonielehre, Amsterdam 2004.....	187
3.7.1	Geschichtsbild .....	187
3.7.2	Mechanismen der Theoriebildung .....	189
3.7.3	Fazit .....	195
3.8	Frank Haunschild, Die neue Harmonielehre, Brühl 1998 .....	197
3.8.1	Geschichtsbild .....	197
3.8.2	Mechanismen der Theoriebildung .....	200
3.8.3	Fazit .....	205
3.9	Bill Dobbins, Jazz Piano Harmony, 1994, o. O. ....	207
3.9.1	Auswahl der Notenbeispiele .....	207
3.9.2	Mechanismen der Theoriebildung .....	209
3.9.3	Fazit .....	215
3.10	Ulrich Kaiser, Gehörbildung, Kassel 1998.....	217
3.10.1	Auswahl der Notenbeispiele .....	217
3.10.2	Mechanismen der Theoriebildung .....	220
3.10.3	Fazit .....	226
3.11	Ulrich Kaiser, Der vierstimmige Satz, Kassel 2002.....	228
3.11.1	Auswahl der Notenbeispiele .....	228
3.11.2	Mechanismen der Theoriebildung .....	230
3.11.3	Fazit .....	234
3.12	Heinrich Lemacher/Hermann Schroeder, Harmonielehre, Köln, 1958 .....	236
3.12.1	Auswahl der Notenbeispiele / Geschichtsbild.....	236
3.12.2	Mechanismen der Theoriebildung .....	239
3.12.3	Fazit .....	244

3.13 Erich Wolf, Harmonielehre, Wiesbaden, 1972 .....	247
3.13.1 Geschichtsbild, Auswahl der Notenbeispiele .....	247
3.13.2 Mechanismen der Theoriebildung .....	250
3.13.3 Fazit .....	256
3.14 Lars Ulrich Abraham, Harmonielehre. Der homophone Satz, Köln 1965 .....	258
3.14.1 Geschichtsbild, Auswahl der Notenbeispiele .....	258
3.14.2 Mechanismen der Theoriebildung .....	262
3.14.3 Fazit .....	269
3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse .....	272
4. Perspektive .....	283
4.1 Harmonielehre im 21. Jahrhundert – Konsequenzen .....	283
4.2 Musiktheorie und Mathematik .....	286
4.2.1 Ansätze einer mathematisch orientierten Musiktheorie .....	290
4.2.2 Verbindungen zur Harmonielehre.....	294
4.3 Musiktheorie in China .....	299
4.3.1 aktuelle Situation.....	301
4.3.2 Auswirkungen auf die Harmonielehre.....	305
4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie.....	307
4.4.1 Das System von Vincent d’Indy .....	307
4.4.2 Grenzen des Systems von Vincent d’Indy .....	314
4.4.3 Möglichkeiten des Systems von Vincent d’Indy im Hinblick auf eine moderne Harmonielehre .....	319
4.5 Fazit – Was kann/muss eine Harmonielehre zu Beginn des 21. Jahrhunderts leisten.....	325
5. Fazit .....	331
Tabellenverzeichnis .....	337
Literaturverzeichnis.....	338

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Juni 2018 von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn als Dissertationsschrift angenommen. Vorausgegangen war eine mehr als zehnjährige Beschäftigung mit musiktheoretischen Fragestellungen und Methoden, die sich aus meinem Studium des künstlerischen Tonsatzes/Musiktheorie und der sich daran anschließenden Lehrtätigkeit, u. a. an der Hochschule für Musik Detmold, ergeben haben. Im Anschluss an mein Studium der Schulmusik und der Geschichtswissenschaft wollte ich einige der bereits erworbenen Kenntnisse erweitern und vertiefen, sodass sich das Studium der Musiktheorie anbot. Als mich dann mein späterer Doktorvater, Herr Prof. Dr. Werner Keil, ansprach, ob ich mir vorstellen könne, die aufkommenden Fragen im Rahmen einer Dissertation zu vertiefen, sagte ich schnell zu – konnte aber nicht ahnen, dass sich das Projekt mehr als zehn Jahre hinziehen würde, was auch dem Referendariat und dem durchweg fordernden Schulalltag geschuldet war. Von daher gilt der erste Dank meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Werner Keil, der über die lange Zeit nie den Glauben an das Projekt und nie die Geduld verloren hat.

Ein Dissertationsprojekt ist immer durch formellen und informellen Austausch charakterisiert. Der formelle, also institutionalisierte, Austausch fand in den Kolloquien des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn statt. Bei den Teilnehmern des >>großen<< und >>kleinen<< Kolloquiums im Seminar möchte ich mich daher ausdrücklich für manch anregende und fordernde Diskussionen und Ideen bedanken.

Der informelle Austausch findet mit Fachleuten statt, die aus persönlichem Interesse das Projekt verfolgen und immer wieder Nachfragen stellen, Ideen beisteuern und manchmal auch die eine oder andere organisatorische Hürde zu überwinden helfen. Hier ist zunächst mein Tonsatzlehrer von der Hochschule für Musik Detmold, Herr Prof. André Stärk, zu nennen. Darüber hinaus möchte ich mich bei meinem Klavierlehrer, Herrn Sebastian Iseringhausen und seiner Frau Manuela, herzlich für anregende Gespräche und interessiertes Nachfragen bedanken. Auch bei meinem Lehrer, Herrn Dr. Helmut Booms, möchte ich mich für einen über die Fachgrenzen hinausgehenden Austausch und für anregende und genussvolle Diskussionen und Gespräche bedanken.

## Vorwort

Ein besonderer Dank gilt der Zweitgutachterin der Dissertation, Frau Prof. Dr. Susan Lempert, die ohne große Umschweife meiner Bitte um das Zweitgutachten sofort und verbindlich nachkam.

Die Situation, eine Doktorarbeit parallel zu einem Hauptberuf fertig zu stellen, hat sich im Laufe der Zeit als möglich, aber auch als durchweg anstrengend herausgestellt. Der Schulalltag ist, neben dem unterrichtlichen Kerngeschäft, von zahlreichen zeitraubenden Verpflichtungen geprägt, die einer stringenten und fokussierten Weiterarbeit an einer Dissertation im Wege stehen können. Dass dieses Vorhaben nun dennoch zu einem erfolgreichen Abschluss gekommen ist, ist auch einigen Kollegen aus meinem schulischen Umfeld zu verdanken, die mich immer wieder – durch interessiertem Nachfragen – motiviert haben und schließlich auch aktiv unterstützten, indem sie die Arbeit einer umfassenden Korrektur unterzogen. Zu nennen sind hier insbesondere Frau Mechthild Evers, Frau Dr. Jutta Kleintjes und Herr Christian Hoenscher. Auch meine Schwester, Frau Simone Krost, hat ihre Erfahrungen aus der Verlagsbranche beigelegt, um aus den ungeordneten Gedanken des Bruders ein strukturiertes Fachbuch zu machen. Alle noch im Text befindlichen Fehler liegen daher ausschließlich in meinem Verantwortungsbereich. Alle lesbaren und guten Formulierungen sind das Verdienst der genannten Personen.

Bedanken will ich mich auch bei der Firma Schneider Weisse für die Entwicklung und Bereitstellung der Hopfenweisse und des Aventinus – mancher Knoten konnte durch den Genuss dieser Produkte gelöst werden.

Der abschließende Dank gilt meinen beiden Schwestern, Simone und Corinna, sowie meinen Eltern, die mich immer in meinem Vorhaben unterstützten und motivierten. Ihnen ist das Buch gewidmet.



## 1. Einleitung

Die Musiktheorie blickt auf eine sehr lange Geschichte zurück. Als Teil des Quadriviums in der mittelalterlichen Universität wurde sie als mathematische Wissenschaft verstanden, deren Wurzeln in die Antike zurückreichen. Es zeigt sich somit, dass die Auseinandersetzung mit musiktheoretischen Fragestellungen und Quellen unter historischen Gesichtspunkten schon allein auf Grund der langen Geschichte des Faches eine Berechtigung hat. Im Verlauf der musikhistorischen Entwicklung jedoch differenzierte sich dieser, nur auf den ersten Blick einfache, Zusammenhang immer weiter aus, sodass die Musiktheorie heutzutage vornehmlich als Teilbereich der systematischen Musikwissenschaften hervortritt.<sup>1</sup> Im Kontext dieser Zuordnung verlor die Musiktheorie zunehmend – vor allem im deutschsprachigen Raum – ihre historische Verortung: „Ihr systematischer Anspruch zeigt sich in übergeordneten Kategorien, denen die historische Differenzierungen subsumiert wurden.“<sup>2</sup> Wenn sich die vorliegende Untersuchung bewusst der historischen Methode bedient, so ordnet sie sich – trotz aller systematischen Einwände – in eine Entwicklung ein, die gerade in jüngerer Zeit auf die notwendige historische Verortung von Musiktheorie verwiesen hat: „Der strenge Gegensatz von Theorie und Geschichte scheint – dafür sprechen im Rückblick viele Indizien – eher institutionsgeschichtlich als sachlich motiviert. Daß auch theoretische Überlegungen historischem Wandel ausgesetzt sind, sie in den meisten Fällen nicht etwa deshalb verworfen wurden, weil sie sich in einem absoluten Sinne als falsch erweisen, sondern weil die argumentativen Bezugssysteme, an denen sie sich orientieren, an Bedeutung verlieren, wird spätestens seit Thomas Kuhns wegweisender Arbeit über die >>Struktur wissenschaftlicher Revolutionen<< kaum noch bestritten werden.“<sup>3</sup> Das Herausstellen der „argumentativen Bezugssysteme“ ist auch für die vorliegende Untersuchung die zu Grunde liegende Leitidee; Ziel ist es von vorneherein die musiktheoretische Theoriebildung auch als Ergebnis der zeithistorischen Geistes- und Kulturgeschichte zu begreifen. Die von Schmidt herausgegebene Untersuchung zu den >>kulturellen Kontexten<< von Musiktheorie kann somit als der historische Gegenpart zur systematisch angelegten Untersuchung von Schwab-Felisch und de la Motte-Haber betrachtet werden, und verweist darüber hinaus auf die, aus

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu den Band „Musiktheorie“, hrsg. von de la Motte-Haber und Schwab-Felisch als zweiten Band des „Handbuchs für Systematische Musikwissenschaft“, Laaber, 2005.

<sup>2</sup> De la Motte-Haber, *Musiktheorie*, Laaber, 2005, S. 9.

<sup>3</sup> Schmidt, Dörte, *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hrsg. von Dörte Schmidt, Schliengen, 2005, S. 7-8.

musikhistorischer Sicht, vorhandene Notwendigkeit Musiktheorien aus einer soziokulturellen Perspektive zu betrachten.

Es zeigt sich, dass auch in jüngerer musikwissenschaftlicher Forschung immer wieder auf den historisch-kulturellen Kontext des Forschungsgegenstandes Bezug genommen wird, um zu weiterreichenden Erkenntnissen zu gelangen, auch wenn die Quellenlage streckenweise kaum mehr als dürftig zu bezeichnen ist.<sup>4</sup> Jin-Ah Kim verweist in ihrem Aufsatz über „Bach als historischer Akteur“<sup>5</sup> zwar korrekterweise auf die Gefahr, die in der häufig „einseitigen Perspektivität“<sup>6</sup> bei der Beschreibung von Personen und ihren Lebenskontexten liegt. Dennoch erweist sich die gewählte Methode der historischen Kontextualisierung als Mittel, um „Bachs Handeln aus seinen Voraussetzungen heraus zu rekonstruieren und von den Einprägungen seiner Zeit her zu verstehen.“<sup>7</sup> Diese Methode wird in der vorliegenden Untersuchung auch auf Theoriebildungskonzeptionen übertragen, indem eben nicht nur bei Personen nach den „Einprägungen der Zeit“ gefragt wird, sondern auch musiktheoretische Systeme aus den historischen Voraussetzungen quasi rekonstruiert werden. In Bezug auf Kims Forschungsgegenstand – Bach – kann die Autorin anmerken, dass „der einseitige, personenzentrierte, dabei die soziale Praxis jener Zeit vernachlässigende Blick verkennt, dass derartige Auseinandersetzungen zwischen städtischen Beamten [...] jeweils bestimmten Interaktions- und Wahrnehmungsmustern folgten.“<sup>8</sup> Methodisch abstrahierend kann daher gefolgert werden, dass die Aufgabe des Historikers auch für den Bereich der Musiktheorie darin liegt, zeittypische Denkmuster offenzulegen und soziale Interaktions- und Wahrnehmungsmuster zu benennen. Das Urteil der Autorin im Hinblick auf den von ihr untersuchten >>Präfektenstreit<< verdeutlicht die methodologische Bedeutung einer differenzierten historischen Kontextualisierung: „Über die musikbezogene Ebene hinaus ließ sich der Begriff ‘Ordnung’ auf die Lebensart und Lebenshaltung eines Menschen beziehen.“<sup>9</sup> Hier wird der historische Bezugsrahmen der handelnden Personen deutlich und es zeigt sich, dass Handlungen und Denkweisen in der jeweiligen zeithistorischen Dimension zu denken sind: „Wenn Zeitgenossen Bachs von Ordnung sprechen, ist stets eine von Gott geschaffene Ordnung mitgemeint. [...] Eine Missachtung der gesellschaftlichen Ordnung kam somit einem

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu z. B.: Jin-Ah Kim, *Bach als historischer Akteur. Der „Präfektenstreit“ aus praxissoziologischer Perspektive*, in: *Die Musikforschung*, 70. Jahrgang 2017 (3), S. 222-242.

<sup>5</sup> Ebda.

<sup>6</sup> Ebda., S. 222.

<sup>7</sup> Ebda., S. 223.

<sup>8</sup> Ebda., S. 226-227.

<sup>9</sup> Ebda., S. 237.

Verstoß gegen die göttliche Ordnung gleich.“<sup>10</sup> Auf inhaltlicher Ebene zeigt sich, dass der Ordnungsbegriff eine zentrale Rolle als Kategorie in der historischen Kontextualisierung spielt. Auch für den Bereich der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts lässt sich die Kategorie der Ordnung als ein Denkort über Musik kartieren<sup>11</sup>, der – anders als bei Bach – nicht mehr theologisch fundiert erscheint sondern in weiten Teilen national konnotiert ist.<sup>12</sup> Für Johann Sebastian Bach kann die Autorin abschließend feststellen: „Es bleibt allerdings festzustellen, dass er auf bestimmte objektiv gegebene Bedingungen, welche die juristische, wirtschaftliche, soziale, kulturpolitische und großstädtische Verfasstheit jener Zeit vorgaben, reagierte und mit ihnen in Verbindung stehende sozialen Praktiken effektiv zur Anwendung bringen suchte.“<sup>13</sup> Für die vorliegende Untersuchung lässt sich jedoch ableiten, dass Handlungsmuster, Denkweisen, Mechanismen der Theoriebildung auch als Ausdruck der jeweiligen historischen Kontexte verstanden werden können.

Die vorliegende Untersuchung hat es sich daher zum Ziel gesetzt, die historisch-kulturellen Kontexte von Harmonielehren in den Blick zu nehmen. Ausgehend von der Beobachtung, dass die Veröffentlichungen von „Lehrbüchern der Musiklehre“<sup>14</sup> nicht abreißen und, laut Kirchner, in den letzten 50 Jahren 185 Erstauflagen neu erschienen sind<sup>15</sup>, stellt sich die Frage warum auch am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts Lehrwerke veröffentlicht werden, die eine Musiksprache beschreiben, die spätestens mit dem Aufkommen der Atonalität an ein (vorläufiges) Ende gekommen zu sein scheint. Die offensichtliche Erforderlichkeit im Hinblick auf die Käuferschicht darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass durch solche Lehrwerke ein bestimmtes Bild von Musikgeschichte erzeugt wird und die sich in den Harmonielehren praktizierte Theoriebildung auf Vorbilder bezieht, die ihrerseits in einem bestimmten historischen Kontext entstanden sind und von daher auch ihre Legitimation und Motivation beziehen. Es stellt sich demnach die Frage welches Bild von Musikgeschichte in den Harmonielehren vermittelt wird und was für eine musikalische und historische Wirklichkeit durch diese Lehrwerke beschrieben wird. Daher lautet die der Untersuchung vorangestellte

---

<sup>10</sup> Ebda.

<sup>11</sup> Vgl. dazu z. B. Kapitel 2.9.

<sup>12</sup> Vgl. dazu ebda. und z. B. auch Kapitel 3.15.

<sup>13</sup> Kim, Bach als historischer Akteur, ebda., S. 242.

<sup>14</sup> Kirchner, Gerhard, *Lehrbücher der Musiklehre aus fünf Jahrhunderten*, Lörrach, 2006.

<sup>15</sup> Vgl. Kirchner, ebda., S. 195. Die von Kirchner genannten Zahlen können bestenfalls nur einen Näherungswert angeben; auch die Frage, was Kirchner unter „Lehrbüchern der Musiklehre“ versteht, wird vom Verfasser nur unzureichend (vgl. ebda. S. 9) beantwortet. Allerdings wird durch diese Zahl deutlich, dass trotz der bereits vorhandenen Lehrbücher und Harmonielehren zahlreiche neue Werke erscheinen, die offensichtlich eine Käuferschicht finden.

These: Durch das, seit dem 19. Jahrhundert bis heute, mehr oder weniger unveränderte Erscheinen von Harmonielehren, was sich in der Auswahl der Notenbeispiele, der Analysesprache, den behandelten Kategorien etc. zeigt, wird durch diese Lehrwerke ein Geschichtsbild erzeugt, das sich kaum von der Musikgeschichtsschreibung des ausgehenden 19. Jahrhunderts unterscheidet. Dieser Befund wird u. a. dadurch belegt, dass in aktuellen Harmonielehren kaum zeitgenössische Komponisten berücksichtigt werden<sup>16</sup>; ferner finden sich so gut wie keine Beispiele von US-amerikanischen, russischen oder asiatischen Komponisten<sup>17</sup>: Der Kanon bleibt auf Europa, schwerpunktmäßig auf Deutschland beschränkt. Die Auswahl der Quellen lässt sich dabei von den Überlegungen Schmidts leiten, die die Suche nach einer „Universalgeschichte“<sup>18</sup> der Musiktheorie als letztlich überholt und nicht zielführend charakterisiert: „Noch das vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz herausgegebene vielbändige Unternehmen scheint letztlich getragen von der Suche nach einer musiktheoretischen >>Universalgeschichte<<. Zwar wird der Gegenstand >Musiktheorie< nicht mehr wirklich als Singular verstanden, wohl aber die Geschichte, die nun Einheit liefern soll.“<sup>19</sup> Auch in der vorliegenden Untersuchung konnte es nicht darum gehen durch eine – wie auch immer geartete – >>Vollständigkeit<< des Quellenkorpus den Anschein einer universalen Geschichte der Harmonielehre zu schreiben, vielmehr ging es darum „die musiktheoretische Welt [nicht] >wie sie ist<, sondern eher >wie sie vorgestellt wurde< zu kartieren“<sup>20</sup> um auf diese Weise „erste Schritte in Richtung einer Alternative zu einer universal verstandenen Entwicklungsgeschichte“<sup>21</sup> vorzulegen. Die untersuchten Harmonielehren dienen somit als Zugriff, um den „Wunsch nach >>Sinnbildung<< als historische Konstante“<sup>22</sup> zu erkennen. Die „Geschichte der Theorien über Musik als Geschichte der überlieferten Spuren solcher Sinnbildungsprozesse“<sup>23</sup> versucht die vorliegende Untersuchung somit „auch historisch zu verstehen“<sup>24</sup>. Von daher lassen sich die angesprochenen „Sinnbildungsprozesse“ eben gerade nicht als universal gültige Strukturen erkennen, die letztlich nur in den zu Rede stehenden Quellen nachgewiesen werden müssten,

---

<sup>16</sup> Vgl. dazu z. B. Jürgen Ullrich, *Harmonielehre*, Mainz, 2008.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Kapitel 3.15.

<sup>18</sup> Schmidt, ebda., S. 9.

<sup>19</sup> Ebda. Ein Hinweis auf die Berechtigung der Kritik durch Schmidt mag darin liegen, dass die letzten Bände der „Geschichte der Musiktheorie“ nie herausgegeben wurden.

<sup>20</sup> Ebda., S. 15.

<sup>21</sup> Ebda.

<sup>22</sup> Ebda., S. 16.

<sup>23</sup> Ebda.

<sup>24</sup> Ebda.

vielmehr entstehen, wenn man der These Schmidts folgt, „historisch und kulturell unterschiedliche Erklärungsmodelle, mit denen versucht wurde, das Phänomen Musik in ein kohärentes Weltbild einzufügen.“<sup>25</sup> Die Untersuchung >>kartiert<< somit „Ideen und Orte“<sup>26</sup> in denen Denken über Musik stattfindet und stattfand, dabei „dienen diese Landkarten als Alternative zu kontinuierlichen und universal verstandenen Entwicklungsgeschichten.“<sup>27</sup> Die für die Untersuchung ausgewählten Lehrwerke sind vorwiegend durch ihre Autoren und die angestrebte Zielgruppe im Zusammenhang der Musikhochschule beheimatet; die Lehrwerke können somit größtenteils für sich in Anspruch nehmen in die Musikersausbildung hinein zu wirken und die musiktheoretische Ausbildung in Musikschule und Schule mittelbar zu beeinflussen<sup>28</sup>: „[...] Diese wenden sich in erster Linie an Schülerinnen und Schüler an Gymnasien mit Leistungsfach Musik, Absolventen der studienvorbereitenden Abteilungen an Musikschulen, Studierende der Hochschulstudiengänge Diplom-Musikpädagogik, Lehramt, Kirchenmusik, Chor- und Orchesterleitung, Musiktheorie und Gehörbildung. Gleichzeitig und selbstverständlich aber auch an die Lehrenden dieser Studienfachrichtungen.“<sup>29</sup> Hier zeigt sich, dass das Lehrwerk mittel- und unmittelbar Einfluss auf die Ausbildung an Hochschulen und Schulen nehmen will.<sup>30</sup> Die vorliegende Untersuchung hat es sich daher zum Ziel gesetzt zu fragen, nach welchen Prinzipien die Theoriebildung in den Lehrwerken funktioniert und was für ein Bild von Musikgeschichte vermittelt wird, da diese Vorstellungen dann in Schule und Hochschule weitergetragen werden und sich somit als >>Denken über Musik<< verfestigt. Von daher wurden vor allem solche Harmonielehren berücksichtigt, die einen Verbreitungsradius in den oben genannten Institutionen aufweisen und somit auf eine letztlich breitere Zielgruppe ausgerichtet sind als andere Harmonielehren, die sich bewusst an einen kleineren Kreis von Personen wenden.<sup>31</sup> Die Idee einer >>Kulturgeschichte<< der Musiktheorie kann demnach nicht durch eine – angesichts der hohen Veröffentlichungszahlen<sup>32</sup> ohnehin schwer zu definierende – Vollständigkeit gewährleistet werden, sondern indem in einzelnen ausgewählten Harmonielehren, die einen hohen

---

<sup>25</sup> Ebda., S. 16-17.

<sup>26</sup> Ebda., S. 15.

<sup>27</sup> Ebda., S. 11.

<sup>28</sup> Vgl. dazu z. B. Ulrich, *Harmonielehre*, ebda., Vorwort, Kubicek, Ralf, *Funktionelle Harmonie*, Leipzig, 2009, Vorwort und Klappentext, Krämer, Thomas, *Harmonielehre im Selbststudium*, Wiesbaden, 2009, Vorwort.

<sup>29</sup> Kaiser, Ulrich, *Der vierstimmige Satz*, Kassel 2002, S. 7.

<sup>30</sup> Durch die an den Hochschulen ausgebildeten Lehrer vervielfacht sich freilich der erhoffte Einfluss in späteren Jahren.

<sup>31</sup> Z. B. Nowak, Christian, *Elementare Musiklehre und Grundlagen der Harmonielehre*, Manching 1999.

<sup>32</sup> Vgl. dazu Kirchner, ebda.

Wirkungsradius anstreben, Orte und Ideen „kartiert“<sup>33</sup> werden, in denen das Denken über Musik stattfindet. Eine solche Kulturgeschichte der Harmonielehre liegt für Lehrwerke aus dem 20. und 21. Jahrhundert noch nicht vor – diese Lücke versucht die vorliegende Untersuchung zu schließen. Damit kann aber nicht viel mehr als nur ein Diskussionsanstoß gegeben werden, da die Untersuchung der „Sinnbildungsprozesse“<sup>34</sup> letztlich auch dem historischen Wandel unterliegt. Wenn also diese Untersuchung am Ende die Frage nach den >>Perspektiven<< für eine >>moderne<< Harmonielehre stellt, so kann das nicht viel mehr sein als ein in der gegenwärtigen Zeit und Kultur verortetes „Erklärungsmodell“<sup>35</sup>, das keinesfalls historische Universalität für sich beanspruchen will. Der erste Teil der Untersuchung arbeitet deshalb die historisch-kulturellen Kontexte der Zeit um die Jahrhundertwende in Deutschland und Wien heraus. Die Fokussierung auf Deutschland und Wien ergibt sich aus der Auswahl der Harmonielehren: Heinrich Schenker veröffentlichte seine Harmonielehre im Jahre 1906 in Wien<sup>36</sup>, Rudolf Louis und Ludwig Thuille hingegen veröffentlichten ihre Harmonielehre in München im Jahre 1907.<sup>37</sup> Anhand dieser beiden Quellen soll exemplarisch das musiktheoretische Denken um die Jahrhundertwende dargestellt werden. Auch hier ist von einem relativ großen Wirkungsradius auszugehen; so charakterisiert Holtmeier die Harmonielehre von Louis/Thuille als „erfolgreichste und inhaltlich bedeutendste Harmonielehre der ersten Jahrhunderthälfte“<sup>38</sup>. Der Wirkungsradius von Heinrich Schenker ist vor allem auf den angelsächsischen Bereich ausgedehnt. Dort werden im Bereich *music theory* Analysemethoden gelehrt, die auf den theoretischen Schriften Heinrich Schenkers basieren. Die Harmonielehre jedoch erfährt in der Rezeption wenig Beachtung, da die einflussreicheren Schriften nach der Harmonielehre veröffentlicht wurden. Von daher kann die Harmonielehre von Heinrich Schenker als ein frühes Beispiel für die Theoriebildung bei einem bis heute einflussreichen Musiktheoretiker herangezogen werden, um das Denken über Musik an der Schwelle zum 20. Jahrhundert zu analysieren. Insbesondere die angelsächsische Schenker-Forschung ist in den letzten Jahren vermehrt mit historischen und soziokulturellen Fragestellungen an die Musiktheorie Heinrich Schenkers

---

<sup>33</sup> Schmidt, ebda.

<sup>34</sup> Ebda., S. 16.

<sup>35</sup> Ebda.

<sup>36</sup> Schenker, Heinrich, *Harmonielehre*, Wien, 1906.

<sup>37</sup> Rudolf Louis/Ludwig Thuille, *Harmonielehre*, München, 1907.

<sup>38</sup> Holtmeier, Ludwig, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: *Musiktheorie*, hrsg. von de la Motte-Haber und Schwab-Felisch, Laaber, 2005, S. 250.

herangetreten<sup>39</sup>, sodass sich die vorliegende Untersuchung in diesen methodischen Ansatz einfügen kann und ein in der Literatur wenig beachtetes Frühwerk Schenkers in den Blick nimmt.

Beide Harmonielehren sind zu Beginn des 20. Jahrhunderts veröffentlicht worden, sodass davon auszugehen ist, dass sie in ihren inhaltlichen Ausprägungen im ausgehenden 19. Jahrhundert entstanden sind und somit das Denken dieser Zeit in das 20. Jahrhundert transferieren. Die sich an die Analyse der Harmonielehren von Schenker und Louis/Thuille anschließende Zusammenfassung ordnet das musiktheoretische Denken der Autoren in den historischen und soziokulturellen Kontext der Jahrhundertwende ein, indem auf die vorher erfolgte Darstellung der historischen Zusammenhänge Bezug genommen wird. Das Ergebnis ist keinesfalls als universalgeschichtlicher Zielpunkt im Sinne einer vollständigen Darlegung des Denkens über Musik zur Zeit der Jahrhundertwende zu verstehen, sondern im Sinne Schmidts als das Aufzeigen von „Orten“<sup>40</sup>, die das Denken über Musik bestimmen.

---

<sup>39</sup> Vgl. dazu z. B.: Cook, Nicholas, *The Schenker Project, culture, race and music theory in fin-de-siècle vienna*, Oxford, 2007.

<sup>40</sup> Schmidt, ebda.

## 2. Kontextualisierung

Die der Analysen von zeitgenössischen Harmonielehren vorangestellte Kontextualisierung geht von der These aus, dass die Entstehung philosophischer, theoretischer und kultureller Konzepte und Denkmuster vor dem Hintergrund einer Zeitgeschichte entstanden sind, die das jeweilige, in den Theorien sich wiederfindende, Denken spiegeln und reflektieren. Die Frage ob und in wie weit Kontexte den Aussagegehalt einer Theorie determinieren ist von Carl Dahlhaus zunächst verneint worden: „Theorie, deren Ziel es ist, Bleibendes und Unveränderliches zu erfassen und begrifflich zu durchdringen – und in der Überzeugung, daß Theorie so und nicht anders zu definieren sei, sind die antike Ontologie [...] und die moderne Naturwissenschaft, an der sich die Harmonielehre des 18. und 19. Jahrhunderts orientierte, eines Sinnes – gerät zur Historie – als Denkform, nicht als Faktensammlung – nahezu unvermeidlich in eine schiefe Relation: Musikalische Phänomene sind, wie es scheint, entweder von Natur gegeben oder geschichtlich begründet; und sobald das historische Interpretationsmuster dominiert, verliert die Theorie an Substanz und verblaßt gewissermaßen zum Schatten ihrer selbst. Theorie historisch zu erklären, bedeutet im Grunde, sie des Anspruchs zu berauben, von dem sie als Theorie getragen wird.“<sup>41</sup> Angesichts dieser Aussage muss die Hinwendung zu sozialen, historischen und kulturellen Kontexten zumindest reflektiert und begründet werden. Thomas Christensen hat darauf hingewiesen, dass „dieser Widerspruch zwischen Theorie und Geschichte nur dann gilt, wie Dahlhaus selber andeutet, wenn man sich einer streng positivistischen Auffassung von Theorie verschrieben hat – eine Auffassung, die fast vierzig Jahre nach Thomas Kuhn bahnbrechender Studie über die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, fast altertümlich erscheint.“<sup>42</sup> Genau dieser positivistische Ansatz wird einerseits von zahlreichen Harmonielehren im 20. Jahrhundert noch verfolgt, jedoch sind andererseits mit der Philosophie der Frankfurter Schule kritische Zugänge zur Theoriebildung in die Diskussion eingeflossen, sodass der von Dahlhaus angesprochene positivistische Theoriebegriff im Kontext einer sich weiter entwickelnden Geistes- und Kulturgeschichte eben genauso altertümlich erscheint, wie Christensen es beschreibt.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Dahlhaus, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (Band 10), S. 57.

<sup>42</sup> Christensen, Thomas, *Musiktheorie im Kontext. Rameau und die Philosophie der französischen Aufklärung*, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hrsg. von Dörte Schmidt, Schliengen, 2005, S. 93.

<sup>43</sup> Vgl. ebda.



Dieser – von Christensen folgendermaßen formulierte Ansatz: „Wissenschaftliche Theorien sind vielleicht doch nicht so unveränderbar, so platonisch in ihrem erkenntnistheoretischen Idealismus“<sup>44</sup> – wird auch auf das Erkenntnisinteresse der Naturwissenschaften übertragen; inwieweit jedoch eine kulturelle oder soziale Kontextualisierung, die freilich allzu oft im Verständnis der Naturwissenschaften als Einschränkung verstanden wird, nützlich für das von der naturwissenschaftlichen Theorie zu erklärende Phänomen ist, muss in dieser Untersuchung unberücksichtigt bleiben.<sup>45</sup> Dennoch kann eine fundierte Positivismuskritik den Erkenntnisgewinn durch eine historische Kontextualisierung der jeweiligen Theorie steigern, ohne „in einen postmodernen Zynismus zu verfallen und jeglichen Theorieanspruch als Hybris zu verwerfen.“<sup>46</sup> So soll auch diese Untersuchung durch die umfassende Kontextualisierung zwischen den Ansprüchen des „Historikers und des Theoretikers vermitteln.“<sup>47</sup> Dabei liegt das Erkenntnisinteresse einerseits in den „theoriefähigen Anschlussstellen“<sup>48</sup>, die durch die „historische Rezeption“<sup>49</sup> bestimmt werden. Andererseits – und in Wechselwirkung dazu – versteht sich die Frage nach der historischen Rezeption auch als Spiegelung der jeweiligen kulturellen, sozialen und ideengeschichtlichen Kontexte, in denen eine Theorie entwickelt und weiterentwickelt wurde. Christensen definiert diesen Anspruch daher folgendermaßen: „Eine Geschichte der Musiktheorie [...] muß also eine Geschichte solcher Resonanzen sein.“<sup>50</sup> Damit verbunden ist die These, dass sich historische „Resonanzen“ in der jeweiligen Theorie auch nachweisen und finden lassen und – sollte diese Theorie schließlich einer längeren Rezeption unterliegen – eben auch die Rezeptionsgeschichte prägen. Dennoch muss im Rahmen der vorliegenden Untersuchung klar sein, dass historische und politische Kontexte nicht einerseits „überflüssige biographische Details“<sup>51</sup> in die Untersuchung integrieren und andererseits die zur Diskussion stehende Person bzw. Musiktheorie „diffamiert.“<sup>52</sup> Gerade die Herausstellung des historisch-politischen Kontextes soll beide >>Gefahren<< eliminieren: Die Verortung in das Denken einer Zeit bzw. eines zeithistorischen Umfeldes eröffnet zum Verständnis der

---

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Vgl. ebda.

<sup>46</sup> Ebd., S. 94.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Eybl, Martin, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Tutzing 1995, S.11.

<sup>52</sup> Ebd.

jeweiligen Theorie neue Zugänge, wenn – Danuser hat darauf hingewiesen<sup>53</sup> – uns befremdlich erscheinende Aspekte der Theoriebildung vor dem sozialen und historischen Hintergrund der Epoche verstanden werden. Insofern muss an dieser Stelle auch keine Diffamierung der Idee bzw. der Person erfolgen – auch wenn heutige Überzeugungen und politische Ansichten häufig denen des in Rede stehenden Musiktheoretikers diametral entgegenstehen – sondern es bietet sich die Chance, Musiktheorie und musiktheoretische Systeme als jeweiligen Ausdruck ihrer Zeit zu verstehen und sich auf diese Weise von einem in Ansätzen teleologischen bzw. universalistischem Theorieverständnis zu lösen, das Musiktheorie losgelöst vom jeweiligen historischen Kontext als allgemein gültig erachtet. Allerdings kann aus dieser Betrachtung dennoch eine m. E. fruchtbare Kritik erwachsen, indem heutige Musiktheorien – im vorliegenden Fall: zeitgenössische Harmonielehren – auf ihr Verhältnis zu diesen historischen Theorien und Denkmustern hin befragt werden. Die unreflektierte Übernahme von Theoriebildungskonzeptionen aus dem 19. Jahrhundert, mit allen notwendigen politischen und weltanschaulichen Implikationen, kann und muss zu Beginn des 21. Jahrhunderts durchaus kritisch hinterfragt werden, zumal die in Rede stehende Lehrwerke durch ihre Verbreitung in Schule, Hochschule und Laienmusikwesen einen hohen Verbreitungsgrad vorweisen.

Im angelsächsischen Bereich der Musiktheorie ist ein solches Denken weit verbreitet und bildet gleichsam die erkenntnistheoretische Basis der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. In Bezug auf die Theorien und die Schriften Heinrich Schenkers merkt dazu Nicholas Cook an: „[...] where his world of ideas is concerned there are no margins: there is only a single, integrated network of thought [...]“<sup>54</sup>. Cook setzt Schenkers Arbeit in zeitgenössische Kontexte von Kunst und Politik. Dabei geht er einen differenzierenden Weg indem er „the outer dynamic of Schenker’s thought“<sup>55</sup> in den Blick nimmt. Jedoch kann Cook darauf hinweisen: „And in saying this I mean not that Schenker’s theory was determined in any direct, cause-and-effect manner by the social and political circumstances within which he found himself [...] but that Schenker’s theory may be profitably understood as a discourse on the social and political at the same time that it is a discourse on the musical, and that in order

---

<sup>53</sup> Vgl. Danuser, Hermann, *Von unten und von oben? Hugo Riemanns reflexive Theorie in der Moderne*, in: *ZGMTH Sonderausgabe* (2010).

<sup>54</sup> Cook, Nicholas, *The Schenker Project, culture, race and music theory in fin-de-siècle vienna*, Oxford, 2007, S. 3.

<sup>55</sup> Ebda., S. 7.

to understand this discourse we need to place it in context.“<sup>56</sup> Schenkers Theorie kann und wird demnach als Diskurs und Ausdruck der sozialen und politischen Fragen der Zeit verstanden. Um diese Fragen jedoch sinnvoll diskutieren zu können ist eine Betrachtung eben des jeweiligen Kontextes notwendig. Mit Blick auf die vorliegende Untersuchung ist darauf hinzuweisen, dass die historischen Kontexte der Harmonielehren von Heinrich Schenker und Rudolf Louis/Ludwig Thuille die ideengeschichtliche Matrix bilden, vor deren Hintergrund die theoretischen Konzepte in den Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts analysiert werden; die grundlegende Überlegung geht davon aus, dass sich in modernen musiktheoretischen Konzepten die jeweilige kulturelle, politische Gegenwart spiegelt, auch – die Untersuchung der Harmonielehren hat es gezeigt – durch die Vermeidung eines allzu politisch oder soziokulturell anmutenden Kontextes und durch die bloße Übernahme von Geschichts- und Theoriebildungsmechanismen aus dem 19. Jahrhundert. Jedoch auch dieser Befund lässt sich als ideengeschichtliches Statement werten und wirft ein Schlaglicht auf die Prinzipien der Musik- und Musikausbildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Die Untersuchung ist demnach in mehrfacher Hinsicht historisch ausgerichtet: Zunächst nimmt sie historische Harmonielehren des ausgehenden 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts in den Blick und untersucht diese hinsichtlich ihres Geschichtsbildes und der Theoriebildungsprozesse. Dann wird nach diesen Prozessen in zeitgenössischen Harmonielehren gefragt, die auch auf ihr Geschichtsbild hin untersucht werden. Dies erscheint umso gewinnbringender, da die Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts vorwiegend historische Beispiele in den Blick nehmen. Die Harmonielehren selbst werden dabei als Quellen betrachtet, die in einem kulturellen und sozialen Kontext stehen und auf ihre Reflektionsfähigkeit innerhalb dieses Kontextes befragt werden.

---

<sup>56</sup> Ebda., S. 9.

### 2.1 Wien um 1900: historisch-politische Denkrichtungen

Die Harmonielehre von Heinrich Schenker erschien im Jahre 1906 und datiert somit aus seiner Wiener Zeit, die im Jahre 1884/85 begann. Als junger Mann kam Schenker nach Wien, um dort auf Wunsch des Vaters Jura zu studieren; nachdem dieser im Jahre 1887 plötzlich verstarb, folgte die Familie Heinrich nach Wien. Man kann davon ausgehen, dass das soziale und politische Klima im Wien der späten 1880er Jahre bis zur Veröffentlichung der Harmonielehre im Jahre 1906 das Denken Schenkers – gemeint ist das politische und das Denken in und über Musik – geprägt hat und auch Eingang in die Harmonielehre gefunden hat.

Die Industrialisierung begann auf dem Festland später als im britischen Ursprungsland – zeitigte jedoch in der Folgezeit ein rapides Wachstum, das letztlich enorme soziale und ökonomische Verwerfungen mit sich brachte. In der Frühphase des Kapitalismus wechselten sich Phasen der Hochkonjunktur und der Depression häufig ab und bestimmten somit auch die gesellschaftliche Struktur der Zeit. Die erste größere Krise setzte im Jahre 1873 ein, bei der viele Anleger ihr Vermögen verloren; es folgte eine sechsjährige Depression die Ulrich Wehler folgendermaßen charakterisiert: „[...] nicht nur ihre längste, sondern auch ihre gravierendste Depression vor der Dritten Weltwirtschaftskrise seit 1929.“<sup>57</sup> Die ideengeschichtliche und politische Konsequenz aus dieser, für viele wohl existentiellen, Erfahrung war „a widespread popular reaction against capitalism and other expressions of modernity“<sup>58</sup>. Diese Depression wird u. a. von William McCagg als ein wichtiger Katalysator angesehen, der den Zusammenbruch des Wiener Liberalismus als auch das Aufkommen eines politischen Antisemitismus begünstigt hatte.<sup>59</sup> Die ökonomischen Verwerfungen hatten politische Auswirkungen, die sich in einer exekutiven Instabilität manifestierten. So amtierten in der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie zwischen 1871 und 1917 insgesamt 17 Ministerpräsidenten, auf ungarischer Seite; während die österreichische Reichshälfte in derselben Zeit auf 20 Ministerpräsidenten kommt. Das benachbarte deutsche Reich blickt in dieser Zeit auf insgesamt fünf Kanzler als Chef der Exekutive zurück. Der Niedergang des Wiener Liberalismus kann darüber hinaus auch in Verbindung gebracht werden mit der Politik des Grafen Taaffe. Sein Ziel war es, den sozialen Druck durch eine Wahlrechtsreform

---

<sup>57</sup> Wehler, Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Band 3, 1849-1914, München 1995, S. 552.

<sup>58</sup> Cook, *The Schenker Project*, ebda., S. 159.

<sup>59</sup> Vgl. ebda.

## 2.1 Wien um 1900: historisch-politische Denkrichtungen

aufzufangen, wobei die Zensusgrenze<sup>60</sup> von zehn auf fünf Gulden herabgesenkt wurde, damit der untere Mittelstand an den Wahlen teilnehmen konnte. Kombiniert wurde dieser Ansatz mit einer protektionistischen Wirtschaftspolitik, die das Prinzip von Markt und Wettbewerb einschränken sollte – hier entsteht ein Angriffspunkt für die Liberalen, die sich, vergleichbar zum Deutschen Reich, politisch am Ideal des Freihandels orientierten. Ferner produzierte der Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn mit seinen nationalen Bestrebungen der einzelnen Teile eine „zentrifugale, ja systemsprengende Kraft“.<sup>61</sup> Dieser Befund wird durch die Familientragödie des Habsburger Kaiserhauses sinnfällig inszeniert: Der Selbstmord des Kronprinzen Rudolf in Mayerling, im Jahre 1889, sowie die Ermordung von Kaiserin Elisabeth 1898 durch einen italienischen Anarchisten versinnbildlichen die im gesamte Reich waltenden „systemsprengenden Kräfte.“<sup>62</sup> Für das Deutsche Reich erkennt Wehler eine „Transformation der deutschen Gesellschaft [...] im letzten Drittel des langen 19. Jahrhunderts.“<sup>63</sup> So konstatiert er einen „überstürzten Wandel [...]. Der Einbruch des Neuen ließ sich nicht aufhalten, der Aufbruch zu fernen Ufern in eine ungewisse Zukunft hielt an. Ein unwiderstehlicher Modernisierungsprozeß ohne erkennbares, absehbares Ende riß die Menschen mit sich – den einen ein Mahlstrom der Bedrohung mit dem Verlust aller haltgebenden Traditionen, den anderen die Verheißung eines besseren Lebens und eines lang erwarteten Fortschritts. Aus dem Widerstand gegen den Sicherheitsverlust [...] zog die >>Beharrungspartei << ihren Behauptungswillen und ihren Zulauf, während die Gegenseite den Wandel bejahte und auf einen durch Reformen geglätteten Übergang in die Moderne drängte.“<sup>64</sup> Gerade die von Wehler benannte „Beharrungspartei“ kann als wichtiger Einflussfaktor für Schenkers Gedankenwelt gesehen werden. Die damit verbundenen politischen Konsequenzen kommen auch in Wien an. Der Niedergang des Liberalismus in Wien bedeutete zwangsläufig einen Rückgang der Parlamentssitze. Mit den Christlich-Sozialen zog ab 1891 eine neue Partei in das österreichische Parlament ein. Daneben entstand mit den >>Alldeutschen<< bzw. den >>Deutschnationalen<< eine Gruppierung, die sich mit einem nationalistischen und rassistischen Programm in der Öffentlichkeit Gehör verschaffte; so forderten diese u. a. den Anschluss der deutschsprachigen Gebiete Österreich-Ungarns an das

---

<sup>60</sup> Gemeint ist das sog. Zensuswahlrecht, wonach die Wahlberechtigung bzw. die Gewichtung der Stimmen nach Steueraufkommen oder Vermögen erteilt wird. Hierbei ist grundsätzlich eine Bevorzugung der besitzenden Bürger angestrebt und gewollt.

<sup>61</sup> Fischer, Jens Malte, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien, 2003, S. 419.

<sup>62</sup> Ebda.

<sup>63</sup> Wehler, ebda., S. 1066.

<sup>64</sup> Wehler, ebda., S. 1067.

## 2.1 Wien um 1900: historisch-politische Denkrichtungen

Deutsche Reich. Jedoch disqualifizierte sich deren Anführer, Georg Ritter von Schönerer, durch allzu polemische und „völlig unkontrollierten [...] Agitationen“<sup>65</sup>, sodass der Anführer der Christlich-Sozialen, Karl Lueger, als Wortführer der Konservativen wahrgenommen wurde. Karl Lueger „schaffte es, trotz hinhaltenden Widerstandes des Kaisers, im Jahre 1897 Bürgermeister von Wien zu werden.“<sup>66</sup> Margaret Notley differenziert die Beziehung zwischen Lueger, Schönerer und den Anführern der Sozialdemokratie, Adler, Friedjung und Pernerstorfer, noch weiter aus: „Thus Lueger and also future Social Democratic leaders Victor Adler, Heinrich Friedjung, and Engelbert Pernerstorfer had originally been acolytes of Schönerer and his embryonic Pan-Germanism. Anti-Semitism, populist politics, and jingoistic pride in German culture – all supported and in part inspired by Wagner’s writings – had bound the early group together.“<sup>67</sup> Der liberale Glaube an Fortschritt, die damit verbundene ökonomische Macht werden in dieser Zeit von einem sich zunehmend stabiler institutionalisierenden Konservativismus bekämpft. Dieser Kampf bleibt jedoch – Cook hat darauf hingewiesen – nicht nur auf die verbale Auseinandersetzung beschränkt: „[...] the pan-German student fraternities (Burschenschaften) who, as Berkley (1988: 74) puts it, would spend Saturday afternoon marching up and down the University courtyard singing German national songs; groups would then frequently break up to attack Slavs, Italians, Hungarians and especially Jews. [...] It was the same increasingly xenophobic pan-German students who became a feature of Vienesse musical life, sometimes disrupting concerts [...] and [...] effectively appropriating Wagner and Bruckner for their cause.“<sup>68</sup> In diesem politisch aufgeladenen Kontext wurden Begriffe wie Volk, Gemeinschaft, Blut und Rasse in die Debatte eingebracht und mit Bedeutung versehen – eine Bedeutung, die dem deutschen Volk eine kulturelle und rassische Überlegenheit zuschrieb. Insbesondere Cook hat darauf hingewiesen, dass im Rahmen dieser Bewegungen die Begriffe Gesellschaft und Gemeinschaft als Gegensatzpaar zu verstehen sind<sup>69</sup> - so geht der Begriff >>Gesellschaft<< von der juristischen Konstruktion der kommerziellen Gesellschaft aus und steht somit für die von den Konservativen abgelehnten Erscheinungen der Moderne, wie Industrialisierung, Rationalisierung, Kapitalismus und Internationalismus. Demgegenüber entsteht der politisch

---

<sup>65</sup> Fischer, ebda., S. 421.

<sup>66</sup> Ebda.

<sup>67</sup> Notley, Margaret, *Musical culture in Vienna at the turn of the twentieth century*, in: Simms (Hg.), *Schönberg, Berg and Webern. A Companion to the Second Vienesse School*, London 1999, S. 40.

<sup>68</sup> Cook, ebda., S. 160.

<sup>69</sup> Vgl. ebda. S. 161.

## 2.1 Wien um 1900: historisch-politische Denkrichtungen

aufgeladene Begriff der >>Gemeinschaft<<, der für gegenseitige Unterstützung und Bindekraft steht. Eine Bindekraft, die ihre Stärke aus der nationalen Zugehörigkeit und der Rasse bezieht.<sup>70</sup> Im Kontext dieses nationalistischen Denkens entwickelt sich auch der Antisemitismus weiter bzw. wird durch die zunehmende Institutionalisierung politischer. Zu nennen ist an dieser Stelle das Linzer Programm aus dem Jahre 1882 der deutschnationalen Partei. Im Jahre 1885, just also in dem Jahr, in dem Heinrich Schenker in Wien eintrifft, wird dem deutschnationalen Linzer Programm ein Passus hinzugefügt in dem Georg Ritter von Schönerer „die Beseitigung des jüdischen Einflusses auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens“<sup>71</sup> fordert. Es zeigt sich, dass über die Kunst und die Kultur auch antisemitische Vorstellungen in die Debatte eindringen, bzw. diese zunehmend bestimmen. Dabei verändert sich die antisemitische Grundhaltung der Gesellschaft dergestalt, dass die Kulturschaffenden in weiten Teilen gegenüber der Verbindung von Antisemitismus und Deutschnationalismus mehr oder weniger blind gewesen sind, sodass sie die sich daraus ergebenden Konsequenzen nicht erkannten: „Diese Selbstanklage politischer Gleichgültigkeit, des blinden Vertrauens in die Sicherheit der Monarchie, trifft wohl viele Zeitgenossen, vielleicht die meisten. Sie meinten, letztlich ginge sie die >>Judenfrage<< nichts an.“<sup>72</sup> Mit dem politischen Niedergang des „Austroliberalismus“<sup>73</sup> verloren auch die assimilierten Juden ihre politische Heimat. Die Folge war ein Entzug der politischen Mitwirkungsmöglichkeiten. Die entstehende Lücke wurde von den Deutschnationalen besetzt, die auf diese Weise den sozialen Antisemitismus politisieren und institutionalisieren konnten. Konservative, nationalistische und monarchistische Denkweisen verdrängten liberale Ansätze und Haltungen. Eine Rolle spielte dabei sicherlich auch die Tatsache, dass die Zeitgenossen das sich abzeichnende Ende der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie wahrnahmen, ihnen aber sinnvolle Konzepte für eine politische Zukunft fehlten. Die Folge war eine Hinwendung zu einem immer extremer werdenden Nationalismus, der sich mit der Jahrhundertwende auch zunehmend antisemitisch und rassistisch weiterentwickelte. Diese konservativen Strömungen waren, die vorangestellten Zitate belegen dies, aufs Engste verbunden mit der Musik und den Schriften Richard Wagners sowie der in Wien herrschenden Konkurrenz zwischen Anhängern von

---

<sup>70</sup> Vgl. ebda.

<sup>71</sup> Pumpe, Jutta, *Das ist das europäische Laster, dass alle sagen: >Das Geht mich nichts an! <. Die >>Judenfrage<< in Wien um die Jahrhundertwende*, in: *Gustav Mahlers Sinfonien*, hrsg. von Renate Ulm, Kassel 2001, S. 338.

<sup>72</sup> Ebda., S. 343.

<sup>73</sup> Ebda., S. 339.

## 2.1 Wien um 1900: historisch-politische Denkrichtungen

Johannes Brahms und Anton Bruckner. Notley hat darauf hingewiesen, dass dieser Konflikt auch als ein politischer verstanden werden kann: „Brahms was closely connected with the Liberal establishment under siege, whereas Bruckner attracted many disciples who belonged to the insurgent parties, especially those on the right.“<sup>74</sup> Diese Verbindung von politischem Konservatismus, der sich als ein antimodernistischer verstand, und Musik findet auch Eingang in die Schriften Heinrich Schenkers. Dabei versteht sich Schenkers Konservatismus als eine – auch politische – Überzeugung, die letztlich eine untergegangene Tradition bewahren möchte: „By as early as 1910, however, well before the First World War, a note of at times fantastical pessimism has settled on Schenker’s writing that it is hard to shrug off as mere rhetoric: the Schenker projekt is now one of reconstruction, the attempt to reinvent or – if that is too much to hope for – at least to codify a tradition that has become foreign.“<sup>75</sup> Diese Charakterisierung trifft auch auf die Harmonielehre von Heinrich Schenker zu, der mit seiner Theorie – auch in der frühen Form der Harmonielehre – eine Tradition erhalten möchte, die in der Zeit in der er lebte immer fremder wurde. Die Hinwendung zu einem durchweg nationalistischen Tonfall ist vor dem Hintergrund der zunehmenden Politisierung erklärbar. Vergleichbar zu Gustav Mahler, der 1860 geboren wurde, kann auch Heinrich Schenker als ein Vertreter der Generation angesehen werden, die nicht zu den >>jungen Wilden<< der Jahrhundertwende in Wien gezählt werden muss. Schenkers Hinwendung zu einer Meisterwerkästhetik, die ihren Endpunkt mit Beginn des 19. Jahrhunderts findet, liegt sicherlich auch in diesen äußeren Umständen begründet. Die Ausrichtung des Musikbetriebes an übertriebener Künstlichkeit ist Ausdruck einer Fin-de-Siècle-Haltung, die das gründerzeitliche Erbe hinter sich lassen will und „keine Kraft hat zu den gewaltigen Entwürfen eines Balzac, Tolstoi, Dostojewski oder Richard Wagner.“<sup>76</sup> Die Hinwendung zur Natur wird von dieser jüngeren Generation schlichtweg eliminiert: „Es ist das Bedürfnis, der Widernatur der geistlosen, barbarischen Gegenwart mit Hilfe von Antinatur und Künstlichkeit zu entfliehen.“<sup>77</sup> Das >>Zurückholen<< der Natur in die Theoriebildung über Musik bei Heinrich Schenker muss somit auch als Ausdruck einer Opposition zu den Künstlern einer neuen, jungen Generation gesehen werden. Die um das Jahr 1860 entstandene Ringstraße symbolisiert diesen Konflikt: Geplant als charakteristisches Symbol der Gründerzeit, durch eine

---

<sup>74</sup> Notley, ebda., S. 39.

<sup>75</sup> Cook, ebda., S. 138.

<sup>76</sup> Fischer, *Mahler*, ebda., S. 428.

<sup>77</sup> Ebda.



## 2.1 Wien um 1900: historisch-politische Denkrichtungen

historisierende Architektur eine moderne europäische Hauptstadt entstehen zu lassen, ist die Architektur der Ringstraße gegen Ende des Jahrhunderts für viele junge Künstler eine wirkliche Belastung geworden, die sich durch ihre „unreality“<sup>78</sup> auszeichnet. Hermann Bahr beschrieb den Eindruck im Jahre 1900 wie folgt: „Wenn Du den Ring entlangläufst, dann hast Du den Eindruck in der Mitte eines wirklichen Karnevals zu stehen. Alles erscheint maskiert [...] Das Leben ist zu ernst für diese Dinge. Leben hat sich verändert, Kostümierungen haben sich verändert, unsere Gedanken und Gefühle, unsere gesamte Art zu leben hat sich geändert – die Architektur muss sich auch ändern.“<sup>79</sup> In künstlerischen Kreisen der Avantgarde war diese Architektur daher eher verhasst als bewundert. Die entstehende Secession verstand sich auch und gerade als Opposition zu akademisierten Kunstvorstellungen, die z. B. in der Ringstraßenarchitektur ihren sichtbaren Ausdruck fanden. Die durchweg heterogene Gruppe um Gustav Klimt, Koloman Moser, Carl Moll, Alfred Roller, Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich und Josef Hoffmann war sich zumindest in der Ablehnung des Historizismus und der historisierenden Verzierungen einig.<sup>80</sup>

Als Ausdruck dieser Opposition inszenierte die Wiener Secession um Gustav Klimt im Jahre 1902 eine Beethovenausstellung, die bereits damals große Kontroversen auslöste. Inwieweit Heinrich Schenker diese Beethoven-Ausstellung vom April 1902 besuchte und rezipierte muss offenbleiben, da konkrete Bezüge in seinen Schriften fehlen. Allerdings ist es – Cook weist darauf hin – eher unwahrscheinlich, dass er die Ausstellung besucht hatte.<sup>81</sup> Insbesondere konservative Kreise haben vom Besuch der Ausstellung abgeraten und zahlreiche Wiener Musikjournalisten waren sich in der Ignorierung der Ausstellung einig, da sie darin den Versuch erblickten, ein kulturelles Symbol für kommerzielle Zwecke zu vereinnahmen.<sup>82</sup> Die Ablehnung der modernen Kultur des frühen 20. Jahrhunderts war, Botstein hat es herausgearbeitet, „not unique“<sup>83</sup> in seiner Generation. Bei Schenker jedoch verbindet sich diese Ablehnung mit einer Angst vor der aufkommenden Sozialdemokratie und dem sozialdarwinistischen Glauben an eine natürliche Überlegenheit einer Elite.

---

<sup>78</sup> Cook, ebda., S. 98.

<sup>79</sup> Hermann Bahr zitiert nach: Cook, ebda., S. 98, Übersetzung vom Verfasser.

<sup>80</sup> Vgl. dazu Cook, ebda., S. 99.

<sup>81</sup> Ebda., S.100.

<sup>82</sup> Vgl. ebda.

<sup>83</sup> Botstein, Leon, *Schenker the Regressive: Observations on the Historical Schenker*, in: *The Musical Quarterly*, 86 (2), 2002, S. 242.

## 2.2 Deutschland um 1900: historisch-politische Denkrichtungen

Die Veröffentlichung der Harmonielehre von Louis/Thuille im Jahre 1907 fällt in eine Zeit des rasanten und schwerwiegenden politischen Wandels und der Ausrichtung der deutschen Politik an einem aggressiven Weltmachtstreben. Ausgehend von der Reichsgründung im Jahre 1871 konnte sich die Wirtschaft, im Zeitalter der Industrialisierung, immer besser entwickeln. Durch den Wegfall von innerdeutschen Zollgrenzen wurde Deutschland zum Gradmesser der Industrialisierung und zum produktivsten Land in Europa.<sup>84</sup> Die industrielle Revolution war gekoppelt an ein starkes Bevölkerungswachstum, das auf unterschiedliche Ursachen zurückzuführen ist. Es zeigt sich, dass die Bevölkerung im gesamten Reich zwischen 1871 und 1910 von 41,06 Millionen Menschen auf 64,93 Millionen Menschen anwuchs. Die Einwohnerzahl lag damit bereits 1871 an zweiter Stelle in Europa hinter Russland; diese Reihenfolge blieb bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges konstant. Insbesondere ist darauf zu verweisen, dass die europäischen Konkurrenten des Deutschen Reiches diese Zahlen nicht erreichen konnten. Zunächst bedurfte die zunehmende Industrialisierung auch mehr Arbeitskräfte; allerdings ist die Bevölkerungszunahme in viel stärkerem Maß eine Folge der wirtschaftlichen Entwicklung, da durch den zunehmenden technischen und wissenschaftlichen Fortschritt die Lebenserwartung stieg und eine viel größere Zahl von Menschen ernährt werden konnte. In diesem Kontext ist auf die Zunahme der außenwirtschaftlichen Orientierung zu verweisen; so stieg zwischen 1893 und 1906 der Wert der Einfuhren von vier auf neun Milliarden Reichsmark und der der Ausfuhren von drei auf sieben Milliarden Reichsmark. Die hier in aller gebotenen Kürze dargelegten demographischen und ökonomischen Entwicklungen um die Jahrhundertwende, finden ihre realpolitische Entsprechung in der militärischen Expansion des Deutschen Reiches um das Jahr 1900. Durch die Zunahme der Bevölkerungszahl und der ökonomischen Potenz, sahen viele Zeitgenossen die Notwendigkeit gekommen, diese Stärke auch militärisch umzusetzen. Mit dem Gesetz vom 3. Juli 1913 verfügte das Reich über ein stehendes Heer von 661.478 Soldaten, das durch einen entsprechenden Mobilmachungsbefehl auf ein Millionenheer erweitert werden konnte. Damit stand dem Deutschen Reich die stärkste Landstreitmacht auf dem Kontinent zur Verfügung. Nun sollte diese Stärke nicht nur als Anschauungsobjekt bzw. zur Abschreckung genügen, sondern den Anspruch Deutschlands auf eine Führungsposition in der Welt

---

<sup>84</sup> Daten und Zahlen entnommen: Wehler, Ulrich, *deutsche Gesellschaftsgeschichte* Band 3, ebda.

untermauern: „Die ganze Welt war im Visier.“<sup>85</sup> Insofern kann der hier dargestellt historisch-politische Kontext als ursächlicher Begründungszusammenhang des wilhelminischen Sendungsbewusstseins verstanden werden, der sich mit der Vorstellung der Überlegenheit der deutschen Kultur – und der damit verbundenen Ausgrenzung alles Nicht-Deutschen – auch in der musiktheoretischen Denklandschaft der Jahrhundertwende widerspiegelt.

Rudolf Louis, der verantwortliche Verfasser der Harmonielehre von Louis/Thuille, entstammte dem akademischen Milieu und trug somit das in den universitären Kreisen verbreitete Denken in die musiktheoretischen Publikationen. Neben seinem Musikstudium studierte er begleitend Philosophie und wurde 1894 mit der Arbeit >>Der Widerspruch in der Musik<< promoviert. Die philosophische Fakultät war, nach Wehler, das „große Sammelbecken aller Geistes- und Naturwissenschaften“<sup>86</sup> und nahm zahlenmäßig unter den eingeschriebenen Studenten daher auch die Spitzenposition ein.<sup>87</sup> Wehler hat darauf hingewiesen, dass „auch das System der Universitäten und anderen Hochschulen sich durch eine außerordentlich kraftvolle, bis dahin beispiellose Expansion auszeichnete“<sup>88</sup>, die mit an Sicherheit grenzende Wahrscheinlichkeit auch Vorbildcharakter hatte und letztlich auch den kulturellen Führungsanspruch des Reiches sinnfällig orchestrierte: „Auch das eigentümliche Spannungsverhältnis zwischen dem semikonstitutionellen Machtstaat mit seiner marktbedingten Klassengesellschaft einerseits, der Leistungsfähigkeit des >> Kulturstaats << mit seiner Förderung des Schulwesens und der Wissenschaften andererseits verleiht dem Januskopf des Deutschen Reiches scharfgezeichnete Konturen.“<sup>89</sup> Rudolf Louis, als ein Angehöriger des „Kulturstaates“, konnte auf die Errungenschaften der Wissenschaft bauen und diese, mit entsprechendem Selbstbewusstsein, in seine musiktheoretischen Überlegungen integrieren. Die fundamentale Bedeutung des Wissenschaftsstandortes Deutsches Reich wird in der Anzahl der deutschen Nobelpreisträger in den Jahren 1901-1914 deutlich: So wurde der Chemie-Nobelpreis im genannten Zeitraum fünf Mal nach Deutschland vergeben<sup>90</sup>, der Physik-Nobelpreis wurde ebenfalls fünf Mal deutschen Wissenschaftlern zuerkannt<sup>91</sup> und der Medizin-Nobelpreis ging im genannten Zeitraum vier Mal in das Deutsche Reich.<sup>92</sup> Ohne dass durch diese

---

<sup>85</sup> Görtemaker, Manfred, *Deutschland im 19. Jahrhundert*, Opladen 1989, S. 361.

<sup>86</sup> Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, ebda., S. 1213.

<sup>87</sup> So entwickelte sich die Verteilung der Studenten von 1870-1914 in der philosophischen Fakultät von 35, 7% auf 49,6% aller eingeschriebenen Studenten. Vgl. Wehler, ebda., S. 1212.

<sup>88</sup> Wehler, ebda., S. 1210.

<sup>89</sup> Ebda.

<sup>90</sup> 1902, 1905, 1907, 1909, 1910.

<sup>91</sup> 1901, 1905, 1909, 1911, 1914

<sup>92</sup> 1901, 1905, 1908, 1910.

vereinfachende Aufzählung ein direkter Konnex zwischen Naturwissenschaften und Musiktheorie nachzuweisen ist, lässt sich dennoch konstatieren, dass die deutsche Wissenschaftslandschaft um die Jahrhundertwende bzw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Führungsrolle innerhalb Europas einnahm. Die zuerkannten Preise sind von daher nur als die >>Spitze des Eisberges<< zu betrachten und verdeutlichen, dass die Ausbildung von Rudolf Louis und die Veröffentlichung seiner Schriften in eine Zeit der mehr oder weniger bedingungslosen Wissenschaftsorientierung gefallen ist. Dabei ist von einem Primat der Naturwissenschaften auszugehen, die als Teil der philosophischen Fakultät zwangsläufig erheblichen Einfluss – auch durch die internationale Reputation ihrer Forschungsergebnisse – auf geisteswissenschaftliche Denkprozesse und Theoriebildung gehabt hat. Jedoch zeichnete sich das universitäre Leben nicht nur durch eine erfolgreiche Forschungstätigkeit aus, sondern wirkte sich auch durch die Sozialstruktur auf die Studenten und ihr Denken aus: „Nicht minder prägend als die formale wissenschaftliche Ausbildung war für zahlreiche Studenten das jahrelange Zusammenleben in den Verbindungen und Burschenschaften, den Turnerschaften und Vereinen der unterschiedlichsten Art.“<sup>93</sup> Die grundlegende Geisteshaltung der Burschenschaften und Vereine wird von Wehler einerseits als „feudalaristokratisch“<sup>94</sup> und andererseits als „nationalistisch“<sup>95</sup> charakterisiert. Die auf diese Weise propagierten und intensivierten Denkstrukturen wurden durch eben diese Burschenschaften in das Berufsleben – und somit auch in das kulturelle Leben – getragen, da eine Mitgliedschaft in einer Verbindung „im Berufsleben Vorteile erhoffen“<sup>96</sup> ließ. Durch das soziale Umfeld der Studierenden gelangen somit zunehmend reaktionäre, antimoderne und nationalistische Überzeugungen in die kulturelle und politische Öffentlichkeit, so dass es sich „als fatal erweisen [sollte], in welchem Ausmaß viele Studenten dem Radikalnationalismus und Antisemitismus, dem Imperialismus und Antisozialismus anhängen.“<sup>97</sup> Die Charakterisierung von Rudolf Louis als „erklärter Antisemit“<sup>98</sup> lässt sich somit auch auf das akademische Umfeld des Autors der Harmonielehre von Louis/Thuille zurückführen, das den jungen Studenten in seinen politischen Überzeugungen geprägt hat. Neben den sozialen Kontexten, die erheblichen Einfluss auf lebenslang propagierte Überzeugungen hatten, spielt auch die soziale

---

<sup>93</sup> Wehler, ebda., S. 1217.

<sup>94</sup> Ebda.

<sup>95</sup> Ebda.

<sup>96</sup> Ebda.

<sup>97</sup> Ebda.

<sup>98</sup> Holtmeier, Artikel: *Rudolf Louis*, in: MGG<sup>2</sup>, ebda., Personenteil, Bd. 11, Sp. 513.

Reputation des Akademikers im wilhelminischen Deutschland eine entscheidende Rolle, um den Zusammenhang zwischen theoretischer Denkweise und eigener Biographie differenzierter zu betrachten: „Das Leistungsprinzip wurde in dieser bürgerlichen Welt vorbehaltlos anerkannt [...]. Irgendwo konnte jeder leistungsgläubige Wissenschaftler eine noch unbekannt Nische finden, deren genaue Erkundung ihm die Chance bot, durch das Nadelöhr der Prüfungsrituale von Promotion und Habilitation hindurchzugelangen, bis er als Privatdozent vor dem Tor des Klubs der wenigen Auserwählten stand.“<sup>99</sup> Umso tragischer musste es für das eigene Selbstbild und auch für die einen umgebende, akademisch interessierte Umwelt erscheinen, wenn die endgültige Berufung spät oder gar nicht erfolgen sollte: „[...] die erinnerte biographische Situation eines Privatdozenten an einer deutschen Universität, der darauf brannte, eine ordentliche Professur [...] zu erlangen, und der erst 1901 – über fünfzigjährig – zu einem >>nicht planmäßigen außerordentlichen Professor<< ernannt wurde [...]“<sup>100</sup>. Danuser bezieht sich hier auf Hugo Riemann, der sich keineswegs einer reibungslosen akademischen Karriere sicher sein konnte. Diese Erfahrung – Danuser weist darauf hin<sup>101</sup> – findet auch Eingang in Riemanns musiktheoretische Denkweise. Reale oder empfundene Zurückweisung auf der biographischen und akademischen Seite findet eine Ergänzung durch reaktionäre und konservative Denkstrukturen von weiten Teilen des akademischen Milieus und erhält somit Zugang zur Theoriebildung über Musik. Der häufig zurückweisende und exklusive Tonfall in den Harmonielehren von Schenker und Louis/Thuille kann somit auch als Ausdruck eines in weiten Teilen nationalistisch denkenden akademischen Umfeldes gelesen werden, das für ausbleibende biographische Erfolge keine Erklärungen und somit auch kaum Verständnis vorweisen konnte, sodass die Betroffenen selbst Erklärungsansätze für (gefühlte) Ungerechtigkeiten in ihnen bekannten Denkmustern suchen. Das Vordringen politischer Ideologien kann dabei auch als Folge der hier geschilderten gesellschaftlichen Umbrüche verstanden werden.

Die Industrialisierung, die beginnende Massenkultur sowie „Urbanisierung und Binnenwanderung schufen neue Lebensbedingungen für Abermillionen von Menschen.“<sup>102</sup> Die Veränderung der äußeren Umstände bewirkte auch eine Veränderung der Wahrnehmung und in der Folge auch der Interpretation von Lebensverhältnissen. Die Abschaffung sämtlicher

---

<sup>99</sup> Wehler, ebda., S. 1223-1224.

<sup>100</sup> Danuser, Hermann, *Von unten und von oben?* ebda., S. 110.

<sup>101</sup> Vgl. ebda.

<sup>102</sup> Wehler, ebda., S. 1066.

theologischer Erklärungsmuster für existenzielle Fragen und Bedrohungen durch die Philosophen der Aufklärung und ihre Nachfolger, die daraus resultierende Zentrierung des Menschen und seiner Fähigkeiten in der Philosophie, förderte das Vordringen von unterschiedlichsten Ideologien, die als Erklärungsmuster für wahrgenommene Defizite erhalten mussten. „Diese Epoche tief einschneidender und deshalb millionenfach empfundener schmerzhafter Veränderungen schuf optimale Bedingungen für das Vordringen von Ideologien, die ein stabilisierendes >> Weltbild << versprachen, eine einleuchtende Sinndeutung verhiessen, die begehrte Verhaltenssicherheit und zuverlässige Handlungsanleitung in Aussicht stellten. [...] Mit ganz unterschiedlichen Ansprüchen traten auch der Antisemitismus und der Sozialdarwinismus, der Pangermanismus und der Militarismus auf dem Markt der konkurrierenden und koalierenden Weltanschauungsangebote auf. Vor allem aber der Nationalismus [...] gewann als politische Säkularreligion an offenbar unwiderstehlicher Faszinationskraft noch hinzu.“<sup>103</sup> Auch die hier zur Diskussion stehenden Harmonielehren bedienen sich eben dieser Ideologien, die als >>Verfügungsmasse<< auf dem Markt der Weltanschauungen offenbar bereit standen. Die speziell nationalistische Denkweise in den Lehrwerken von Louis/Thuille und Heinrich Schenker bedient sich dabei des Musters der Ausgrenzung, um die Errungenschaften der eigenen Nation als überlegen zu kennzeichnen. Dabei kann die mehr oder weniger offen zu Tage tretende nationalistische Überzeugung in zwei Richtungen wirken: Zunächst werden, bewusst oder unbewusst, jene Ressentiments geschürt, die 1914 in die Katastrophe führten; hier geht es um die Zementierung des eigenen Führungsanspruches auch und gerade auf dem Gebiet der Kultur. Dieser Aspekt wird durch die oben dargelegten sozialen Kontexte verstärkt: „Vor allem das breit aufgefächerte Vereinswesen der Turner und Sängers, der Burschenschaftler und Schützen hatte dabei wie eine Art Transmissionsriemen gewirkt.“<sup>104</sup> Andererseits befand sich das Deutsche Reich den anderen europäischen Nationen gegenüber im Hintertreffen, war es doch erst wenige Jahre alt. Somit kommt dem immer stärker werdenden Nationalismus letztlich auch eine Legitimationsfunktion hinsichtlich der entstandenen Staatlichkeit zu: „Der Nationalismus versprach eine neue, zuverlässige Legitimationsbasis in einer Zeit, als Staat und Gesellschaft tiefreichende Umwälzungen erlebten. Er verhiess die Integration zu einem wahrhaft modernen, überlegenen

---

<sup>103</sup> Ebda., S. 1066-1067.

<sup>104</sup> Ebda., S. 233.

Gesellschaftstypus [...] Ein attraktives Ziel des Nationalismus verkörperte die Vorstellung von der gemeinsamen [...] Identität aller Nationsgenossen. Sie beruhte ganz wesentlich sowohl auf einem säkularisierten Sendungsbewusstsein als auch auf dem Mythos einer nationalen Regeneration.“<sup>105</sup> Die von Wehler angesprochene „gemeinsame Identität“ ist als zentrales Denkmuster in den Harmonielehren der Zeit erkennbar. Ausgehend vom mehrheitlich deutschen Komponisten und Meisterwerk, wird von den Autoren eine Musiktheorie entwickelt, die ihre normative Kraft auch aus der nationalen Zugehörigkeit zieht. Andersherum gilt für alle Leser der jeweiligen Lehrwerke, dass nur Kompositionen, die den aufgezeigten (deutschen) Standards genügen, als vollwertig betrachtet werden können. Wer sich demnach an anderen Vorbildern – zu denken ist an Debussy etc. – orientiert, verliert seine Zugehörigkeit zur überlegenen Kultur. Musiktheoretiker wie Rudolf Louis und Heinrich Schenker verstehen sich durch ihre musiktheoretischen Überlegungen als >>Fackelträger<< einer zutiefst nationalistischen Kulturauffassung, die ihre Aufgabe darin sehen auch und gerade in der Musikausbildung ihre Überzeugungen der nationalen Überlegenheit weiterzugeben. Die Integration nationalistischer Gedanken in die Schriften von Louis/Thuille und Schenker fällt in eine Zeit der „zunehmenden Radikalisierung“<sup>106</sup> des Nationalismus. Hier zeigt sich das scharfkantige Bild der politischen Ideologie der Zeit „endlich auch die im Innern >> vollendete << Nation durch die Homogenisierung des Nationsverbandes zu erreichen.“<sup>107</sup> In diesem Kontext ist die aggressive Großmachtpolitik des Reiches zu verstehen, die sich u. a. in einem brutalen Imperialismus niederschlug. Ziel bzw. Ideal dieses Nationalismus war die „ethnisch homogene Reichsnation“<sup>108</sup>, die freilich hinsichtlich ihrer Nationenzugehörigkeit beurteilt wurde. Diese Vorstellungswelt der homogenen Reichsnation wird aber zunehmend und recht bald auf soziale und kulturelle Zusammenhänge ausgeweitet; dabei spielten die berüchtigten Agitationsverbände eine zentrale Rolle. Die Mitgliedschaft von Schenker oder Louis in einem solchen Agitationsverband ist nicht nachweisbar, dennoch lässt sich zumindest aus der Tatsache der akademischen Verwurzelung der Verbände und der Lehrwerkautoren annehmen, dass es gewisse Berührungspunkte – physischer und ideologischer Natur – gegeben haben könnte. So verortet Wehler den lauten und berüchtigten >>Alldeutschen Verband<< im „Bildungsbürgertum“<sup>109</sup>: „Gut die Hälfte aller Leitungspositionen hielten

---

<sup>105</sup> Ebda., S. 233-234.

<sup>106</sup> Wehler, ebda., S. 1067

<sup>107</sup> Ebda.

<sup>108</sup> Ebda.

<sup>109</sup> Ebda., S. 1074.

Lehrer, Beamte, Rechtsanwälte und Ärzte inne; [...] daher strotzte der Verband von elitärem bildungsbürgerlichen Dünkel.“<sup>110</sup> Letztlich entstammen auch Schenker und Louis diesem Milieu, sodass sie sich mit der Sprache und der Ideologie zumindest anfreunden konnten. So finden sich wichtigen und zentralen Denkmuster der >>Alldeutschen<< in allgemeinerer Form auch in den musiktheoretischen Lehrwerken der Autoren: die nationalistische Ausrichtung, die als notwendig betrachtete Funktion von Ordnung als kulturelle Determinante, die elitäre Ausrichtung und Annahme einer Überlegenheit der Gebildeten und letztlich auch die Funktion der (deutschen) Kultur als die einer heilbringenden Lebensweise. Wehler charakterisiert diese Auffassung als „eine brisante Mischung von tiefsitzender Überwältigungsfurcht und bellikoser Zukunftssicherung.“<sup>111</sup> Einschränkend ist darauf hinzuweisen, dass es nicht nur in Deutschland zur Gründung zahlreicher Agitationsverbände kam, sondern dass in zahlreichen europäischen Ländern ein aggressiver Nationalismus um sich griff.<sup>112</sup> Die Durchdringung des sozialen und kulturellen Lebens mit der immer radikaler werdenden nationalistischen Ideologie ist somit einerseits ein deutsches Phänomen, das aber – andererseits – in einer Zeit zunehmender internationaler Spannungen nicht singulär im Raum stand. Freilich rufen die zur Rede stehenden Harmonielehren nicht zu einem Krieg auf, dennoch lässt sich ein nationalistischer Tonfall nicht verleugnen: „Ob diese Experimente wie auch allerneuste Bestrebungen, die Harmonik ganz von den Gesetzen tonaler Logik zu emancipieren (Debussy) eine große Zukunft haben, mag dahingestellt bleiben.“<sup>113</sup> Der Hinweis auf den französischen Komponisten Debussy und seine „Experimente“ verdeutlicht den durchweg nationalistischen Vorbehalt, der auch der Theoriebildung über Musik in dieser Zeit zu eigen ist. Jedoch entsteht dieser Vorbehalt nicht aus sich selbst heraus, sondern ist Merkmal einer tiefsitzenden politischen und emotionalen Überzeugung: „Nach jahrhunderterlange Gewöhnung an ein antagonistisches Staatensystem [...] war an erster Stelle nicht die reale Gefahr, die von einem Gegner nachweislich ausging, das Entscheidendem, sondern die Perzeption der Bedrohung – wie verzerrt auch immer diese Wahrnehmung ausfallen mochte. Und in der Perzeption der Berliner Politiker galt nun einmal Frankreich seit 1871 als rachsüchtiger >> Erzfeind << [...]“<sup>114</sup>. In einem zeithistorisch-politischen Kontext, der aus der Konstruktion von realen oder vermeintlichen Bedrohungen und damit verbundenen nationalistischen Narrativen einen

---

<sup>110</sup> Ebda.

<sup>111</sup> Ebda., S. 1075.

<sup>112</sup> Vgl. ebda., S. 1081.

<sup>113</sup> Louis/Thuille, *Harmonielehre*, München, 1907, S. 416.

<sup>114</sup> Wehler, ebda., S. 1146-1147.



großen Teil seiner Legitimation bezog, finden sich zwangsläufig Spuren dieser Narrative in kulturellen Bereichen, die auf den ersten Blick von politischen Kontexten unbehelligt bleiben müssten. Die musiktheoretische Landschaft um 1900 ist somit auch ein Spiegel der politischen Debatten und Denkmuster der Zeit – zumal in den vorliegenden Lehrwerken, diese Denkmuster offen integriert werden.

Die Hinwendung bzw. Ausrichtung auch im musiktheoretischen Schrifttum der Zeit an nationalistischen Denkmustern lässt sich demnach auch und gerade als Kennzeichen eines Zeitgeistes deuten, der sich immer radikaler und extremer gab. Von einer anderen Seite her beleuchtet stellt sich die Frage, inwieweit die genannten Autoren sich diesem intellektuellen Sog entziehen konnten. Dies ist freilich keine Rechtfertigung für nationalistische und imperialistische Denkmuster, sondern ordnet lediglich die Lehrwerke in den geistesgeschichtlichen Kontext ein. Vielmehr hingegen müssen sich die Autoren neuerer Harmonielehren die Frage gefallen lassen, warum sie häufig musiktheoretische Konzeptionen übernehmen, deren radikale, streckenweise nationalistische und ausgrenzende Ausrichtung erkennbar ist, zumal die in Rede stehenden Lehrwerke in einem völlig anderen zeithistorischen Kontext entstanden sind und entsprechende >>Lehren<< aus der Geistesgeschichte gezogen wurden.

### 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

Die Entstehung der Harmonielehre von Heinrich Schenker fällt in eine Zeit, in der in Wien eine breite Debatte um die Qualität des musikalischen Lebens und der Musikerziehung sowie der Musikausbildung stattfand. Diese Debatte stand in einem Kontext, der – gerade in konservativen Kreisen – den befürchteten kulturellen Niedergang immer deutlicher herausstellte: „The rhetoric of cultural decline had become quite familiar.“<sup>115</sup> Schenkers Tätigkeit in Wien bestand ab den frühen 1890er Jahren darin, Kritiken zu schreiben. Durch diese Tätigkeit entwickelte er seine Überzeugungen, die auch die Musikauffassung in seiner Harmonielehre prägen. So macht Schenker deutlich, dass im Unterschied zu anderen Künsten die Musik spezielle Anforderungen an das Publikum stelle, da sie die am schwierigsten zu begreifende Kunstform sei: „Schenker’s basic argument was that music presented a particular challenge to the audience consistent with its character.“<sup>116</sup> Er konstatierte insbesondere die einzigartige Flexibilität der musikalischen Elemente, die die Grundlage für die Einzigartigkeit eines Musikstückes bilden, da die einzelnen Elemente stets unterschiedlich kombiniert werden könnten. Erst hierdurch entstehe emotionale Bedeutung, was für die Musik wesentlich sei: „As in mathematics, the magic of music stemmed from the unique flexibility of its elements.“<sup>117</sup> Diese Vorstellung von Musik fand Schenker vor allem in den klassischen Meisterwerken vor, boten diese ihm doch die Möglichkeit der grenzenlosen Zuschreibung von emotionaler Bedeutung. Daher bedauerte Schenker auch den Tode Brahms im Jahre 1897 da mit ihm „the last master of the truly musical“<sup>118</sup> verstorben sei. Die damals gängige Verziehrungspraxis verstieß gegen Schenkers Auffassung eines musikalischen Meisterwerkes, das keiner Korrektur bedürfe, die nicht durch historische oder musiktheoretische Bezüge begründet ist.<sup>119</sup> Insofern war der Notentext für Schenker selbst „not to be taken as an approximation of the composer’s intention [...] but as the exact representation of that inention manifested in terms of what we must assume to be a perfectly replete symbolic system.“<sup>120</sup> Das damals moderne Virtuositentum war Anlass genug für Schenker eine generelle

---

<sup>115</sup> Botstein, Leon, *Music and the critique of culture*, in: *constructive Dissonance*, ed. by Brand and Hailey, London 1997, S. 15.

<sup>116</sup> Ebda.

<sup>117</sup> Ebda., S. 16.

<sup>118</sup> Ebda., S. 18.

<sup>119</sup> Blasius, Leslie, *Schenker’s Argument and the claims of music theory*, Cambridge 1996, S. 39.

<sup>120</sup> Ebda., S. 43.

## 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

Kritik an der zeitgenössischen Kultur zu formulieren: „[...] it would be too much, says Schenker in a tone that anticipates Oswald Spengler, to expect understanding and enjoyment of Bachs ornaments’ on the part of our age, an age in such obvious decline – a decline that is of course strongly denied by those who make baseless claims for progress.“<sup>121</sup> Der hier angesprochene Niedergang bezieht sich auch und gerade auf die politische Situation nach dem ersten Weltkrieg und richtet sich explizit gegen den Fortschritt im Allgemeinen. Antimodernismus ist somit integraler Bestandteil der Theoriebildung bei Heinrich Schenker. Daher erkannten sowohl Schenker als auch der jüngere Schönberg im Kontext dieser Zeit die Notwendigkeit ein „post-Romantic credo“<sup>122</sup> zu etablieren, da sie sich in der Auseinandersetzung mit „the corruption of musical culture in their own time“<sup>123</sup> wähnten. Allerdings zogen beide unterschiedliche Schlüsse und Schenker wandte sich einer Art musikalischem Konservativismus zu. Schenkers Argumentation verläuft charakteristischerweise vom musikalischen Detail bis zu den großen Fragen der Gesellschaft und Kultur. Dabei ist – in Schenkers Wahrnehmung – der Verlust von historischer Genauigkeit<sup>124</sup> hinsichtlich der Aufführung – von z. B. Beethovensinfonien – das Resultat einer falschen Ausbildung, die auf einer falschen Theorie fußte. Die Einleitung zu Schenkers Schrift >>Kontrapunkt<< verdeutlicht dies und lässt erkennen, dass Schenker in der zeitgenössischen musikalischen Kultur nicht viel mehr als einen Niedergang zu sehen glaubt.<sup>125</sup> „Whereas the reference to the demolition of tonal material represents an attack on contemporary composers reminiscent of Riemann’s attack on Sachs, Hahn, and Vincent, the ‘loss’ is the result of what Schenker saw as a catastrophic decline in performance standards.“<sup>126</sup> Diese Kritik Schenkers an der Musizier- und Ausgabenpraxis seiner Zeit muss als Teil einer generalisierenden Kritik an der Fin-de-Siècle Kultur verstanden werden<sup>127</sup> und bedeutet darüber hinaus auch einen Angriff auf zeitgenössische Komponisten, die an die Attacke Riemanns auf Sachs, Hahn und Vincent erinnern. Es zeigt sich, dass Schenker letztlich alle Erscheinungsformen der Modernität mehr oder weniger radikal ablehnte. Schenker verknüpfte seine Vorstellung der >>wahren Musik<< mit seinem Natur- und Kunstbegriff, sodass diese Form der Kulturkritik vor allem im Kontext seiner Genieästhetik zu verstehen ist.

---

<sup>121</sup> Cook, ebda., S. 95.

<sup>122</sup> Blasius, ebda., S. 19.

<sup>123</sup> Ebda.

<sup>124</sup> Cook, ebda., S. 96.

<sup>125</sup> Vgl. dazu ebda., S. 96.

<sup>126</sup> Ebda.

<sup>127</sup> Ebda., S. 97.

## 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

William Pastille stellt heraus, dass Schenkers Vorstellung des musikalischen Meisterwerkes grundsätzlich auf antidemokratischen Überzeugungen basiert: „In *Der Tonwille* and its continuation *Das Meisterwerk in der Musik* Schenker set out to demonstrate the spiritual superiority of the musical masterworks, to establish the connection between creativity and aristocracy, and to inspire a rejection of the new democratic politics that endangered the very existence of the creative spirit with its noxious doctrines of egalitarianism, material progress and free trade.“<sup>128</sup> Insbesondere der Vertrag von Versailles aus dem Jahre 1919 war Grundlage von Schenkers Überzeugung, dass die Demokratie eine tödliche Gefahr für die deutsche Gesellschaft sei. Die konservativen und monarchischen Kreise nutzten die harten Bedingungen des Versailler Vertrages um die Dolchstoßlegende zu etablieren, die besagte, dass die deutschen Truppen letztlich im Felde unbesiegt gewesen seien und ihnen die neue demokratische Regierung gleichsam den >>Dolch<< in den Rücken stieß, wodurch der Krieg verloren ging. Es zeigt sich, und Pastille verdeutlicht dies auch, dass insbesondere der Krieg die Äußerungen Schenkers massiv politisierte und ihnen eine rechtskonservative, nationalistische Ausrichtung gab.<sup>129</sup> Jedoch war auch bereits vor dem Krieg eine Tendenz in Schenkers Schriften erkennbar, die das Bedürfnis erkennen ließ „to protect the masters from uninformed criticism.“<sup>130</sup> Diese von Pastille herausgearbeitete „uninformierte“ Kritik wurde von Schenker bereits vor 1914 mit den „corrosive educational effects of democratic thought“<sup>131</sup> verbunden. Die Niederlage im ersten Weltkrieg verstärkte bei Schenker sodann die Einsicht, dass diese demokratischen Gedanken, die er vor dem Krieg angeprangert hatte, letztlich der Grund für die Niederlage gewesen seien. Demokratie war für Schenker das Grundübel der Politik und durfte keineswegs Eingang in die musikalische Ausbildung erhalten. Seine musiktheoretischen Veröffentlichungen wurden daher nach dem Krieg durchweg politischer: „[...] help the next generation learn the lessons that their parents had failed to learn.“<sup>132</sup> Schenkers antidemokratischer Impuls ist gegründet auf der Vorstellung, dass der Künstler bzw. der Meister der eigentliche >>Herrn der Welt<< sei: „[...] that the great artists in all fields of endeavor are the rulers of this world. From their creative activities [...] derive all laws and principles that have lasting value, as well as all the true progress that is made by the

---

<sup>128</sup> Pastille, William, *Aesthetic Education: On the Origins of Schenker's Musical Politics*, in: Essays from the fourth international Schenker Symposium, hrsg. von Allen Cadwallader, New York 2008, S. 183 [Hervorhebung original].

<sup>129</sup> Vgl. dazu ebda., S. 188.

<sup>130</sup> Ebda.

<sup>131</sup> Ebda., S. 189.

<sup>132</sup> Ebda.

## 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

human race.“<sup>133</sup> In dieser Vorstellung einer hierarchisch und letztlich somit auch aristokratisch geordneten Welt hat eine demokratische Idee von der Gleichheit aller Menschen keinen Platz; Ordnung und Genie versteht Schenker als Ausdruck einer übergeordneten Struktur, die den Menschen ihre Position zuweist: „Auch in der Kunst kommt aller Segen nur von oben, vom Genie, und unterhalb dieser Zone gibt es im Grunde weder Fortschritt noch Entwicklung, noch Geschichte, sondern meistens nur Nachahmung jeweilig falsch verstandener Genies. [...] Möge die Menschheit zu ihrem eigenen Heil nur bald das Genie von dem furchtbaren Schicksal befreien, unter den Menschen weder sterben noch aber auch wirklich leben zu können! Denn nur vom Genie [...] können die Menschen lernen, was sie auch im Leben am notwendigsten selbst brauchen [...]“<sup>134</sup>. Die Vorstellung einer hierarchisch geordneten Welt überträgt Schenker letztlich auch auf seine Musiktheorie, dabei ist zu beachten, dass eine massive Radikalisierung erst nach dem Ende des ersten Weltkriegs einsetzte, die grundlegenden Tendenzen der antidemokratischen und aristokratischen Denkstrukturen aber bereits vorher angelegt sind. Cook stellt in diesem Zusammenhang eine Verbindung zu Schenkers Biographie her: „[...] being an *outsider* in Vienna’s professional world; the sense of being an outsider may have been a lifelong one [...]“<sup>135</sup>. Die Suche nach den Verantwortlichen für die (gefühlte) ständige Ausgrenzung auch im akademischen Bereich, wird im antisemitischen und politisch reaktionären Klima in Wien um die Jahrhundertwende allzu willfährig als Narrativ in die eigene Theoriebildung übernommen, sodass Schenker in seiner Harmonielehre letztlich diejenigen ausgrenzt, d. h. für nicht theoriwürdig erachtet, die ihn selbst in seiner Karriere – vermeintlich – ausgrenzen. Von daher erscheint die zunehmende Politisierung der Schriften Heinrich Schenkers gerade in der Zeit um den ersten Weltkrieg nachvollziehbar und verortet das Weltbild Schenkers in der konservativen, monarchischen Tradition des 19. Jahrhunderts. Die Demokratie war für Heinrich Schenker letztlich die Wurzel allen Übels, das in der Niederlage im ersten Weltkrieg gipfelte; die von Schenker verinnerlichte Dolchstoßlegende wird jedoch direkt mit der musikalischen Wirklichkeit bzw. erhofften Wirklichkeit verknüpft, wenn Schenker die demokratischen Parteien letztlich als Amateure bezeichnet, die ohne Erziehung und Ausbildung das Unglück zu verantworten hätten.<sup>136</sup> Hier verbindet sich die politische Analyse mit der des Kritikers, der ebenso die >>alten, ehrwürdigen Meister<< vor

---

<sup>133</sup> Ebda., S. 193.

<sup>134</sup> Schenker, Heinrich, *Erläuterungsausgabe op. 110*, ebda., S. 24, in: Pastille, ebda., S. 194.

<sup>135</sup> Cook, ebda., S. 25.

<sup>136</sup> Vgl. Cook, ebda., S. 142.

## 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

den schlecht ausgebildeten Amateuren der neuen Zeit durch eine ordnende Theorie >>retten<< will. Der von Schenker beschriebene und erkannte Niedergang der Kultur kulminiert letztlich in dem Antagonismus von Demokratie und Freiheit auf der einen Seite – die Konnotation dieser Begriffe ist bei Schenker durchweg negativ und mit einer speziell anti-französischen Ausrichtung verknüpft – und auf der anderen Seite Aristokratie, Genie, Synthese und dem Biologischen als Ausdruck einer organischen Ordnung: „It is like a rerun of ‘Was ist deutsch?’ with the musically loaded words (genius, synthesis, organic) now translated to the political and military sphere, and with the hint of neo-Darwinian theory (‘culture is selection’) adding to the raciness of an already volatile mix.“<sup>137</sup> Die hier beschriebene Konnotation des Deutschseins mit Begriffen wie Ordnung, Synthese, Biologie etc. und der damit verbundene letztlich darwinistische Ansatz der Selektion durch Kultur findet sich – bereits erstaunlich präzise ausgeprägt – in Schenkers Harmonielehre aus dem Jahre 1906; diese Denkstrukturen sind demnach keine nach dem Krieg plötzlich erscheinenden politischen Überzeugungen gewesen, sondern müssen als Kontext des gesamten musiktheoretischen Schaffens Heinrich Schenkers angesehen werden. Die Hinwendung Schenkers zu rechtsextremen Strömungen insbesondere in der Zwischenkriegszeit muss vor diesem Hintergrund verstanden werden; die von Federhofer herausgestellte Verbindung Schenkers zu Engelbert Dollfuß und seiner >>vaterländischen Front<<<sup>138</sup> bestärkt diesen Befund.<sup>139</sup> Die spätere Sympathie für den Faschismus ist um das Jahr 1906 noch nicht voll ausgeprägt, wohl aber bereits in den Grundzügen erkennbar. Ein autoritärer Impuls jedoch ist Grundlage von Schenkers Weltansicht und wird darüber hinaus auch als Welterklärung begriffen: Hierarchie ist (für Schenker) die natürliche Weltordnung und die Demokratie (z. B.) verstößt daher in ihrer Annahme von Gleichheit gegen diese natürliche Ordnung, daher wird sie von Schenker abgelehnt. In diesem hierarchischen Verständnis ordnet Schenker die Deutschen über andere Nationen (insbesondere den demokratischen) ein, geht aber noch einen Schritt weiter, wenn er die aristokratische Ordnung über die Massenkultur setzt. Hier liegt letztlich auch die Wurzel für Schenkers massive Ablehnung der beginnenden Massenkultur, die zutiefst seinem Verständnis von Hierarchie und Ordnung widersprach.

---

<sup>137</sup> Ebda., S. 143.

<sup>138</sup> Engelbert Dollfuß war von 1932 bis 1934 Bundeskanzler in Österreich. Die „Vaterländische Front“ wurde von ihm gegründet und strebte – nach eigener Aussage – einen starken österreichischen Staat unter autoritärer Führung an.

<sup>139</sup> Vgl. Cook, ebda., S. 149.

## 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

„On the other side we have such keywords of Kultur as individuality, unity, the organic“<sup>140</sup>. Der hier beschriebene biologistische Begriff des Organismus ist mit Schenkers Kulturbegriff verknüpft und verweist auf eine mehr oder weniger nostalgisch interpretierte Vormoderne, die ohne die Verwerfungen von Kapitalismus und Demokratie ausgekommen ist. Der Fixpunkt dieses Kulturbegriffes bleibt die aristokratische Ordnung – im Sinne einer voraufklärerischen Ständegesellschaft – die sich fundamental von der demokratischen Massenkultur unterscheidet. Schenker, darauf hat Cook verwiesen<sup>141</sup>, unterscheidet immer wieder zwischen Kultur und der Zivilisation der Masse. Die Kultur, die Schenker als Ideal vorschwebte, endete mit Beginn des 19. Jahrhunderts und wurde abgelöst von einer Form der Zivilisation, die von der Masse dominiert wird. Kultur ist daher im Weltbild Schenkers vornehmlich mit Aristokratie assoziiert. Dieser aristokratische Kulturbegriff steht in diametralem Gegensatz zur Massenzivilisation, die, in dieser Vorstellung, von Unordnung, Gleichheit und Dilettantismus geprägt ist. Zu dieser Definition von Kultur tritt bei Schenker aber noch die Dimension des fremdenfeindlichen Nationalismus hinzu. Das Denken in Gegensatzpaaren und Dichotomien als Ausdruck eines konservativen Kulturverständnisses kann noch weiter ausdifferenziert werden: „[...] democracy ist un-German, even unnatural, as Schenker implies when he says [...] that ‘democracy stubbornly resists recognizing its own misconceptions and lies, its violations of nature and culture“<sup>142</sup>. Einige Autoren<sup>143</sup> erkennen hier als Wurzel die Philosophie Hegels, der die konstitutionelle Monarchie als die einzige Form der rationalen Regierung ansah.<sup>144</sup> Insbesondere spielt hier der, in diesem Kontext zu verstehende, Gegensatz zwischen Natur und Künstlichkeit in der Harmonielehre von Heinrich Schenker eine zentrale Rolle. Für Schenker muss die Lösung z. B. des Mollproblems in der konservativen Ideologie liegen, die die >>Natur<< als gut klassifizierte und >>Künstlichkeit<< als schlecht. Der Dur-Dreiklang lässt sich demnach als ein natürliches Phänomen erkennen, da er in der Obertonreihe vorkommt. Der Molldreiklang hingegen nicht, sodass Schenker hier zunächst in eine Sackgasse gerät. Allerdings kommt er zu einem – für ihn und seine Theorie zufrieden stellenden – Ergebnis, wenn er feststellt: „[...] Seit jeher ist dieses gegenseitige Verhältnis beider Systeme dem Gemüt des Künstlers hineingeheimnist [...] Dur ist ihnen allemal die Natur selbst, mindestens ihr Symbol oder Rückkehr zu derselben. Gegenüber dem Dursystem stellt

---

<sup>140</sup> Ebda., S. 162-163.

<sup>141</sup> Ebda. S. 161.

<sup>142</sup> Ebda., S. 164.

<sup>143</sup> Vgl. dazu Cook, ebda.

<sup>144</sup> Ebda.

## 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

sich somit das äolische ungefähr so, wie der Natur gegenüber menschlicher Kultur überhaupt. Seit Jahrtausenden immer mehr und mehr [...] hat sich die Kultur von der Natur entfernt, und doch wie sicher besteht die Kultur fort, in ihren Trieben ungeschwächt! Ja, noch mehr, es hat die Natur den gesamten Bestand und Vorrat der Kultur in ihr eigenes Depot gleichsam aufgenommen, so daß alle Kultur in diesem Sinne sozusagen ein neuer Bestandteil der Natur geworden ist. [...] Ohne mich nun einer gleichen Respektlosigkeit wider die Mutter Natur [...] mitschuldig machen zu wollen, würde ich unbedenklich empfehlen, auch das äolische System als eine solche *Erhöhung der Natur* zu betrachten.“<sup>145</sup> Aus diesem breit verhandelten Gegensatz zwischen Natur und Künstlichkeit lässt sich der dann in der Zwischenkriegszeit sehr deutlich hervortretende Gegensatz zwischen deutsch und nicht-deutsch extrahieren.<sup>146</sup> In Schenkers Theorie kann letztlich jede Musik, die seiner Vorstellung von Ordnung und Hierarchie genüge tut, als theoriwürdig und somit hochwertig angesehen werden; diese Theoriwürdigkeit wird immer mehr mit einem nationalen Vorbehalt verknüpft und dient somit auch der Selektion und (politischen) Ausgrenzung.

---

<sup>145</sup> Schenker, *Harmonielehre*, ebda., S. 67.

<sup>146</sup> Cook, ebda., S. 167.



## 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

### 2.3.1 Genieästhetik bei Schenker als Ausdruck eines antimodernen Gesellschaftsbildes

Mit Schenkers Tod im Jahre 1935 erübrigt sich die Frage, wie sich Heinrich Schenker zum nationalsozialistischen Regime positioniert hätte – nach der turbulenten Anfangsphase. Erst mit dem Jahre 1935 erreicht die Hitler-Diktatur außen- und innenpolitisch einigermaßen ruhigere Fahrwasser, nachdem durch das Ermächtigungsgesetz aus dem März 1933, der Reichstagsbrandverordnung vom 28. Februar 1933 und der Gleichschaltung der Länder bis Januar 1934, sowie der Zerschlagung von Gewerkschaften und Parteien (2. Mai 1933) die Konsolidierungsphase der Diktatur abgeschlossen war und Hitler ohne den von ihm so verhassten >>demokratischen Ballast<< regieren konnte. Das äußerliche Zeichen dieses absoluten und diktatorischen Machtzuwachses war die gesetzliche Abschaffung des Amtes des Reichspräsidenten, die am 1. August 1934 in Kraft trat – einen Tag vor dem Tode des alten Reichspräsidenten Paul von Hindenburg. Von nun an sollte Hitler als >>Führer und Reichskanzler<< für die Geschicke des Reiches verantwortlich sein. Ein Brief vom 14. Mai 1933 offenbart, dass Heinrich Schenker mit unverhohlener Bewunderung gerade diese >>Machtsicherungsphase<< registrierte und in Ansätzen auf sein Metier – die Musik – übertragen wollte: „Endlich zu Ihrem schönen dritten Blatt! Das geschichtliche Verdienst Hitler [Adolf Hitler]s, den Marxismus ausgerottet zu haben, wird die Nachwelt (einschließlich der Franzosen, Engländer, u. all der Nutznießer der Verbrechen an Deutschland) nicht weniger dankbar feiern, als die Großtaten der größten Deutschen! Wäre nur der Musik der Mann geboren, der die Musikmarxisten ähnlich ausrottet: dazu gehörte vor Allem, daß sich die Massen dieser in sich versponnenen Kunst näherten, was aber eine – *contradictio[corr]* in *adjecto* ist u. bleiben muß. >> Kunst << und Massen haben nie zusammengehört, werden nie zusammengehören. Woher nun aber die Quantitäten der Musik->> Braunhemden [Sturmabteilung] << nehmen, mit denen es gelingen müsste, die Musikmarxisten hinauszujagen? Die Waffen habe ich bereits gestellt, aber die Musik, die wahre deutsche der Großen, findet kein Verständnis bei den Massen, die die Waffen tragen sollten.“<sup>147</sup> Der aggressive Tonfall Schenkers ist in den Schriften von vor dem ersten Weltkrieg in dieser Form nicht erkennbar – zeigt aber einmal mehr, dass die Niederlage Schenker sehr getroffen haben musste, was ihn zu einem überzeugten Anhänger der Dolchstoßlegende machte. Die

---

<sup>147</sup> OJ 5/7a, [46] (formerly vC 46) - Handwritten letter from Schenker to Cube, dated May 14, 1933, Quelle: [www.schenkerdocumentsonline.org/correspondence/OG-5-7a\\_46.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/correspondence/OG-5-7a_46.html), Stand: 1. 3. 2017.

## 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

Glorifizierung Hitlers als Führer, der „den Marxismus ausgerottet“ habe, zielt auf den Kern von Schenkers Kunstvorstellung. Der Marxismus erschien ihm als Symptom einer massiven Kulturkrise bzw. eines kulturellen Niedergangs, zu dessen Protagonisten neben den angesprochenen Marxisten auch „die Westmächte [...] und die >> kunstfeindliche Demokratie<<“<sup>148</sup> zählten. Insofern verstand sich Schenker als Beschützer und Bewahrer der alten Kunst, bestehend aus Meisterwerken und deren Schöpfern, die als Ausdruck einer aristokratischen Vergangenheit den idealisierten Gegenpol zur Massenkultur seiner Gegenwart bildeten. Jedoch geht Schenkers Vorstellung von der Bedeutung und Funktion eines Genies weiter. Eybl hat darauf hingewiesen, dass Schenker zwischen politischem Handeln und Weltanschauung als Lebensphilosophie unterscheidet.<sup>149</sup> Diese Dichotomie wird nur – darin stimmen Schenker und Hitler überein – selten und dann durch eine Person, die in sich den Politiker und den Programmatiker verbindet, aufgehoben: „Schenkers Beschränkung auf den Status eines Programmatikers beruht auf eben dieser Unterscheidung von Theorie und (politischer) Praxis, und die Aktivitäten des Politikers Hitler begrüßte Schenker in jenen Punkten, wo sich beide Programme deckten. Wie Hitler seine politischen Ziele durchzusetzen verstand, sollte ähnlich rigoros das kulturpolitische Programm Schenkers umgesetzt werden.“<sup>150</sup> Hierin liegt – nach Schenker – das >>geschichtliche Verdienst<< Hitlers, der seine politischen Ziele rigoros durchzusetzen verstand – freilich überblickte Schenker nur den Ausbau der (politischen) Diktatur; die Frage wie Schenker zu den folgenden Aspekten des politischen und rassistischen Programmes stand, stellt sich nicht mehr. Die deutliche Bewunderung für das Vorgehen Hitlers allerdings lässt vermuten, dass auch die rassenideologischen Terrorakte zumindest nicht rigorose Gegnerschaft bei Schenker hervorgerufen haben würden.<sup>151</sup> Von größerer Bedeutung jedoch erscheint die Tatsache, inwieweit die Nachfolger und Epigonen diesseits und jenseits des Atlantiks, die Begeisterung für Hitler und die Hinwendung zu einer Genievorstellung, die mit dem Führerkult verwandt zu sein scheint, reflektieren und verarbeiten. Zumindest für den Bereich der Harmonielehren zeigt die vorliegende Arbeit, dass Schenkers Ordnungsvorstellung und die damit verbundene Ausrichtung an einem genialen Vorbild, mehr oder weniger unreflektiert übernommen wurde und somit auch in die Musikausbildung der Gegenwart einfließt. Das geniale Vorbild bzw. die

---

<sup>148</sup> Eybl, ebda., S. 12.

<sup>149</sup> Vgl. ebda., S. 14.

<sup>150</sup> Ebda., S. 14.

<sup>151</sup> Die Nürnberger Rassengesetze wurden am 15. September 1935 verabschiedet – Heinrich Schenker starb im Januar des Jahres 1935.

### 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

Genievorstellung bei Schenker ist vor allem durch einen zeithistorischen Bezug definiert – in seiner Gegenwart kann Schenker kein wahres Genie mehr erkennen: „Die antiautoritäre Abkehr von den Genies und ihren Lösungen ist für Schenker das Signum eines Zeitalters, dessen Dekadenz freilich auch den Keim für einen Wandel zum Besseren in sich trägt. Die neuerliche Orientierung am Genie, seine erlösende Wiederkehr ersehne die Menschheit trotz aller gegenläufigen Tendenzen.“<sup>152</sup> In Schenkers Geniebegriff vereinen sich elitäre, antidemokratische Züge mit einer vehementen Ablehnung von Durchschnitt und Masse. Sein Weltbild basiert auf Rangordnungen, an deren Spitze eine Autorität, z. B. das musikalische Genie, steht. Dieses kann, auf Grund seiner Fähigkeiten, Visionen und Ziele für die Zukunft entwickeln – diese Visionen und Ziele können und sollen vom Genie „autoritär“<sup>153</sup> umgesetzt und durchgeführt werden – hier überschneiden sich Vorstellungen von Genie und Führer. Auch Hitler selbst hat von Anfang an immer auf den autoritären Anspruch seiner Politik verwiesen und jegliche demokratische und parlamentarische, d. h. auf Kompromiss ausgelegte, Lösungen bekämpft und verworfen. Die von Schenker im Genie erkannte übergeordnete Autorität ist an Funktionsträger einer Ordnung gebunden – jedoch verdeutlicht Schenker immer wieder, dass er in seiner Zeit einen Verlust genau dieses (universalen) Ordnungssystems zu erkennen glaubt. Das System, das Schenker verteidigt und das er (neu) aufzubauen hofft, wird von Eybl als ein „statisches System“<sup>154</sup> charakterisiert: „Die Wiederkehr des immer Gleichen, das *Semper idem sed non eodem modo*, wie das Motto des *Tonwillen* lautet, ist das Credo einer Weltanschauung, die wie die Hitlersche die Natur zum Modell zu haben vorgibt, freilich eine sich in aller Wiederholung gleich bleibende Natur[...]. Schenker bleibt einer prädarwinistischen Schöpfungs idee treu, dergemäß die Natur eine ein für allemal festgelegte Ordnung ausprägt [...] die Idee einer gleichsam naturgegebenen und immerwährenden Autorität.“<sup>155</sup> Die deutliche Unterscheidung zwischen dem „natürlichen System“ und dem „künstlichen System“<sup>156</sup> in der Harmonielehre verdeutlicht diese Auffassung. Dem Genie – oder dem Künstler – kommt dabei die Funktion zu, das künstliche System durch seine Ideen, die er aus der Natur gewonnen hat, zu >>adeln<<: „Seit jeher ist dieses gegenseitige Verhältnis beider Systeme dem Gemüt der Künstler hineingeheimnist, freilich ohne daß es bisher der Erkenntnis erschlossen worden wäre [...]. Der Künstler

---

<sup>152</sup> Eybl, ebda., S. 26.

<sup>153</sup> Ebda., S. 29.

<sup>154</sup> Ebda., S. 16.

<sup>155</sup> Ebda. [Hervorhebung original].

<sup>156</sup> Schenker, *Harmonielehre*, ebda., S. 3 ff. und S. 59 ff.

## 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

Eigentum ist die Entdeckung der Motive, ihrer assoziativen Wirkung, und da in dieser Entdeckung sich die Erhöhung der Natur unbedingt ausspricht, so drückt sich diese nicht minder auch in dem System des Moll aus, das in der Geschichte zwar als Vorstufe zu Dur zu gelten hat, doch mit dem motivischen Leben so verwachsen ist, daß es aus diesem Grunde mit zur Erhöhung der Natur gerechnet werden muß.“<sup>157</sup> Es zeigt sich, dass letztlich aus der Genialität der Künstler der Systemcharakter von Moll (hier im Beispiel) erwächst und begründet ist; insofern stiftet das Genie, bzw. der Künstler, den Ordnungsrahmen von Schenkers Musiktheorie. Eybl arbeitet heraus, dass „Schenkers Weltbild [...] wahrscheinlich nicht das Resultat einer kontinuierlichen Entwicklung ist, sondern einer einschneidenden Neuorientierung, die [...] in die Jahre zwischen der Arbeit an der *Harmonielehre* (1906 publiziert) und dem ersten Band des *Kontrapunkt* (1910) fallen dürfte.“<sup>158</sup> Eybl bleibt den Nachweis für diese These schuldig – lediglich der Hinweis auf Schenkers „Schriften und die Lebensumstände“<sup>159</sup> werden herangezogen; insofern kann über das „einschneidende Erlebnis“ nur spekuliert werden, allerdings – und darin ist Eybl zuzustimmen – markiert die Harmonielehre offensichtlich den Ausgangspunkt für die Entwicklung von Schenkers Weltbild und seiner Vorstellung eines Genies, die sich auch vor dem Hintergrund der immer weiter zuspitzenden politischen Situation am Vorabend des ersten Weltkrieges durchaus kontinuierlich entwickelt haben könnte.

Dieses Weltbild ist durchzogen von der Annahme eines kulturellen Niedergangs in seiner Zeit, dessen zentrales Merkmal – aus Schenkers Sicht – die zunehmende Demokratisierung ist. Diesen Niedergang aufzuhalten bedürfe es ein >>wahres Genie<<, das auf Grund seiner geistigen Überlegenheit der Gesellschaft, zunächst freilich den Musikschaffenden, den Weg aus der >>Misere<< zeigt. In der Harmonielehre systematisiert Schenker zum ersten Mal ausführlich diese Gedanken einer autoritären Genieästhetik, die sich im weiteren Verlauf – auch und gerade nach dem ersten Weltkrieg – immer weiter radikalisieren: „But Schenker’s virulent cultural nationalism, imperialism, and intolerance were not, in his view, peripheral to his theoretical quest, and his sentiments are extreme even in the context of the first decade after World War I.“<sup>160</sup> Botstein analysiert im Folgenden auch das Verhältnis Schenkers zum damals allgegenwärtigen Antisemitismus und konstatiert, dass die Annahme der

---

<sup>157</sup> Schenker, *Harmonielehre*, ebda., S. 67 und S. 69-70.

<sup>158</sup> Eybl, ebda., S. 27-28. [Hervorhebung original].

<sup>159</sup> Ebda.

<sup>160</sup> Botstein, *Schenker the Regressive*, ebda., S. 239.

## 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

Überlegenheit der deutschen Kultur „how widely it was internalized“<sup>161</sup>, selbst von Schenker als Angehörigem der jüdischen Gemeinde Wiens nicht Halt machte. Der immer stärker hervortretende Antisemitismus in Deutschland und auch in Wien ab den 1890er Jahren war für Schenker vor allem eine Frage von Klasse und Nation, nicht eine Frage der Rasse.<sup>162</sup> Vielmehr glaubte Schenker eine Verbindung zwischen den Juden und dem deutschen Volk zu erkennen: „In his view, the German nation was even somewhat like the Jews’: an object of derision.“<sup>163</sup> Der Spott traf die Deutschen, ebenso wie die Juden, allerdings nicht aus ideologischen Gründen, sondern aus politischen, weil Deutschland erst jetzt, um die Jahrhundertwende, am >>Konzert der Großen<< teilnehmen wollte bzw. nach der Reichseinigung von 1871 auch jetzt erst daran teilnehmen konnte; diese Hinwendung zur Weltpolitik wurde unter Kaiser Wilhelm II zunehmend aggressiv und rücksichtslos durchgeführt, was – neben Konflikten – auch immer wieder, zumindest in der Wahrnehmung Schenkers, den Spott der übrigen Großmächte erzwang. Jedoch ist anzumerken, dass für Schenker „die Juden die idealen Deutschen waren, da beide auf bedeutende kulturelle Traditionen zurückblicken.“<sup>164</sup> Von daher kann man dem Befund Eybls zustimmen, dass Schenkers Antisemitismus keineswegs rassistisch motiviert war – wie bei den Nationalsozialisten – sondern sich „stets auf jene Glaubensgenossen bezieht, die sich nicht vollständig assimilieren wollten oder konnten.“<sup>165</sup> Dennoch spiegelt sich auch die persönliche Lebenssituation in den deutschnationalen und letztlich auch antisemitischen Äußerungen Schenkers: „Schenkers Deutschnationalismus, in dessen Kontext seine antisemitischen Äußerungen stehen, ist deutlicher Ausdruck dieses Wunsches nach sozialer Einbindung“<sup>166</sup>. Der Wunsch nach Anerkennung des jüdischen Intellektuellen in Wien zeugt von den latenten und offenen antisemitischen Angriffen, denen er sich ausgesetzt sah und die er wohl dadurch zu neutralisieren suchte, indem er vergleichbare Töne anschlug und seinen Hass gegen die schlecht oder nicht assimilierten Volksgenossen richtete. Dieser ausgrenzende und totalitäre Impetus dringt zwangsläufig in die theoretischen Konzepte ein und bildet auf diese Weise den eigentlichen ideengeschichtlichen und historischen Hintergrund der Theorie. Ein solcher Zusammenhang erscheint im historischen Kontext der wilhelminischen Moderne

---

<sup>161</sup> Ebda., S. 242

<sup>162</sup> Vgl. ebda., S. 244.

<sup>163</sup> Ebda.

<sup>164</sup> Ebda., [Übersetzung vom Verfasser].

<sup>165</sup> Eybl, ebda., S. 21.

<sup>166</sup> Ebda.

## 2.3 Schenkers konservatives Weltbild in seinen Schriften

nachvollziehbar und kann auch – in anderen historischen Zusammenhängen – bei Riemann nachgewiesen werden.<sup>167</sup>

In Ergänzung zu Schenkers Vorstellung eines Genies, das als begnadeter >>Führer<< Visionen und Ziele für die Gesellschaft entwickelt und umsetzt, lässt sich auch Schenkers Vorstellung einer Hierarchie der Völker verstehen. Das deutsche Volk steht als >>Kulturvolk<< über allen anderen Völkern – diese Stellung ist jedoch, nach Eybl, nicht durch die Kultur begründet sondern lediglich vermittelt: „Analog zum in der Natur angelegten, aber politisch noch zu realisierenden Vorrang eines einzelnen Volkes, des deutschen, bevorzugt Schenker eine Staatsverfassung, die bei den Mittelmächten nach dem Ersten Weltkrieg gerade erst abgeschafft worden war: die Monarchie.“<sup>168</sup> Die Hinwendung zu einem (monarchischen) Führer entspricht demnach Schenkers Vorstellung eines Genies und lässt sich von der musikalischen Ebene auf die politische übertragen. Die tiefe Ablehnung der Demokratie begründet Schenker vor allem mit der „Untauglichkeit und Selbstüberschätzung ihrer Träger.“<sup>169</sup> Insofern ist Schenkers Geniebegriff in unterschiedlichen Kategorien gedacht und verdeutlicht zum einen, dass diese Genievorstellung als Ausdruck „eines übersteigerten Individualismus, der ins Autoritäre, ja Gewalttätige umschlägt“<sup>170</sup>; zum anderen findet sich bei Schenker die Wahrnehmung des Genies als „Medium der Natur (deren unmittelbaren Ausdruck das geniale Werk darstellt), [...] das der arischen Rasse als solcher kollektive Genialität zuschreibt.“<sup>171</sup> Beide Kategorien sind bereits in der Harmonielehre angelegt: zunächst ist auf die Ausrichtung am genialen Meisterwerk und seinem Schöpfer zu verweisen, sowie, darüber hinaus, auf die bewusste Vermeidung von Beispielen von nicht-deutschen Komponisten, sodass die Idee „kollektive Genialität der arischen Rasse“<sup>172</sup> im Jahre 1906 wohl noch nicht voll ausgeprägt, aber bereits in der Theoriebildung angelegt ist.

---

<sup>167</sup> Vgl. dazu: Danuser, Hermann, *Von unten und von oben*, ebda., S. 109-110.

<sup>168</sup> Eybl, ebda., S. 21.

<sup>169</sup> Ebda., S. 23.

<sup>170</sup> Ebda., S. 24.

<sup>171</sup> Ebda., S. 25.

<sup>172</sup> Ebda.

### 2.4 Musiktheorie im 19. Jahrhundert

In der Analyse der Harmonielehren von Rudolf Louis / Ludwig Thuille und Heinrich Schenker fällt deren totalitärer bzw. hierarchischer Charakter ins Auge. Die angenommene Hierarchie – z. B. die Rangordnung der Akkorde um eine Tonika – ist, in der deutschsprachigen Forschungsliteratur, vor allem systematisch untersucht und begründet worden: „Dass die Lösungen von Riemann und Schenker hierarchische Systeme hervorbringen, liegt an der Beschaffenheit der Keimzellen, aus denen Riemann und Schenker das System entwickeln. Bereits im Detail ist die zentrierte Rangordnung des Ganzen angelegt.“<sup>173</sup> Die von Riemann begründete Funktionstheorie wird von Eybl, ebenso wie die von Schenker ausgeführte Stufentheorie, auf ihren systematischen Ursprung zurückgeführt: „Er teilte mit Riemann nunmehr beide Prämissen, die jene tragen: erstens die Annahme einer fraktalen Struktur des tonalen Satzes [...] und zweitens die Überzeugung, daß musikalischer Formverlauf harmonisch fundiert ist.“<sup>174</sup> Hier zeigt sich, dass erst durch die im Ursprung angelegte Hierarchie Musiktheoretiker wie Schenker und Louis/Thuille den totalitären Anspruch ausformulieren und schließlich mit den Implikationen ihrer Zeit anreichern und illustrieren können. Bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts etablieren sich Denkweisen, die in der Musiktheorie die Möglichkeit sehen wollen, universalistische Zugriffe zu etablieren: „[...] instruct us about musical form in a more general sense“.<sup>175</sup> Durch die hohen Publikationszahlen kann man davon ausgehen, dass Theoriebildungskonzepte der hier beschriebenen Art letztlich substantieller Bestandteil des Denkens in und über Musik im 19. Jahrhundert gewesen sind.<sup>176</sup> Ein solcher universalistischer Anspruch in der eigenen Theoriebildung führte auch dazu, dass die Theoretiker die Grenzen selbst definierten, die die Wahrnehmung des musikalisch >>Richtigen<< beinhalteten. Dabei spielten, laut Rehding, Aspekte von Angst eine entscheidende Rolle: „[...] namely Riemann’s anxieties regarding the future of music, and the careless way in which some theorists foster and legitimise a disorderly future with their theories“<sup>177</sup>. Die Angst vor Unordnung und Undiszipliniertheit war die zentrale Triebfeder der Theoriebildung. Die Tendenz der Ausgrenzung nicht theoriwürdiger Musik lässt sich als Folge dieser Angst vor Unordnung in der Musik verstehen. Aus diesem Denkmuster heraus sind die

---

<sup>173</sup> Ebda., S. 117.

<sup>174</sup> Ebda., S. 115.

<sup>175</sup> Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge, 2003, S. 39.

<sup>176</sup> Vgl. dazu ebda., S. 40.

<sup>177</sup> Ebda., S. 46.

Angriffe Riemanns auf Hahn, Vincent und Sachs zu verstehen, die in seinen Augen „Sozialdemokraten“<sup>178</sup> gewesen sind. Alle drei genannten Theoretiker waren Teil einer „chromatischen Bewegung“<sup>179</sup>, die eben diese Tonleiter als Grundlage der Musik ansahen. Damit jedoch standen sie im diametralen Gegensatz zu Riemann, der seine Theorie um ein hierarchisch übergeordnetes Zentrum, die Tonika, gruppierte. Die durch die Theoretiker Hahn, Vincent und Sachs geöffnete Tür zur totalen Chromatik musste für Riemann ein wirkliches Schreckensszenario gewesen sein.<sup>180</sup> Die Bezeichnung »Sozialdemokraten« war daher bewusst gewählt, da diese – in den Augen Riemanns – ebenso wie die attackierten Musiktheoretiker, eine Gesellschaft ohne Hierarchie predigten. Der damit verbundene Internationalismus und die vermeintliche Verleugnung der Tradition standen in einem fundamentalen Widerspruch zur hierarchisch geordneten und letztlich totalitären Theorie von Hugo Riemann. Darüber hinaus tritt der nationalistische Charakter des theoretischen Konzeptes von Riemann zu Tage, der dann bei Schenker und Louis/Thuille freilich ausgeweitet und auf die Spitze getrieben wird. Spätestens hier zeigt sich, dass politische Inhalte durch musiktheoretische Schriften transportiert wurden und durch die Theoriebildung selbst aufs Engste mit der Musiktheorie verflochten sind. Eine Verleugnung dieses Zusammenhanges verkennt die ideengeschichtliche Situation gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. So konstatiert Felix Draeseke 1906, in dem Jahr der Publikation von Schenkers Harmonielehre: „Was uns übrigens noch schlimmer dünkt, ist der verrohende Eindruck, den ein Kultus des Hässlichen, verbunden mit der Verachtung aller bisher gültigen Traditionen, auf die gesamte musikalische Welt, Laien wie Künstler, hervorrufen muß. Denn diese Entwöhnung vom Schönen, Einfachen und Wohlklingenden kann unmöglich gute Früchte tragen und den bereits merklichen Verfall der Kunst nur weiter steigern. Ja, sie könnte, wenn niemand sich wehrte und ihr kein Einhalt getan würde, sogar zum völligen Ruin führen, so daß die Sozialdemokraten, im Falle sie zur Herrschaft kämen, und wie mit allem Bestehenden, auch mit der Kunst aufräumen wollten, bei uns nicht viel zu beseitigen finden.“<sup>181</sup> Dennoch werden Schenker und Louis/Thuille dadurch keineswegs freigesprochen – sie hätten, auch im Kontext der sich verändernden gesamtpolitischen Lage, den ideengeschichtlichen Zugriff ihrer

---

<sup>178</sup> Ebda., S. 63.

<sup>179</sup> Ebda. [Übersetzung vom Verfasser].

<sup>180</sup> Damit hielt letztlich die Vorstellung Einzug in die Musiktheorie, dass alle Töne und die daraus gewonnenen Klänge und Akkorde gleichwertig seien. Diese Vorstellung steht in diametralem Gegensatz zur Hierarchie der Akkorde eines Musikstückes um eine Tonika und deren nachgeordneten Funktionen.

<sup>181</sup> Draeseke, Felix, *Die Konfusion in der Musik*, Nachdruck in: Shigihara, Susanne, *Die Konfusion in der Musik: Felix Draesekes Kampfschrift (1906) und die Folgen*, Bonn, 1990, S. 61.



## 2.4 Musiktheorie im 19. Jahrhundert

Theoriebildung hinterfragen und analysieren können. Vielmehr gilt dieser Einwand aber noch für all die Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts, die genau die gleichen hierarchischen, totalitären und ausgrenzenden Mechanismen anwenden, die eben durch die Theoriebildung in Harmonielehren wie denen von Schenker und Louis/Thuille im 19. Jahrhundert etabliert wurden.

Mit Schenker, Riemann und Louis/Thuille ist im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch ein Punkt innerhalb einer Entwicklung erreicht, die im 18. Jahrhundert ihren Anfang nahm. Mattheson hat im 18. Jahrhundert die Sprache der Naturwissenschaften in die Welt der Musiktheorie transferiert: „In using words as >> dissection << (*Zergliederung*) and >> take apart << (*zerlegen*), Mattheson was transferring the language of the natural sciences to the world of music theory. Strongly influenced himself by the ideas of Locke, and believing in the paramount importance of the senses, he was suggesting that the empirical methods of scientific investigator (*Probe*: 'experiment') might be applied to the living forms of music.“<sup>182</sup> Dieser positivistische Ansatz kann als ein typisches Phänomen der Aufklärung betrachtet werden, die sich von mittelalterlichen Überzeugungen<sup>183</sup> löst und den menschlichen Intellekt an die Stelle Gottes rückt. Für die Musiktheorie bedeutet dies, dass ältere Ordnungsvorstellungen einer *harmonia mundi* von dem forschenden und organisierenden Prinzip der menschlichen Vernunft abgelöst werden. Jede (musiktheoretische) Erkenntnis oder Regel muss vor den >>empirischen Methoden der naturwissenschaftlichen Forschung<< bestehen können. Jedoch zeigt sich schon recht bald, dass Naturwissenschaft und naturwissenschaftliche Forschung nicht sämtliche Phänomene des Universums hinreichend und zufriedenstellend erklären können. In der aufkommenden Romantik entstehen Naturphilosophien, die aus der physikalischen Suche nach der ersten Ursache die philosophische Ursache nach dem Sinn des Lebens machen.<sup>184</sup> Musiktheorie am Ende des 19. Jahrhunderts vereinigt letztlich beide Aspekte in sich: den positivistischen Ansatz einer fortschrittsgläubigen Moderne, gepaart mit einem Geniebegriff, der Abseits des physikalistischen und/oder biologistischen Zugriffs auf eine höhere, sinngebende Instanz verweist. Der aus dem positivistischen Kontext entstandene naturwissenschaftliche Ansatz in der Theoriebildung über Musik hat, laut Bent, einen zentralen Kern in der Ausgestaltung eines

---

<sup>182</sup> Bent, Ian, *Music Analysis in the nineteenth century*, hrsg. von Ian Bent, Volume 1. *Fugue, Form and Style*, Cambridge 1994, S. 7. [Hervorhebung original].

<sup>183</sup> Gemeint ist hier die Vorstellung, dass Erklärungsansätze für Fragestellungen letztlich immer eine theologische Ausrichtung hatten.

<sup>184</sup> Vgl. dazu ebda., S. 11.

Organismusbegriffes, der schon im 18. Jahrhundert als ein Modell für musikalische Strukturen herangezogen wurde: „The technical means of characterizing and detailing musical structures in organic terms in fact already existed in potential form among the writings of Friederich Wilhelm Marpurg (1718-95), Joseph Riepel (1709-82) and other music theorists.“<sup>185</sup> Aus diesem Organismusbegriff, der als analytische Kategorie Eingang in die Musiktheorie erhält, entsteht ein Verständnis von Musik und den Bauprinzipien von Musik, das sich mit der im 19. Jahrhundert aufkommenden Methode der Pflanzenkreuzung vergleichen lässt: „It may not be entirely fanciful, since the treatise was reprinted in 1806, 1843 and 1858, to imagine this method being likened in the nineteenth century to the taking of cuttings from an existing plant to create new ones [...]“<sup>186</sup>. Riepel und Koch entwickelten aus diesem Verständnis heraus ein Konzept der Melodiekonstruktion, das über Momigny und Reicha in die Schriften von Westphal (1880) und Lussy (1883 und 1903) führte und schließlich auch bei Riemann (1884) Eingang gefunden hat.<sup>187</sup> Von diesem Ursprung ausgehend verfestigte sich die Vorstellung, dass Musik ein mehr oder weniger lebendiger Organismus sei, der nach entsprechenden Regeln >>funktioniert<<. Die Aufgabe des Musiktheoretikers bestand demnach darin, diese Regeln offen zu legen. Bent argumentiert, dass letztlich auch Schenkers Theorie vom Ursatz dieser Denkstruktur folge, da er (Schenker) von der These ausgeht, dass jede musikalische Struktur als Ausdehnung eines zweistimmigen Ursatzes angenommen werden kann, die in aufeinanderfolgenden Schichten zum >>erblühen<< gebracht wird. Bent verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff „blossoming“<sup>188</sup>, um den organischen Charakter der Theorie deutlich zu machen. Letztlich wird somit, auch durch die Theorie von Schenker, das organische Modell, das im späten 18. Jahrhundert als positivistische Strömung der Aufklärung aufkam, ins 21. Jahrhundert transferiert. Insbesondere der in der Harmonielehre von Schenker immer wieder ins Spiel gebrachte biologistische Hintergrund lässt sich somit auch als später Ausdruck des Organismusprinzips verstehen und verweist auf den positivistischen Ansatz einer Musiktheorie, die aus ihrer Nähe zu den Naturwissenschaften ihre theoriebildende Legitimation zu begründen hofft.

Neben dieser naturwissenschaftlichen Perspektive in der Musiktheorie entsteht als Gegenpol zum positivistischen Denkmodell der Aufklärung im 19. Jahrhundert ein Ansatz, der das

---

<sup>185</sup> Ebda., S. 14.

<sup>186</sup> Ebda.

<sup>187</sup> Vgl. ebda., S. 15.

<sup>188</sup> Ebda., S. 16.

## 2.4 Musiktheorie im 19. Jahrhundert

>>innere Leben<< der Musik herausstellt.<sup>189</sup> Der in der Aufklärung eher schattenhaft hervortretende Autor eines Werkes wird im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend häufiger in den Vordergrund der Wahrnehmung gerückt. Diese Tendenz ist insbesondere auf das romantische Denken zurückzuführen, das die Unpersönlichkeit des naturwissenschaftlichen Zugriffs durch einen >>geistbeseelten<<, inspirierten Schöpfer ablöst. Es entsteht, immer differenzierter, die Idee des Autors als Schöpfer und der Gedanke vom Text als Ausdruck des kreativen Selbst: „Schleiermacher, under the influence of Romantic thought, replaced this automatonlike impersonality of mind with the dynamic notion of >>spirit<< (Geist): spirit as the unconscious creator at work in the individual genius.“<sup>190</sup> Hier wird deutlich, dass mit Schleiermacher ein Geniebegriff etabliert wird, der einen Künstler propagiert, der aus einer individuellen Kapazität heraus agieren kann. Seine Inspiration kommt von ihm selbst oder von einer übergeordneten Realität, sodass der Künstler abseits der tradierten Rollen und Normen seine Kunst praktizieren kann. Somit sind die Ideen des Künstlers aus sich heraus original und definieren das Genie. Auf diese Weise wird Kunst zu einem Produkt des menschlichen Geistes und löst sich von der Verbindung zur Natur. In diesem Kontext ist die Romantik als eine Gegenbewegung zur Aufklärung zu verstehen, die an die Stelle der wissenschaftlich begründbaren Realität die Inspiration setzt; dieser Gedanke wird auch in die Musiktheorie übertragen und findet sich z. B. bei Heinrich Schenker in seiner Vorstellung eines Genies.

---

<sup>189</sup> Vgl. dazu: Ian Bent, *Music Analysis in the 19th century*, Cambridge 1997, Volume II, S. 1.

<sup>190</sup> Ebd., S. 7.

## 2.4 Musiktheorie im 19. Jahrhundert

### 2.4.1 Harmonielehren im 19. Jahrhundert

Die Analyse von Harmonielehren im 20. Jahrhundert setzt zumindest eine strukturierte Betrachtung von Harmonielehren im 19. Jahrhundert voraus, da „die Harmonielehre ein zutiefst historisches Phänomen ist“<sup>191</sup>. Das Aufkommen der Harmonielehre im 19. Jahrhundert erklärt sich als eine Differenzierung aus denen bis dato weit verbreiteten Generalbassschulen. Die von Manfred Wagner herausgestellte Differenzierung in „Traditionalismus“ und „Fortschrittlichkeit“<sup>192</sup> kann dabei zunächst übernommen werden, verdeutlicht sich an diesem Gegensatzpaar doch das Festhalten an der alten Generalbasslehre einerseits und der Einsicht in die Notwendigkeit einer neuen Harmonielehre andererseits. „Die Ziffern, so dienlich sie zur Erleichterung der Übersicht der Harmonie seyn mögen, zu gehöriger Bezeichnung von etwas so Verwickeltem, wie unsere heutigen Harmoniegewebe sind, taugt ein Schriftsurrogat nicht mehr und der Ziffernspieler kann nicht anders als größtenteils effectwidrig begleiten.“<sup>193</sup> Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass die Harmonielehren damals eben darauf angelegt waren die zeitgenössischen Kompositionen zu erklären bzw. dem zeitgenössischen Komponisten Handwerkszeug in Form von Regeln und Beziehungen aufzuzeigen. Die Herausbildung eigenständiger Harmonielehren erfolgte auch vor dem Hintergrund der von Wagner so bezeichneten „Traditionalisten“, die ein Festhalten am alten Generalbass bevorzugten<sup>194</sup>. Dennoch findet sich bei diesen Traditionalisten die Einsicht in die Notwendigkeit einer Erklärung der Harmonik, so bei der von Schilling 1853 in der dritten Auflage erschienenen >>Allgemeinen Generalbaßlehre<<, die im Untertitel „verschiedene Hülfswissenschaften“ anführt: „Harmonie, Modulation, Begleitung etc.“<sup>195</sup> Wenn Wagner die Indices einzelner Generalbassschulen von Beginn und Mitte des 19. Jahrhunderts auflistet<sup>196</sup>, so ist zu konstatieren, dass selbst heutige Harmonielehren teilweise nur geringfügig von diesen Gegenständen – auch in der beschriebenen Reihenfolge – abweichen. Die Gleichsetzung von Generalbasslehre und Harmonielehre, mit jeweils

---

<sup>191</sup> Rummenhöller, Peter, Artikel: *Harmonielehre*, in MGG<sup>2</sup>, hrsg. von Finscher, Ludwig, Sachteil Bd. 4, Sp. 132.

<sup>192</sup> Vgl. dazu: Wagner, Manfred, *Die Harmonielehren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 38, Regensburg 1974, S. 151 ff.

<sup>193</sup> Weber, Gottfried, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 3 Bde., Mainz 1817-1821, zitiert nach: Wagner, *Harmonielehren*, ebda., S. 152.

<sup>194</sup> Wagner, *Harmonielehren*, ebda., S. 152.

<sup>195</sup> Zitiert nach: Wagner, ebda.

<sup>196</sup> Als Gegenstände sind hier „Dreiklänge, Umkehrungen, Dissoanzakkorde (Septakkorde), Umkehrungen, andere Akkorde, Bezifferungen, Fortschreitung, Kadenzten“ in: Wagner, ebda., S. 153, angegeben.

unterschiedlicher Gewichtung der Fortschrittlichen und Traditionalisten, war langfristig wohl nicht mehr aufrechtzuerhalten<sup>197</sup>, sodass sich „die Verlegung in den Anhang“<sup>198</sup> als Weiterentwicklung darbot: „Kurzgefasste gründliche Harmonielehre nebst einer besonderen Anleitung zum Generalbaß-Spielen, besonders für Schulaspiranden und Präparanden.“<sup>199</sup> Im Horizont dieser Entwicklung verlief die Diskussion in der Fachwelt vor allem um die Frage der „Identität Harmonielehre – Generalbaß“<sup>200</sup>, so dass sich der zeitgenössische Theoretiker Dehn über die Rechtfertigung von einer „doppelten Benennung für einen und denselben Gegenstand“<sup>201</sup> Gedanken machen konnte. Von Bedeutung erscheint in diesem Zusammenhang die Formulierung „ohne welcher mancherlei Fehler gegen den sogenannten reinen Satz entstehen würden“<sup>202</sup>. Dehn verweist hier darauf, dass die Kenntnisse der Regeln der Harmonie eben erforderlich seien, um solche Fehler zu vermeiden. Die Begrifflichkeit „reiner Satz“ tritt im Verlauf der Geschichte der Harmonielehre immer wieder auf und findet sich auch in Lehrwerken des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Wenn Dehn damit noch auf den „reinen Satz“ des Generalbasses abhebt, hat sich im Verlauf der Geschichte dieser Begriff jedoch von diesem historischen bzw. stilistischen Bezugsrahmen gelöst und führt als typisch undefinierter Bezugspunkt im Bereich der Harmonielehre ein mehr oder weniger eigenwilliges Eigenleben. Erst 1976 versuchte de la Motte diesem Begriff eine historische Rechtfertigung zu verleihen, indem er den „reinen Satz“ an bestimmte Zeit- und Personalstile knüpfte: „Von den Harmonielehren wird ein sogenannter *strenger Satz* gelehrt, der nie komponiert wurde, sich aber trefflich abprüfen lässt.“<sup>203</sup> Hier liegt sicherlich ein Grund warum Rummenhüller dem Fach Harmonielehre „nach wissenschaftstheoretischen Anforderungen kaum ernsthaft standhaltenden Systemstatus“<sup>204</sup> absprechen kann. Dehn bringt eine weitere Differenzierung in die Harmonielehre ein, die, ebenso wie der Begriff vom „reinen Satz“, zukünftig ein vergleichsweise interessantes Eigenleben entwickeln sollte: die „praktische Harmonielehre“<sup>205</sup>. Dehn versteht hier noch die „Ausübung des Generalbasses“<sup>206</sup> als praktischen Teil seiner Harmonielehre – und ordnet sich damit in die Reihe der von Wagner

---

<sup>197</sup> Vgl. dazu Wagner, ebda., S. 153.

<sup>198</sup> Wagner, ebda.

<sup>199</sup> Wagner, ebda.

<sup>200</sup> Wagner, ebda.

<sup>201</sup> Dehn, Siegfried, *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbaßbeispielen*, Berlin 1840.

<sup>202</sup> Ebda.

<sup>203</sup> De la Motte, Diether, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 7 [Hervorhebung original].

<sup>204</sup> Rummenhüller, Art.: *Harmonielehre*, in: ebda., Sp. 133.

<sup>205</sup> Dehn, *Harmonielehre*, ebda.

<sup>206</sup> Ebda.

als „Traditionalisten“ bezeichneten Theoretiker ein. Aber auch Harmonielehren im 20. Jahrhundert weisen entweder einen gesonderten praktischen Teil auf oder, was in den untersuchten Harmonielehren häufiger anzutreffen war, integrieren die praktischen Übungen direkt als Anhänge in die einzelnen Kapitel. Dabei erweitert sich das Repertoire im 20. und 21. Jahrhundert über spezielle Übungen zu einzelnen Akkorden, es finden sich jedoch auch immer wieder >>traditionelle<< Generalbass-Schulen in die Harmonielehren integriert.<sup>207</sup> Wagner zitiert Hugo von Dalberg mit dem Titel der Schrift: „Untersuchung über die Anspannung der Harmonie und ihre Ausbildung“<sup>208</sup> und stellt eine Beziehung zu Ernst Kurths theoretischen Schriften heraus<sup>209</sup> – in welchen Ausprägungen diese Beziehung nachzuweisen ist bleibt bei Wagner offen. Auch die vorliegende Untersuchung kann sich dieser Frage nicht nachhaltig stellen, dennoch bleibt hervorzuheben, dass bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts die >>energetische<< Strömung der Harmonielehre, die mit Kurth ihren Höhepunkt erreichen sollte, vorgezeichnet ist. Sich auf Kurth direkt oder indirekt beziehende Harmonielehren sind demnach in eine Tradition einzuordnen, die bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts reicht.

Das von Wagner gezogene Fazit, „daß eine so vielfältige und von teilweise außermusikalischen Einflüssen her geprägte Struktur, wie sie die deutsche Harmonielehre in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bot, zwar an Hand gewisser Unterscheidungsmerkmale eingeteilt, aber in ihrer Subtilität kaum erfaßt werden kann“<sup>210</sup> muss auch für die Harmonielehren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts gelten. Zumal sich die historischen Bezugspunkte im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend vermehrten und somit die nachfolgenden Harmonielehren in größeren historischen und wissenschaftstheoretischen Zusammenhängen stehen.

---

<sup>207</sup> Vgl. dazu die Harmonielehre von Kubicek.

<sup>208</sup> Wagner, *Harmonielehre*, ebda., S. 155.

<sup>209</sup> Ebda.

<sup>210</sup> Ebda.

## 2.5 Musiktheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Es steht außer Frage, dass sich eine Arbeit, die >>Harmonielehren im 20. Jahrhundert<< zum Thema hat, mit der Riemann Rezeption auseinandersetzen muss, da die Schriften Hugo Riemanns<sup>211</sup> nach wie vor – zumindest hintergründig – einen erheblichen Einfluss haben. Ludwig Holtmeier stellt in seinem Aufsatz „Grundzüge der Riemann Rezeption“<sup>212</sup> heraus, dass der Einfluss Riemanns auf die „praktische Musiktheorie“<sup>213</sup> noch erheblich sei. So ist die Riemann-Rezeption vor allem im Bereich der „praktischen Harmonielehre“<sup>214</sup> am auffälligsten nachzuweisen.

Holtmeier bemerkt direkt zu Beginn seines Aufsatzes, dass insbesondere der Begriff des Dualismus eine zentrale Rolle spiele. Die Frage wie ein Mollakkord >>natürlich<< hergeleitet werden könne, ist von Riemann mit der Annahme einer Untertonreihe beantwortet worden, die als Spiegelbild der Obertonreihe fungiert. Der vierte, fünfte und sechste Teilton der Untertonreihe ergeben dann einen Mollakkord. Diese, physikalisch nicht nachweisbare, Untertonreihe stellt demnach auch den größten Angriffspunkt in der Lehre Riemanns dar, sodass sich die meisten der nach Riemann verfassten Harmonielehren dieser Vorstellung nicht anschlossen und – im Gegenteil – die von Riemann übernommene Funktionstheorie „monistisch“<sup>215</sup> ausdeuteten. Die Problematik in der dualistischen Herleitung des Mollakkordes findet sich in der Struktur der Untertonreihe: Der erste Ton des Akkordes ist die Akkordquint und somit wird der Mollakkord gleichsam >>von oben<< abgeleitet, während der Dur-Akkord sich auf dem Grundton aufbaut. Die Akkordquint hingegen ist sowohl was die Wirkung als auch die satztechnische Anlage betrifft stets anders zu verstehen als der Grundton eines Akkordes. Neben der physikalischen Unzulänglichkeit findet sich demnach durch die Annahme einer Untertonreihe auch eine strukturelle, innermusikalische Problematik. Der Mollakkord erscheint damit aus sich heraus instabiler als sein Dur Partner. So deutete sich schon in der unmittelbaren Riemann-Rezeption die Richtung an, die auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Konzeption der Harmonielehren

---

<sup>211</sup> Gemeint sind hier seine Bücher zur funktionalen Analyse, sowie seine Kompositionslehre.

<sup>212</sup> Holtmeier, Ludwig, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: *Musiktheorie*, hrsg. von de la Motte-Haber und Schwab-Felisch, Laber 2005, S.230-262.

<sup>213</sup> Ebda., S. 230.

<sup>214</sup> Ebda.

<sup>215</sup> Zum Begriff des Monismus, vgl.: Holtmeier, Art.: *Simon Sechter*, in: *MGG*<sup>2</sup>, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 15, Sp. 497-500.

## 2.5 Musiktheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts

bestimmen sollte. Holtmeier konstatiert, dass „auch die dualistische Theorie fortlebte“<sup>216</sup> – ihre Spuren verlieren sich allerdings in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und werden mit dem Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft wohl gänzlich aus den damals gängigen Harmonielehren getilgt.<sup>217</sup> Allerdings muss hier bereits darauf hingewiesen werden, dass sich jüngere Lehrwerke wieder der dualistischen Theorie anschließen.<sup>218</sup>

Verschiedene Aspekte werden von Holtmeier als zentrale Gegenstände der (monistischen) Riemann-Rezeption genannt: „1. die Idee der Stellvertreter, 2. die Idee der Zwischendominante, 3. die Funktionsschrift.“<sup>219</sup> Auch die Lehrwerke des späten 20. Jahrhunderts und des beginnenden 21. Jahrhunderts greifen auf diese Begriffe zurück, sodass Holtmeiers Diktum „Tatsächlich gibt es kaum eine Harmonielehre nach Riemann, die diese Grundidee [...] nicht aufgenommen hätte“<sup>220</sup> zutreffend ist. Diese drei, von Holtmeier angesprochenen, Bereiche finden sich nahezu ausnahmslos in aktuellen Harmonielehren wieder und machen auf diese Weise einen Bezug zu Riemann und zur Funktionstheorie deutlich. Einen Bezug der auch in dem moderneren, von Riemann geprägten, Modulationsbegriff<sup>221</sup> deutlich wird. Holtmeier stellt heraus, dass die Auffassung von Modulation wie sie bis Riemann vorherrschte vor allem auf dem Hintergrund der „diatonischen Matrix“<sup>222</sup> zu verstehen sei. Gemeint ist hier ein klar umrissener diatonischer Bereich innerhalb einer Grundtonart in dem verwandte Skalen und Tonarten auftreten und erklingen können.<sup>223</sup> Diese Tonarten können relativ problemlos erreicht und verlassen werden. Am Ende des 19. Jahrhunderts jedoch verlangte die Musik von Richard Wagner und Franz Liszt ein neues Verständnis von Modulation, was Riemann durch seine Funktionstheorie zu geben versuchte. Von diesem Standpunkt aus gewinnen Begriffe wie >>Zwischendominante<< und „modulatorischer Scharnierakkord“<sup>224</sup> an Bedeutung. Die Weitung des Modulationsbegriffes auf tonale Zusammenhänge, die mehr als nur die >>nahen<< Verwandten einer Tonart bestimmen, hat auf diese Weise Einzug in die Harmonielehre gehalten. Die Praktikabilität der Annahme von Zwischendominanten führt auf

---

<sup>216</sup> Holtmeier, ebda., S. 233.

<sup>217</sup> Vgl. Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches*, in: ders. / Polth / Dorgarten (Hrsg.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, Augsburg 2004, S. 13-34.

<sup>218</sup> Vgl. Ralf Kubicek, *Funktionelle Harmonie*, ebda.

<sup>219</sup> Holtmeier, ebda., S. 234.

<sup>220</sup> Ebda., S. 235

<sup>221</sup> Ebda.

<sup>222</sup> Ebda., S. 237.

<sup>223</sup> In F-Dur ist dies z.B.: C-Dur, B-Dur, a-Moll, g-Moll, d-Moll.

<sup>224</sup> Vgl. Holtmeier, ebda.



deutscher Seite dazu, dass – nach Holtmeier – viele „Harmonielehren, die nach dem Verständnis ihrer Autoren gänzlich stufentheoretisch sind [...] im Kern meist mehr praktische Funktionstheorien sind.“<sup>225</sup> So kann Holtmeier konstatieren, dass es sich „für die gesamte Riemann-Rezeption verbietet, leichtfertig von *der* Stufentheorie oder *der* Funktionstheorie zu sprechen.“<sup>226</sup> Die von Holtmeier herausgestellte Beziehung der Stellvertreter und Parallelklänge zum riemannschen Dualismus<sup>227</sup> verdeutlicht hinsichtlich der vorliegenden Untersuchung vor allem, dass die Funktionstheorie von Riemann, die von Maler und Grabner weiterentwickelt und von de la Motte wieder aufgenommen wurde, außerordentlich wirkmächtig die Auffassung von Harmonik in Deutschland geprägt hat. Inwieweit einzelne Autoren sich dieser Tatsache bewusst sind muss die vorliegende Untersuchung zeigen.

Die Entwicklung der Harmonielehren nach Riemann zeigt, so Holtmeier, verschiedene Wege auf. Die auf Sechter zurückgehende Fundamentalbasstheorie „wurde durch Heinrich Schenker, ihren bedeutendsten Vertreter, und Arnold Schönberg produktiv weitergeführt. Das funktionstheoretische Erbe wurde vor allem von Hermann Grabner und seinem Schüler Wilhelm Maler aufgegriffen.“<sup>228</sup> Hinzu kommt ein Strang der Harmonielehre, der auf Ernst Kurth zurückgeht bzw. in Louis/Thuille einen ersten Vertreter findet. Dieser Strang zeichnet sich primär durch eine „kontrapunktische Interpretation harmonischer Prozesse“<sup>229</sup> aus. Ernst Kurth sollte mit dem Begriff der „potentiellen Energie“<sup>230</sup> die einem Ton innewohnende „kinetische Energie der linearen Bewegung“<sup>231</sup> in den Akkord und damit in den harmonischen Zusammenhang transferieren.

Dennoch findet sich in der deutschen Musiktheorie nach 1933 eine umfassende Tendenz zunächst die Spuren jüdischer Musiktheoretiker „zu verwischen“<sup>232</sup> und das „Konzept einer analysezentrierten Musiktheorie aufzugeben“<sup>233</sup>, um einen Tonsatz zu kreieren in dessen Mittelpunkt das Volkslied und alte Choralsätze standen. Gegen diese Strömungen setzte sich Diether de la Motte 1976 mit seiner Harmonielehre zur Wehr, allerdings – das zeigen die aktuellen Lehrwerke – ist der von Grabner und Maler eingeschlagene Weg nach 1933 noch

---

<sup>225</sup> Ebda., S. 238.

<sup>226</sup> Ebda.

<sup>227</sup> Vgl. ebda., S. 239

<sup>228</sup> Ebda., S. 260.

<sup>229</sup> Ebda., S. 255.

<sup>230</sup> Kurth, *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner Tristan*, Berlin, 1920, S. 45.

<sup>231</sup> Holtmeier, *Riemann-Rezeption*, ebda., S. 256.

<sup>232</sup> Ebda., S. 261.

<sup>233</sup> Ebda.

## 2.5 Musiktheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts

längst nicht obsolet, sondern findet sich nach wie vor auch in Neuerscheinungen wieder.<sup>234</sup> Inwieweit das riemannsche Denken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine Fortentwicklung genommen hat und welche Strömungen in der Auffassung von Harmonik dabei zutage treten soll, zumindest exemplarisch, die vorliegende Untersuchung klären.

---

<sup>234</sup> Vgl. dazu Jürgen Ulrich, *Harmonielehre für die Praxis*, Mainz 2008, Thomas Krämer, *Harmonielehre im Selbststudium*, Wiesbaden 1991.

### 2.6 Forschungsstand

Jan Philipp Sprick geht in der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie der Frage nach inwieweit „Musiktheorie >>historisch<< sein“<sup>235</sup> kann. Dabei verdeutlicht er das Verhältnis von System und Geschichte<sup>236</sup> im aktuellen musikwissenschaftlichen Diskurs. Er stellt die These auf, dass „die >>Erneuerung<< der Musiktheorie ohne musikwissenschaftlichen Einfluss nicht zu denken sei“<sup>237</sup> und verweist darauf, dass die jüngere Musiktheorie „eigenständige Positionen und Methoden entwickelt habe“<sup>238</sup>, um die musikalische Analyse und historische Perspektivierung in eine gewisse Kongruenz zu bringen. Die vorliegende Untersuchung versucht genau diese „eigenständigen Positionen und Methoden“ in Harmonielehren des 20. Jahrhunderts nachzuweisen bzw. aufzuzeigen.

Die zu Grunde liegende These geht davon aus, dass durch die Harmonielehren den jeweiligen Studierenden und Schülern ein bestimmtes Bild von Musikgeschichte vermittelt wird, das sich in der Wahl den Mechanismen der Theoriebildung, den verwendeten Notenbeispielen etc. manifestiert. Daher kann der These Spricks, dass „die Musiktheorie die Freiheit [habe] musikalische Analyse vom jeweiligen historischen Kontext zu lösen“<sup>239</sup> nur bedingt zugestimmt werden. Zwar soll Harmonielehre und musikalische Analyse eben genau jene Systematisierung schaffen, die – gerade im 19. Jahrhundert – oft überzeitlich und übergeschichtlich verstanden wurde. Dennoch steht der analytische Ansatz selbst natürlich auch in einem historischen Kontext und kann dahingehend untersucht werden. Sprick selbst konstatiert ein „Forschungsdesiderat“<sup>240</sup> hinsichtlich der „Geschichte der Musiktheorie des 20. Jahrhunderts.“<sup>241</sup> Die Untersuchung des soziokulturellen Kontextes einer Harmonielehre des 20. Jahrhunderts ordnet dieses Lehrwerk in die geschichtstheoretischen Diskurse ein und versteht das Erkenntnisinteresse der Harmonielehre als Ausdruck eines historischen Kontextes.

---

<sup>235</sup> Sprick, Jan Philipp, *Kann Musiktheorie >>historisch<< sein?* in: ZGMTH Sonderausgabe (2010), Hildesheim u. a., S. 145-164.

<sup>236</sup> Ebda., S. 145.

<sup>237</sup> Ebda., S. 146.

<sup>238</sup> Ebda.

<sup>239</sup> Ebda., S.159.

<sup>240</sup> Ebda., S. 147, Anmerkung 10.

<sup>241</sup> Ebda.

## 2.6 Forschungsstand

Bezugnehmend auf Dahlhaus<sup>242</sup> geht auch die vorliegende Untersuchung davon aus, „daß die Musiktheorie einem >>Paradigmenwechsel<< (Thomas Kuhn) unterworfen war.“<sup>243</sup> Somit bilden „die Vorurteile eines vom Positivismus geprägten Zeitalters [...]: eines Zeitalters, das sich am Vorbild einer in Technik umsetzbaren Naturwissenschaft orientierte“<sup>244</sup> die Matrix vor deren Hintergrund die von Dörte Schmidt beschriebenen Räume<sup>245</sup> eingeordnet und in Bezug zueinander gesetzt werden. Neuere Forschungsliteratur nimmt auf den auch von Dahlhaus angesprochenen „Paradigmenwechsel“ Bezug, wenn die Theoriebildung in der Wissenschaft „immer auf der Basis einer dominierenden muster- oder modellhaften Grundvorstellung“<sup>246</sup> erfolgte. Zunächst ist darauf zu verweisen, dass die Vorstellung des wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns nicht nur durch Kuhns These des Paradigmenwechsels erklärbar ist, sondern auch mit dem kritischen Rationalismus Poppers verständlich wird<sup>247</sup>. So weist Popper darauf hin, dass jede Erkenntnis durch erneute Beobachtung und anschließende Falsifikation erweitert und gesprengt wird. Auf diese Weise entsteht eine neue Erkenntnis, die ihrerseits wieder dem Prinzip der Beobachtung und der Falsifikation unterworfen wird. Fukac ermittelt den gemeinsamen Kern beider, an und für sich gegensätzlicher, Positionen, wenn er feststellt, dass sowohl die Annahme eines Paradigmenwechsels als auch die Methodik des kritischen Rationalismus zur „Negation der eingelebten Konzepte“<sup>248</sup> beiträgt. Jedoch verweist er auf die Besonderheit, die sich beim wissenschaftlichen Betrachten der Musik ergibt: „Im Fall der Musik [...] scheint die Abhängigkeit der Erkenntnis vom zu erkennenden Gegenstand ganz immens zu sein. Vielleicht waren eben aus diesem Grunde die neu auftretenden Musiktheorien nicht imstande, viele irrationale überlieferte alte musikalische Kenntnisse loszuwerden.“<sup>249</sup> In dieser besonderen Verbindung von Erkenntnis und zu erkennendem Gegenstand liegt möglicherweise ein denkbarer Erklärungsansatz für die Tradierung alter Theoriebildungskonzeptionen in modernen Harmonielehren. Die Musikwissenschaft sieht sich daher vor das grundsätzliche Problem gestellt, dass ihre Methodik ausschließlich am Gegenstand selbst entwickelt und erprobt werden kann und sich somit kaum objektivierbare

---

<sup>242</sup> Vgl. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1984.

<sup>243</sup> Ebda., S. 6.

<sup>244</sup> Ebda.

<sup>245</sup> Schmidt, Dörte, *Handlungsräume*, ebda.

<sup>246</sup> Fukac, Jiri, *Hugo Riemann, Guido Adler und ihr Einfluß auf die Paradigmenwechsel der Musikwissenschaft*, in: Böhme-Mehner, Tanja und Mehner, Klaus (Hg.), *Hugo Riemann. Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, Wien, 2001, S. 59.

<sup>247</sup> Vgl. dazu ebda., S. 60, Anmerkung 3.

<sup>248</sup> Ebda., S. 60.

<sup>249</sup> Ebda., S. 62.

## 2.6 Forschungsstand

Methoden finden lassen. Fukac begründet dieses wissenschaftstheoretische Desiderat mit dem Fach selbst: „[...] denn nur sie [die Musikforscher, Anmerkung: O. Kok] wußten, was die Musik eigentlich ist und wie man auf ihre Problematik forschend adäquat eingehen kann. Mit einer wirksamen methodologischen Hilfe oder Korrektur seitens der allgemein orientierten Wissenschaftstheoretiker und/oder -historiker haben sie kaum rechnen können, weil diesen das Wissen der Musik immer ein böhmisches Dorf war.“<sup>250</sup> Diese besondere Beziehung zwischen Erkenntnisgewinn und zu erkennendem Gegenstand ist – für Fukac – auch der Grund weshalb „viele neu auftretenden Musiktheorien nicht imstande [waren], viele irrational überlieferte alte musikalische Kenntnisse loszuwerden.“<sup>251</sup> In gewisser Weise zeigt sich hier das wissenschaftstheoretische Grundproblem der Musiktheorie, die sich letztlich nur systemimmanenter Methoden bedient hatte. Jedoch findet sich diese systemimmanente Methodik bis heute, wenn Harmonielehren ausschließlich auf ihren systematischen Gehalt<sup>252</sup> hin >>wissenschaftlich<< untersucht werden und historische Kontexte in der kritischen Betrachtung außer Acht gelassen werden.

Im Anschluss an Ludwig Holtmeier stellt Johannes Menke in seinem diesbezüglichen Aufsatz<sup>253</sup> heraus, dass sich eine Linie von Riemann über Grabner und Maler bis zu de la Motte erkennen lässt. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass der Tonalitäts- und Modulationsbegriff von Riemann übernommen wurde „sowie die damit zusammenhängende Idee der Zwischendominanten und das auf die Hauptstufen hin orientierte Prinzip der Funktionszeichen.“<sup>254</sup> Die vorliegende Untersuchung schließt sich dieser These an, indem versucht werden soll aufzuzeigen, auf welche Weise das System von Riemann in den aktuellen Harmonielehren präsent ist. Wenn Menke konstatiert, dass „der Riemannsche Dur-Moll-Dualismus [...] nicht übernommen wurde“<sup>255</sup> so kann herausgestellt werden, dass gerade neuere Ansätze in der Harmonielehre dieses Prinzip wieder aufgreifen, zumal auch die übrigen Harmonielehren nur teilweise dem riemannschen Dualismus explizit widersprechen und hier zumindest unterschwellig der Dur-Moll-Dualismus auch heute noch zu finden ist. Generell ist festzustellen, dass sich die vorhandene Forschungsliteratur vorwiegend am System Hugo Riemanns abarbeitet. Dabei steht, gerade im deutschsprachigen Raum, die systematische

---

<sup>250</sup> Ebda., S. 61.

<sup>251</sup> Ebda., S. 62.

<sup>252</sup> Gemeint ist damit z. B. die Ausrichtung an der Funktions- oder Stufentheorie.

<sup>253</sup> Menke, Johannes, *Harmonielehren nach Hugo Riemann*, in: *Musiktheorie*, hrsg. von de la Motte-Haber und Schwab-Felisch, Regensburg 2005, S. 263-280.

<sup>254</sup> Ebda., S. 263.

<sup>255</sup> Ebda.

## 2.6 Forschungsstand

Einordnung der Musiktheorie Riemanns im Zentrum. Hin und wieder jedoch finden sich, vornehmlich in neuerer Literatur, aber auch historische Zugriffe, die den Kontext der Musiktheorie beleuchten. So verweist Rummenhüller in einem im Jahr 2001 erschienenen Aufsatz darauf, dass auch Riemanns Theorie am Zeitgeist orientiert war: „Der Zeitgeist zu Riemanns Zeit: Das war Bismarck und die Gründerzeit, das war Aufschwung der empirischen Naturwissenschaften und ihr Einbruch in den geisteswissenschaftlichen Bereich.“<sup>256</sup> Auch Rummenhüller stellt den eurozentrischen Anspruch der Theorie heraus, ebenso wie den teleologischen Gehalt, der „Bach-Beethoven-Brahms“<sup>257</sup> als die Vollendung der Musikgeschichte ansah. Anzumerken ist, dass Rummenhüller die zeithistorischen Kontexte benennt und in eine Beziehung zu Riemann stellt – Ablehnung der >>Moderne<< mit Jugendstil, Expressionismus, Atonalität – und auf diese Weise Riemann als „Kind seiner Zeit“<sup>258</sup> – gemeint ist die Zeit des Wilhelminismus – charakterisiert. Jedoch bleibt diese Kontextualisierung letztlich folgenlos, da der Autor insbesondere die ideengeschichtlichen Zusammenhänge in den Blick nimmt und hier auf Hegel, Kant und Hauptmann verweist, um die Musiktheorie Riemanns – speziell die Untertonreihe – unter der Fragestellung der Theorieauffassung zu analysieren. Die Frage nach dem historischen Ort der Theoriebildung wird zu Gunsten der systematischen Analyse der Musiktheorie beiseitegeschoben und lediglich mit „Zeit des naturwissenschaftlichen Aufschwungs“<sup>259</sup> charakterisiert. Daher kommt Rummenhüller zu dem Ergebnis, dass Riemann einerseits von der exakten Wissenschaft, der Naturwissenschaft, und andererseits vom Neukantianismus profitieren wollte, indem er ein „System im Hegelschen Sinne“<sup>260</sup> aufstellte und dieses dann „induktiv bestätigt“<sup>261</sup> sehen wollte – der Preis für diesen Theoriemix ist, nach Rummenhüller, eine „konfuse“<sup>262</sup> Theorie. Rummenhüller verweist zwar auf den Kontext der „exakten Wissenschaft“<sup>263</sup>, unter die die Naturwissenschaften und die Mathematik fielen und die – im Verständnis der Zeit – die einzig gültigen Erkenntnisse liefern konnte, sodass die Methoden der Naturwissenschaften auch Einzug in die Musiktheorie hielten; jedoch bleibt die Darstellung grundsätzlich deskriptiv und

---

<sup>256</sup> Rummenhüller, Peter, *Der fluktuierende Theoriebegriff Hugo Riemanns. Musiktheorie zwischen Idealismus und Naturwissenschaft*, in: Böhme-Mehner, Tanja und Mehner, Klaus (Hg.), *Hugo Riemann. Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, Wien, 2001, S. 3

<sup>257</sup> Ebda.

<sup>258</sup> Ebda.

<sup>259</sup> Ebda., S. 35.

<sup>260</sup> Ebda., S. 32.

<sup>261</sup> Ebda.

<sup>262</sup> Ebda.

<sup>263</sup> Ebda.

## 2.6 Forschungsstand

unterlässt eine tiefer gehende Analyse des historischen Kontextes. In gewisser Weise bleibt sich Rummenhüller damit treu, da er bereits zu früheren Zeitpunkten vorwiegend die systematischen Bezüge unterschiedlicher Musiktheorien dargelegt hatte.<sup>264</sup> Die systematische Fragestellung nach der Reaktion der Harmonielehre, wenn die Musik die Grenzen der Theorie überschreitet<sup>265</sup>, bleibt Gegenstand einer Darstellung des jeweiligen musiktheoretischen Ansatzes. Dabei kommt Rummenhüller zu dem Ergebnis, dass der Theoretiker den Komponisten „vor sich selbst in Schutz nimmt.“<sup>266</sup> Der ideengeschichtliche Kontext wird damit ansatzweise berücksichtigt, es fehlt jedoch – nach wie vor – eine historische Analyse, die den Theoriebildungsprozess in einen zeithistorischen Zusammenhang einordnet, um von dort aus Rückschlüsse auf das in der Theorie vorherrschende Denken zu gewinnen. Von daher bleibt das Urteil Rummenhüllers auch nur systemimmanent, wenn er beschreibt, dass die Deutung der Musik Schönbergs durch Leichentritt „als verkappte Tonalität auf einem grundlegenden Missverständnis beruhe.“<sup>267</sup> Tendenziell lässt sich beobachten, dass auch ältere Forschungsliteratur vor allem den in den Lehrwerken vorhandenen Theoriebegriff ins Zentrum der Analyse stellt und z. B. zwischen einem deskriptiven und idealistisch-pragmatischem Theoriebegriff unterscheidet.<sup>268</sup> Historische Kontexte, die über eine ideen- und theoriebegriffsgeschichtliche Verbindung hinaus gehen, bleiben der Analyse letztlich fremd und sind auch nicht Gegenstand des eigentlichen Erkenntnisinteresses, das sich vor allem musiktheorieimmanent artikuliert; so stellt Rummenhüller heraus, dass „die Harmonielehre auf diese Weise ihren Platz zugewiesen bekommt: als ein Teil der Kompositionslehre, die für sie den Oberbegriff darstellt, als eine auf Praxis ausgerichtete Darstellungsmethode, die keinen Anspruch auf wissenschaftliche Begründung und normgebende Autorität darstellt.“<sup>269</sup> Auch hier zeigt sich, dass dieses von Rummenhüller gefällte Urteil letztlich systemimmanent – also im Kontext der Harmonielehren – bleibt und auch nur dort Gültigkeit besitzt; die Frage nach den Mechanismen der Theoriebildung, die auf die zu Grunde liegenden historischen Kontexte verweist, bleibt unbeantwortet.

---

<sup>264</sup> Vgl. dazu: Rummenhüller, Peter, *Harmonielehre „außer der Reihe“*, in: *Musica* (49), hrsg. von Barthelmes, Jungheinrich, Kühn, Kassel 1995, S. 10-13.

<sup>265</sup> Vgl. ebda., S. 10.

<sup>266</sup> Ebda., S. 11.

<sup>267</sup> Ebda., S. 12.

<sup>268</sup> Vgl.: ders., *musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert, Kompositionslehre und Harmonielehre*, Regensburg 1967, S. 28.

<sup>269</sup> Ebda., S. 37.

## 2.6 Forschungsstand

Auch neuere Ansätze verbleiben in der Stoßrichtung der Fragestellung im musiktheoretischen System selbst – was sich auch daran erkennt lässt, dass die relativ junge Überblicksdarstellung „Musiktheorie“<sup>270</sup> als zweiter Band des „Handbuchs der Systematischen Musikwissenschaft“ erschienen ist. Der historische Kontext wird darin allenfalls von einzelnen Autoren berührt – jedoch nicht ins Zentrum der Analyse gestellt.<sup>271</sup> So konstatiert Holtmeier zu Beginn seiner Darstellung über die „Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert“<sup>272</sup>, dass „moderne Geschichtsschreibung [...] vielmehr politische und soziale Prozesse herausarbeitet und die Bedeutung untergründig wirksamer geschichtlicher Kontinuitäten [betont].“<sup>273</sup> Das von Holtmeier gewählte Datum 1853, das er als „markante historische Zäsur“<sup>274</sup> klassifiziert, bleibt jedoch ohne Begründung und Einordnung hinsichtlich des politischen und sozialen Kontextes. Die Bedeutungszumessung erfolgt einzig und allein auf Grund des „Erscheinens von drei musiktheoretischen Werken, die weit bis ins 20. Jahrhundert hinein stilbildend nicht nur auf die deutsche Musiktheorie wirken sollten.“<sup>275</sup> Die von Holtmeier angesprochene „Tradition“<sup>276</sup> bleibt dabei eine durchweg musiktheoretische und pädagogische, woher sie auch ihre Bedeutung erhält.<sup>277</sup> Der von Holtmeier in der Forschungsliteratur ausgemachte >>geographische Ort<< der zur Rede stehenden musiktheoretischen Tradition wird rundheraus bestritten: „Das ist irreführend.“<sup>278</sup> Die im weiteren Verlauf angesprochenen und nicht weiter ausdifferenzierten Kontexte von „übergeordneten nationalstaatlichen Gesellschaftsstrukturen“<sup>279</sup> werden konsequenterweise musiktheoretisch umgedeutet: „Die Dominanz von vertikalem Denken in der einen und linearem in der anderen Tradition bezeichnet den entscheidenden Gegensatz“<sup>280</sup>. Eine echte Kontextualisierung, die die historischen, politischen und sozialen Themen aufgreift und auf die Theoriebildung bezieht findet von daher nicht statt. Im vergleichbaren Tonfall analysiert Holtmeier im selben Band die „Grundzüge der Riemann-Rezeption“<sup>281</sup> und orientiert sich dabei an einer streng systematischen Ausleuchtung des Gegenstandes. So wird die Diskussion um die von Riemann

---

<sup>270</sup> De la Motte-Haber und Schwab-Felisch (Hg.), *Musiktheorie*, Laaber, 2005.

<sup>271</sup> Vgl. Menke, *Harmonielehren nach Hugo Riemann*, in ebda., S. 263-281; vgl. auch: Holtmeier, *Stufen und Funktionen*, in ebda., S. 224-230, und ders., *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: ebda., S. 230-263.

<sup>272</sup> Ebda., S. 224.

<sup>273</sup> Ebda.

<sup>274</sup> Ebda.

<sup>275</sup> Ebda.

<sup>276</sup> Ebda.

<sup>277</sup> Vgl. dazu ebda.

<sup>278</sup> Ebda.

<sup>279</sup> Ebda., S. 225.

<sup>280</sup> Ebda.

<sup>281</sup> Holtmeier, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 230 ff.



## 2.6 Forschungsstand

etablierte Untertonreihe insbesondere unter dem Aspekt der Brauchbarkeit für Theorie und Praxis beleuchtet: „Die Synthese zwischen dualistischer Theorie und Praxis der Satzlehre war von Anfang an brüchig, und Riemann selbst war es, der die Voraussetzungen für das spätere Auseinanderdriften schuf.“<sup>282</sup> Auch die vorliegende Untersuchung greift eine Spur auf, die Holtmeier in seinem Aufsatz benennt: „Man könnte den Leipziger Musiktheoretiker und Komponisten Stephan Krehl als denjenigen bezeichnen, der die orthodoxe dualistische Theorie im Riemannschen Sinne in ihre populärste Form brachte.“<sup>283</sup> Aber auch hier zeigt sich ein primär systematischer – d. h. im System verbleibender – Umgang mit dem Gegenstand, der den Gehalt der Theorie ausschließlich an der begrifflichen Bedeutung und weiteren Verwendung der Theorie festmacht: „An Krehls Werk läßt [sic] sich der Übergang der Leipziger Musiktheorie von einstiger Weltgeltung zu einem provinziellen dualistischen Sektierertum ablesen [...]“<sup>284</sup>. Die Herausstellung der Harmonielehre von Louis/Thuille als „Synthese“<sup>285</sup> begründet sich nahezu ausschließlich durch theorieimmanente Bezüge: „Die Funktionstheorie, so scheint es, hat in Rudolf Louis einen nie wieder erreichten Höhepunkt gefunden.“<sup>286</sup> Historische Bezüge und Mechanismen der Theoriebildung, die auf soziale, historische und politische Strömungen verweisen bleiben der Darstellung fremd und werden, wenn überhaupt, nur ansatzweise berücksichtigt. Zwar erscheint ein solcher Befund nicht ungewöhnlich in einem „Handbuch der systematischen Musikwissenschaft“, dennoch stellt der Autor an anderer Stelle den historischen Anspruch heraus<sup>287</sup> – sodass in der Analyse zumindest die Frage nach dem historischen Kontext gestellt werden könnte.

Petersen und Zirwes gehen in einem im Jahr 2014 erschienenen Aufsatz der Bedeutung von Moritz Hauptmann für die Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert nach.<sup>288</sup> Dabei steht zunächst die Institutionengeschichte der >>Königlich bayerischen Musikschule<< im Fokus. Die Autoren beschreiben, dass im Jahre 1864 der Schulbetrieb nach Spannungen mit dem Leiter Hauser eingestellt wurde. Daraufhin ließ König Ludwig II. eine Kommission einrichten, die sich mit der Neuorganisation des Konservatoriums befassen sollte. Mitglieder dieser Kommission waren u. a. Hans von Bülow, Julius Emil Leonhard, Joseph Maier, Josef Rheinberger, Richard Wagner.<sup>289</sup>

---

<sup>282</sup> Ebda., S. 232.

<sup>283</sup> Ebda., S. 233.

<sup>284</sup> Ebda., S. 234.

<sup>285</sup> Ebda., S. 250.

<sup>286</sup> Ebda., S. 262.

<sup>287</sup> Vgl. ebda., S. 224.

<sup>288</sup> Birger Petersen, Stephan Zirwes, *Moritz Hauptmann in München – Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert ZGMTH* 11/2 (2014), Hildesheim, S. 177–190.

<sup>289</sup> Vgl. ebda., S. 178.

## 2.6 Forschungsstand

Jedoch bleiben die weiteren historischen Bezüge und Kontexte unberücksichtigt, sodass sich die Analyse schwerpunktmäßig der Rezeption und Tradierung des musiktheoretischen Ansatzes von Hauptmann widmet. Dabei steht auch die Darstellung und Analyse einzelner musiktheoretischer Fachtermini im Zentrum; diese werden auf ihren inhaltlichen Gehalt und ihr Vorkommen bei Hauptmann selbst hin untersucht: „Alle aufgeführten Aspekte finden sich bei Hauptmann wieder – wenn auch erheblich gedehnter, weil (dem Medium des Buches entsprechend) ausführlich erörtert.“<sup>290</sup> Dabei vermischen die Autoren zunehmend auch eigene fachliche Wertung mit quellenkritischer Darstellung: „Die Einführung des hartverminderten Dreiklangs, dessen Komplexität auf den ersten Blick in der Reihung Rheinbergers zu Beginn seiner grundsätzlichen Darstellung des Tonsystems befremden mag [...]“.<sup>291</sup> Es zeigt sich, dass die Analyse der „Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert“ primär im systematischen Denken stecken bleibt und historische Bezüge bestenfalls illustrierend berücksichtigt; so weisen die Autoren zu Recht darauf hin, dass Peter Cornelius, als ein Lehrer am neuen Konservatorium, im Jahre 1859 nach Wien gegangen war, um sich von den Einflüssen Franz Liszts und der neudeutschen Schule zu lösen<sup>292</sup> – jedoch bleibt eine historisch-kritische Betrachtung der in Rede stehenden Einflüsse aus. Auch der Hinweis auf die Berufung von Ludwig Thuille<sup>293</sup> als Lehrer für Musiktheorie zu Beginn des Schuljahres 1883/84 bleibt ohne historischen Bezug und wird lediglich unter dem Aspekt der Beziehung von Thuille zu Rheinberger und somit zu Hauptmann beleuchtet. Die systematische Ausrichtung der Untersuchung von Petersen und Zirwes legt den Fokus zwangsläufig auf musiktheoretische Begrifflichkeiten und Bezüge; jedoch zeigt sich bereits in diesem Aufsatz, dass Musiktheorie nicht losgelöst von historischen Zusammenhängen betrachtet werden kann – so ist die Neugründung der >>Königlich bayerischen Musikschule<< ohne Ludwig II. kaum denkbar; dass der junge König zweifellos „äußerst kulturinteressiert“<sup>294</sup> gewesen ist, kann kaum bestritten werden. Leider bleibt die Frage offen, welche weiteren politischen oder kulturellen Überlegungen ihn zu der Neugründung veranlasst haben – gerade die Jahre ab 1864 stehen, politisch betrachtet, ganz im Zeichen der Reichseinigungskriege, sodass zumindest ein

---

<sup>290</sup> Ebda., S. 181.

<sup>291</sup> Ebda.

<sup>292</sup> Ebda. S. 182.

<sup>293</sup> Im Aufsatz selbst ist der Name Louis Thuille vermerkt (Vgl. ebda., S. 184); hierbei muss es sich jedoch um ein Missverständnis handeln; der Vorname von Thuille ist Ludwig. Die Harmonielehre aus dem Jahre 1907 brachte er zusammen mit seinem Kollegen Rudolf Louis heraus, sodass hier die Hausnamen beider Kollegen als Autoren angegeben sind.

<sup>294</sup> Ebda., S. 178.

## 2.6 Forschungsstand

unterschwelliger politischer Einfluss denkbar erscheint. Ferner wird zweifelsfrei, auch durch die Besetzung der Findungskommission und die letztendlich getroffene Auswahl von Lehrern und Musikern, ein gesellschaftlicher Auftrag verwirklicht, der zumindest mit einer kurzen Erwähnung bedacht hätte werden können, um die zu Beginn des Aufsatzes in die Debatte eingebrachte „Institutionsgeschichte“<sup>295</sup> substantiell zu untermauern.

Die schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterscheidbaren Tendenzen in den Harmonielehren hinsichtlich „Praxisnähe“<sup>296</sup> einerseits und „historischer Differenzierung“<sup>297</sup> andererseits sind auch bei den Harmonielehren am Ende des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts nachweisbar. Die von Menke herausgestellte „Krise der romantischen Harmonik ist [...] damit auch eine Krise der Harmonielehre“<sup>298</sup>, ist also zunächst auch für die Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts zu konstatieren, allerdings werden durchaus Versuche unternommen, zeitgenössische Musik zu beschreiben und über die Vermittlung von allgemeinen harmonischen Bauprinzipien auch „den Komponisten adäquate Techniken“<sup>299</sup> an die Hand gegeben.<sup>300</sup>

Die von Menke beschriebenen Harmonielehren von Weigl, Erpf und Hába unternehmen alle den Versuch, zeitgenössische Musik in die Harmonielehre zu integrieren. Der von Menke herausgestellte Leitgedanke von Erpf „einer historisch-deskriptiven Harmonielehre“<sup>301</sup> ist mit de la Motte verwirklicht worden und wird größtenteils von den übrigen Autoren zur Kenntnis genommen und, falls die eigene Harmonielehre einen anderen Weg wählt, auch verteidigt.<sup>302</sup> Die Folge sind eher stilanalytische Untersuchungen zu speziellen Themen der Harmonik in historisch klar umrissenen Abschnitten der Musikgeschichte. Eine übergreifende Darstellung der Harmonik endet häufig im 19. Jahrhundert; Ausnahmen, wie die Darstellung der „Harmonik“<sup>303</sup> versuchen jedoch ein gültiges Ordnungs- und Entwicklungsprinzip für die Harmonik der Musik des 20. Jahrhunderts zu geben. Ihre Vorgehensweise stellt dabei eine Verbindung von historisch-deskriptiver Methode einerseits und Praxisnähe, also normativer Darstellung, andererseits dar. Ausgehend von seinen Beispielen spricht Menke gerade nicht

---

<sup>295</sup> Ebda.

<sup>296</sup> Menke, ebda.

<sup>297</sup> Ebda.

<sup>298</sup> Ebda., S. 264.

<sup>299</sup> Ebda.

<sup>300</sup> Zu nennen sind hier insbesondere die Harmonielehren von de la Motte und Gárdonyi/Nordhoff, in deren Inhalt die Musik des 20. Jahrhunderts einen breiten Raum einnimmt.

<sup>301</sup> Menke, ebda., S. 279.

<sup>302</sup> Vgl. dazu: Krämer, *Harmonielehre im Selbststudium*, Wiesbaden 1991.

<sup>303</sup> Gárdonyi/Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel, 2002

## 2.6 Forschungsstand

von einem „Ende der Harmonielehre, [...] gleichwohl aber von einem Ende der normativen Harmonielehre.“<sup>304</sup> Gerade neuere Bücher zeigen jedoch, dass der normative Weg in Kombination mit historischen Stilanalysen wieder zu übergreifenden Darstellungen der Harmonik kommen kann. Insgesamt kann man jedoch feststellen, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Harmonielehre, wenn überhaupt, dann vorwiegend systematischer Natur ist. Dabei werden die theoretischen Bezüge – meistens in Form von Begrifflichkeiten – auf ihre ideengeschichtlichen Wurzeln und Zusammenhänge hin untersucht.

Einzelne Untersuchungen nehmen darüber hinaus auch die didaktische Ausrichtung unterschiedlicher Lehrwerke in den Blick. So versucht Luis Alfonso Estrada Rodríguez die „Didaktik und Curriculumentwicklung in der Gehörbildung“<sup>305</sup> näher zu beleuchten. Dabei untersucht er 13 Lehrwerke für Gehörbildung aus der Zeit von 1889-1985 um „einen Beitrag [zu] leisten, die Diskussionen wie auch die Entwicklung auf Forschung basierter Standards in der Gehörbildung einzuführen.“<sup>306</sup> Die Vorgehensweise ist grundsätzlich mit der Vorgehensweise der vorliegenden Untersuchung vergleichbar, da auch hier über die vergleichende Analyse von Lehrwerken bestimmte >>Räume<< des Denkens über Musik beschrieben werden sollen. Allerdings zeigt sich, dass Rodríguez vor allem bzw. ausschließlich die Inhalte des Faches systematisieren möchte und eine historische Einordnung der Theoriebildung unterlässt. So formuliert er den Anspruch des Buches damit, dass „bis heute keine Gehörbildungsmethodologie entwickelt wurde.“<sup>307</sup> Die zentrale systematische Ausrichtung der Untersuchung rückt immer wieder ins Zentrum, indem vor allem die inhaltliche Vorgehensweise<sup>308</sup> der Lehrwerke beschrieben und verglichen wird, so dass sich am Ende nachvollziehen lässt „wie Gehörbildung in rund 100 Jahren Gehörbildungsgeschichte in Deutschland betrieben wurde [...]“<sup>309</sup>. Auch Rodríguez weitet im letzten Kapitel des Buches die Perspektive indem er nach dem „Weg zu einer zeitgemäßen Gehörbildung“<sup>310</sup> fragt. Diese Perspektive wird jedoch primär unter didaktischen Gesichtspunkten aufgezeigt, auch wenn für den Autor die historische Anbindung ein zentraler Grundpfeiler seiner Argumentation

---

<sup>304</sup> Menke, ebda., S. 280.

<sup>305</sup> Luis Alfonso Estrada Rodríguez, *Didaktik und Curriculumentwicklung in der Gehörbildung. Eine vergleichende Untersuchung an deutschsprachigen Lehrbüchern zur Gehörbildung aus der Zeit 1889 bis 1985*, Hannover, 2008.

<sup>306</sup> Ebda., S. 15.

<sup>307</sup> Ebda., S. 17.

<sup>308</sup> Rodríguez unterscheidet u. a. zwischen Aktionsformen, Aktionsfeldern etc.

<sup>309</sup> Ebda., S. 42.

<sup>310</sup> Ebda., S. 113.

## 2.6 Forschungsstand

bleibt: „Mit der Zuordnung der Unterrichtsinhalte zu den einzelnen Aktionsformfeldern konnte man [...] auch alle Themen einer hundertjährigen Gehörbildungstradition in Deutschland überschauend betrachten: Hier sieht man bereits, welche Inhalte quasi als Standards wiederkehren [...]“<sup>311</sup>. Bemerkenswerterweise lässt sich erkennen, dass Rodríguez letztlich auch die Geschichte selbst in den Dienst der Didaktik stellt, indem nach einheitlichen und wiederkehrenden Mustern innerhalb dieser Geschichte gefragt wird, die dann als „Standards“ definiert werden können. Rodríguez möchte auf diese Weise eine von ihm angenommene „verborgene“<sup>312</sup> Didaktik der Gehörbildung freilegen. Hier zeigt sich der zentrale Unterschied zum Vorgehen in der vorliegenden Untersuchung – geht es doch hier gerade nicht um die >>Struktur hinter den Dingen<<<sup>313</sup>, sondern darum im Sinne Schmidts >>Räume<< des Denkens über Musik aufzuzeigen. Auch im weiteren Verlauf zeigt sich, dass der historische Fokus bei Rodríguez immer weiter vernachlässigt wird, wenn er fragt: „Wie haben legendäre Musiker gearbeitet? Wie arbeiten heute die Experten? Welche bestimmten Fertigkeiten verwenden hervorragende Musiker in ihrer kreativen Arbeit [...]?“<sup>314</sup> Die erkennbare Hinwendung zu einer genieästhetischen Denkweise suspendiert letztlich einen nachvollziehbaren historischen Zugriff. Auch hier sollen durch das Genie Regeln definiert werden, die für einen >>zeitgemäßen<< Gehörbildungsunterricht Standards setzen. Rodríguez hinterfragt allerdings nicht die Herkunft der Genievorstellung. Insgesamt zeigt sich in der Untersuchung von Rodríguez, dass die vergleichende Analyse von unterschiedlichen Lehrwerken aus unterschiedlichen Zeitepochen ein Zugriffspunkt auf musiktheoretische Fragestellungen sein kann. Allerdings löst sich die vorliegende Untersuchung von der didaktischen Ausrichtung, bedient sich aber auch des Mittels der tabellarischen Übersicht, um statistisch relevante Daten<sup>315</sup> zu ermitteln und gegenüberzustellen.

Darüber hinaus zeigt sich aber, dass der Gegenstand der Musiktheorie zunehmend auch unter historischen Gesichtspunkten und Fragestellungen in den Fokus der Debatte rückt. So stellt Thomas Christensen in seinem Aufsatz „Musiktheorie im Kontext“<sup>316</sup> heraus, dass Theorien nur dann im Widerspruch zur Geschichte stehen, „wenn man sich einer streng positivistischen

---

<sup>311</sup> Ebda., S. 113.

<sup>312</sup> Ebda.

<sup>313</sup> Vgl. Schmidt, ebda.

<sup>314</sup> Ebda., S. 134.

<sup>315</sup> Für die vorliegende Untersuchung sind das die Anzahl der Notenbeispiele.

<sup>316</sup> Christensen, Thomas, *Musiktheorie im Kontext. Rameau und die Philosophie der französischen Aufklärung*, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hrsg. von Dörte Schmidt, Schliengen, 2005, S. 93-106.

## 2.6 Forschungsstand

Auffassung von Theorie verschrieben hat.“<sup>317</sup> In Anlehnung an Dahlhaus fragt Christensen zunächst „was es zu bedeuten habe, wenn man über Musiktheorie in einem historischen Zusammenhang spricht – oder in einem kulturellen, sozialen >>nationalen<< Zusammenhang.“<sup>318</sup> Wenn man sich jedoch von einer „streng positivistischen Auffassung“ löse, dann ließe sich erkennen, dass „wissenschaftliche Theorien vielleicht doch nicht so unveränderbar [sind], so platonisch in ihrem erkenntnistheoretischen Idealismus.“<sup>319</sup> In seinem Aufsatz differenziert er diese Auffassung anhand von drei Beispielen der Zeit Rameaus. Sein Fazit lautet daher: „An drei Beispielen aus dem wissenschaftlichen und philosophischen Diskurs habe ich versucht zu zeigen, wie sehr der kulturelle Diskurs der Zeit Rameaus Musiktheorie beeinflusste [sic]. Die daraus gewonnene spezifische Begrifflichkeit ist kein Mantel, den man einfach ablegen kann, der von dem Inhalt des Denkens getrennt werden kann. [...] und zum zweiten spiegelt sich darin die Art und Weise, wie die Theorie im Gegenzug in das umliegende kulturelle Umfeld ausstrahlt.“<sup>320</sup> Die generalisierende Schlussfolgerung, dass die „Abhängigkeit der Musiktheorie – oder schlechthin jeder Theorie – vom Einfluß [sic] der Kultur vielleicht systematisch orientierten Denkern als bedauerlich erscheinen mag [...]. Aus meiner Sicht jedoch [...] eine solche Abhängigkeit von Vorteil [ist]. Nur in dem Maße, in dem Musiktheorie auf die Befindlichkeiten, Sprache und Probleme ihrer Zeit eingeht, gewinnt sie an Virtualität“<sup>321</sup>, zeigt, dass der historische, kulturelle und politische Kontext des Entstehens der jeweiligen Theorie als Erkenntnisgewinn im Hinblick auf die Bedeutung der jeweiligen Musiktheorie in ihrer Zeit und – darüber hinaus – für die Zeiten, in denen sie rezipiert wird, verstanden werden kann. Die Verortung von Musiktheorie in ihre jeweiligen kulturellen Kontexte löst den alten universalistischen Theorieanspruch ab, um die „musiktheoretische Welt [nicht] >>wie sie ist<<, sondern eher >>wie sie vorgestellt wurde<< zu kartieren, [sodass] dies erste Schritte in Richtung einer Alternative zu einer universal verstandenen Entwicklungsgeschichte [sind]“<sup>322</sup>. Die vorliegende Untersuchung versucht für den Bereich der Harmonielehren im 20. und 21. Jahrhundert diesen Weg zu gehen und die kulturellen Bezüge, die sich aus der in den Lehrwerken verwendeten Theoriesprache und den

---

<sup>317</sup> Ebda., S. 93.

<sup>318</sup> Ebda.

<sup>319</sup> Ebda.

<sup>320</sup> Ebda., S. 105.

<sup>321</sup> Ebda., S. 106.

<sup>322</sup> Schmidt, Dörte, *Handlungsräume*, ebda., S. 15.

## 2.6 Forschungsstand

Mechanismen der Theoriebildung ergeben, herauszustellen und das damit verbundene Geschichtsbild zu hinterfragen.

## 2.7 Heinrich Schenker, Harmonielehre, Wien, 1906

### 2.7.1 Auswahl der Notenbeispiele

Notenbeispiele Schenker					
Komponisten und Anzahl der Notenbeispiele					
Bach, J. S.	43	Schumann	6	Reger	2
Beethoven	38	Scarlatti	6	Bruckner	2
Chopin	26	Bach, Ph. E.	5	Bach, Chr. E.	1
Mozart	20	Mendelssohn	3	Berlioz	1
Brahms	12	Liszt	3	Volkslied	1
Wagner	11	gregorianischer Choral	3	Sweelinck	1
Haydn	10	Händel	3	Strauss, R.	1
Schubert	9	Haßler	2	<b>Summe</b>	<b>209</b>

*Tabelle 1: Notenbeispiele Schenker*

### 2.7.2 Geschichtsbild

In der Auswahl der Notenbeispiele in der Harmonielehre von Heinrich Schenker lassen unterschiedliche Schwerpunkte erkennen. Das Veröffentlichungsdatum 1906 liegt zwar zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dennoch kann man die Harmonielehre als ein typisches Zeugnis der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts verstehen, da ihre Konzeption demnach im 19. Jahrhundert erfolgt sein muss. Klar erkennbar ist die Ausrichtung an Komponisten, die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung schon als historisch zu gelten haben. Lediglich Reger und Richard Strauss dürfen zum Zeitpunkt der Veröffentlichung als zeitgenössische Komponisten gelten. Das hier zu Tage tretende Geschichtsverständnis orientiert sich an einer Vergangenheit, die sich im Wesentlichen durch die Genialität >>großer Meister<< definiert. So konstatiert Schenker im Vorwort: „[...] daß ich alle in Worte abgezogenen Kunsterfahrungen oder Lehrsätze stets durch lebendige, und nur durch lebendige Beispiele aus den Meistern selbst zu illustrieren suchte.“<sup>323</sup> Diese Form der Meisterwerkorientierung kann als typisch für das Geschichtsverständnis des 19. Jahrhunderts gelten: „Wiederum aber

<sup>323</sup> Schenker, *Harmonielehre*, ebda., Vorwort, S. VI.



ist es, wie beim emanzipierten harmoniefremden Ton, statt einer musikalischen Regelpoetik [...] das Formgefühl des Komponisten, das für die ästhetisch-kompositionstechnische Stimmigkeit wandernder Tonalität im Kontext eines bestimmten Werkes eintreten muss.“<sup>324</sup> Wenn Dahlhaus in seiner Überblicksdarstellung über die Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts einen „Paradigmenwechsel“<sup>325</sup> konstatiert, dessen Indiz die „Individualisierung“<sup>326</sup> des Werkbegriffes sei, so findet sich diese These in der Harmonielehre von Heinrich Schenker bestätigt: Vom individuellen Kunstwerk werden die (allgemeinen) Regeln der Harmonielehre abgeleitet.

Florian Vogt beschreibt dieses Vorgehen Schenkers folgendermaßen: „Für Schenker ist es von zentraler Bedeutung, Theorie nie losgelöst von den >>großen<< Werken der Musikgeschichte – den sogenannten Meisterwerken – zu betreiben und alle gewonnenen Einsichten an diesen zu messen. Welches Werk in den Kanon der Meisterwerke aufgenommen wird, hängt wesentlich davon ab, inwieweit es den Prinzipien und musikalischen Abläufen entspricht, die Schenker aus den Werken seiner Lieblingskomponisten ableitet. Umgekehrt diskreditiert er alle Werke, die diesen Kategorien nicht entsprechen.“<sup>327</sup>

Die von Vogt angesprochene Diskreditierung lässt sich bereits durch einen flüchtigen Blick auf die Auswahl der Notenbeispiele bestätigen: So bleiben zahlreiche zeitgenössische Komponisten ohne Berücksichtigung, ebenso wie außereuropäische Musik; letztlich beschränkt sich die Auswahl der Komponisten, von D. Scarlatti und Chopin abgesehen, auf ausschließlich deutsche Musiker. Dieser bemerkenswert nationalistische Vorbehalt kann aus der Zeit heraus verstanden werden, die insbesondere nach der Reichseinigung 1871 nicht nur im politischen Bereich, sondern auch in nahezu allen Sektoren des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens die nationale Einigung ins Zentrum rückte. Vor diesem Hintergrund werden wissenschaftliche Forschungen – nicht nur in musikalischer Hinsicht – auch und gerade als Ausdruck nationalen Interesses verstanden. Auch im Bereich der Musiktheorie und Musikgeschichte soll die Reichseinigung gleichsam vorangetrieben werden. Die Einheit der Nation wird somit an die kulturelle Bedeutung ihrer Apologeten geknüpft – die Frage warum ein Komponist als >>Meister<< gilt bleibt freilich unbeantwortet und lässt darüber hinaus die Frage offen, inwieweit die nationale Herkunft hier den Geniecharakter definiert. Dem

---

<sup>324</sup> Dahlhaus, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, erster Teil, Darmstadt 1984, S. 13.

<sup>325</sup> Ebda.

<sup>326</sup> Ebda.

<sup>327</sup> Vogt, Florian, *Otto Vrieslanders Kommentar zu Heinrich Schenkers Harmonielehre*, in: ZGMTH 3/2 (2006), S. 187.

gegenüber bzw. mit diesem verbunden erscheint ein Geschichtsverständnis, das von einer stetigen Weiterentwicklung ausgeht: „Haben wir doch nicht mehr nötig, mit Zahlen anzudeuten, welche Intervalle gesetzt werden sollen [...]“<sup>328</sup>. Diese angesprochene Weiterentwicklung der Musikgeschichte versteht der Autor wertend, indem die Generalbassschrift als eine Vorstufe zur >>heutigen<< Musiktheorie verstanden wird. In diesem Verständnis war die Ablösung der Generalbassschrift notwendig, um zu einer >>höheren<< Form der Musiktheorie zu gelangen. Der Musiktheoretiker wird auf diese Weise zu einem Forscher, der die Mechanismen hinter der Geschichte offenlegt und somit das Ziel der Musiktheoriegeschichte benennen kann. Damit verbunden ist eine Wertung, die das angesprochene Ziel (Funktionstheorie, Stufentheorie etc.) als höherwertig klassifiziert und somit alles was sich nicht in dieser Theoriesprache ausdrücken lässt, also nicht theoriwürdig erscheint, diskreditiert.<sup>329</sup>

Dies zeigt sich auch in der Interpretation des Mollsystems: „Moll als Vorstufe, vielleicht eine letzte, vorletzte zur wirklichen Wahrheit der Natur, zu ihrer solennesten Wahrheit, nämlich dem Dur [...]“<sup>330</sup>. Hier wird deutlich, dass Schenker mit dem Aufkommen von Dur die Musikgeschichte und die Musiktheorie an ihrem (glorreichen) Endpunkt angekommen sieht. Prinzipiell lässt sich erkennen, dass insbesondere der Begriff Entwicklung für das Geschichtsverständnis von Schenker von Bedeutung ist: „Was im strengen Satz gefehlt hat, nämlich eine gleichsam außen stehende Macht, die die Bewegung der Klänge in den höchstens 16 Takten hätte deuten können, ist eben im freien Satz entstanden. Hier ist die Stufe jene Macht, die mehrere Klänge deutlich zu einer Einheit bindet, in deren Schoße eben deshalb die Stimmführung sich nur noch freier gebärden kann.“<sup>331</sup> In diesem Geschichtsverständnis kommt dem Theoretiker eine besondere Rolle zu – er fungiert quasi als Entdecker, der die hinter der Harmonie stehenden Prinzipien (hier: die Stufe) aufdeckt und lehrbar macht. Im weiteren Verlauf differenziert Schenker diese Position noch weiter aus: „Dreht sich doch überhaupt das Problem der musikalischen Entwicklung in der Hauptsache bloß darum, auf welche formaltechnische Weise es möglich ist, eine größere Summe von Inhalt zu erzielen. [...] ob dahinter bloß ein einfacher Spieltrieb steckt, oder ob sich darin vielmehr das natürliche Gesetz des Wachstums äußert, welches wir doch überall in den Schöpfungen der Natur wie

---

<sup>328</sup> Schenker, *Harmonielehre*, ebda., S. 153.

<sup>329</sup> Vgl. dazu Vogt, ebda.

<sup>330</sup> Schenker, ebda., S. 69.

<sup>331</sup> Schenker, ebda., S. 203.

des Menschen wahrnehmen können, in jedem Falle mußten die technischen Mittel zur Erweiterung des Inhalts erst Schritt um Schritt erdacht und erfunden werden.“<sup>332</sup> Musikgeschichte und Musiktheoriegeschichte werden als zielgerichteter Weg zu einer höheren Entwicklungsstufe gedacht und verstanden.

Diese Vorstellung einer zielgerichteten Geschichtsentwicklung findet sich nicht nur bei Schenker, sondern früher auch schon bei Hugo Riemann: „Wenn einer der jüngsten Zweige der Musikwissenschaften [...] zu Resultaten kommt, welche den uralten Traditionen der Theorie der Tonverhältnisse ins Gesicht schlagen [...] so ist es jedenfalls nicht Sache der Geschichtsforschung, von solchen Beobachtungen der Gegenwart aus die Darstellung der Verhältnisse der Vergangenheit beeinflussen zu lassen. [...] In ihrem Gesamtverlaufe ist doch erfreulicherweise die Geschichte der Musiktheorie so unverkennbar ein Fortschreiten zu immer schärferer Präzisierung und Formulierung derselben Erkenntnisse [...]“<sup>333</sup>. Es zeigt sich, dass Schenker analog zu Riemann argumentiert und letztlich im Verlauf der Geschichte nur die Präzisierung bereits feststehender Elemente erkennt: „Die Geschichte der Musiktheorie erscheint Riemann – dem Zeitgenossen einer positivistischen Epoche, in der die Idee einer gradlinig fortschreitenden Wissenschaftsgeschichte noch nicht durch die Entdeckung von >>Paradigmenwechseln<<(Thomas Kuhn) angekränkt war – als Entwicklung zu einer >>immer schärferen Präzisierung und Formulierung<< einer in den Grundzügen längst feststehenden Erkenntnis des Wesens der Musik [...]“<sup>334</sup>. Auch Schenker erweist sich als überzeugtes Kind dieser positivistischen Epoche und etabliert in seiner Harmonielehre ein Geschichtsverständnis, das in allen historischen Aspekten eine zwangsläufige Entwicklung erkennt, an dessen Ende schließlich die leuchtende Erkenntnis – das eigene System – steht. Schenker koppelt diesen Gedanken mit dem Naturgedanken, der in der geschichtlichen Entwicklung eine fast naturwissenschaftlich nachweisbare Kategorie sieht. Daraus ergibt sich eine Konsequenz, denn aus der Möglichkeit der objektiven Nachweisbarkeit erwächst demnach auch die Notwendigkeit. Hier sieht Schenker seine Aufgabe als Theoretiker. Andersherum betrachtet bedeutet dies, dass all diese Erscheinungen, die nicht objektiv ins System und Geschichtsbild passen, als solche nicht >>geschichtswürdig<< sind und ausgegrenzt werden können.

---

<sup>332</sup> Ebda., S. 209.

<sup>333</sup> Riemann, Hugo, *Handbuch der Musikgeschichte*, 1904, o. O., Vorwort.

<sup>334</sup> Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, ebda., S. 58.

## 2.7 Heinrich Schenker, Harmonielehre, Wien, 1906

### 2.7.2.1 Integration und Ausgrenzung

Das beschriebene Geschichtsverständnis findet seinen musikhistorischen Niederschlag in der Herausstellung von einerseits besonders gelungenen und andererseits besonders misslungenen Beispielen. An der Spitze der musikhistorischen Entwicklung sieht Schenker die Kompositionen Beethovens<sup>335</sup> – ausgewählte Analysen einzelner Werke sollen seine Thesen zur Harmonielehre und zur Stufe untermauern. Von Bedeutung in diesem Zusammenhang erscheint die Tatsache, dass insbesondere ein deutscher Komponist hier als signifikantes Beispiel herangezogen wird. Die angestrebte Einheit der Nation wird somit auch an die kulturelle Bedeutung geknüpft. Auf inhaltlicher Ebene werden die gefundenen Regeln somit zum Wertungsinstrument, um gute von schlechter Musik zu unterscheiden, so konstatiert Schenker eine „Pflicht zur Stufe in der Komposition.“<sup>336</sup> Im Zusammenhang mit dem Beispiel Beethovens wird auf diese Weise eine Art nationaler Musik etabliert, die nunmehr als mustergültig zu gelten hat. Dem gegenüber steht – im Sinne einer negativen Integration – das „abschreckende Beispiel“<sup>337</sup> einer Komposition von Max Reger. Die Kritik Schenkers entzündet sich an der scheinbaren Atonalität des Werkes: „Keine Stelle im Werk gibt Auskunft über die Haupttonart, mit Mühe bezieht sich ein Folgendes auf das Vorausgegangene, und wenn sich gelegentlich eine solche Beziehung einstellt, so ist sie zu dürftig, zu trivial und zu kurz. Kein Plan in den Tonarten, kein Plan in den Scheintonarten – alles bloß eine einzige große, irrational durchgehende Masse.“<sup>338</sup> Hier zeigt sich Schenkers reaktionärer Ansatz, der seine Apologeten in Bach und Beethoven sieht, selbst bei Wagner schon Schwierigkeiten hat und bei Reger den Untergang des Abendlandes kommen sieht. Harmonielehre wird auf diese Weise zu einem Mittel überkommene Vorstellungen von Musik zu transportieren und zu einer Wertungsinstanz, um gute Musik von schlechter zu unterscheiden.

---

<sup>335</sup> Vgl. Schenker, ebda., S. 219 f.

<sup>336</sup> Ebda.

<sup>337</sup> Ebda., S. 220.

<sup>338</sup> Ebda., S. 222.

### 2.7.3 Mechanismen der Theoriebildung

#### 2.7.3.1 Natur

Schenker versteht die Darstellung von musiktheoretischen Regeln als Beschreibung eines „natürlichen Systems“<sup>339</sup>. Die Bedeutung dieses Systems wird durch die Wahl der Gliederungszeichen noch verstärkt – denn Paragraphen finden sich sonst üblicherweise nur in Gesetztexten, sodass erkennbar wird, dass Schenker den gefundenen Regeln gleichsam Gesetzeskraft zuschreibt. Die Institution, die hierfür die Begründung liefert ist die Natur, die als „Vorbild“<sup>340</sup> für die Kunst dient. Auf diese Weise wird deutlich, dass die Natur und – gleichsam mit ihr – der Kosmos als Ausgangspunkt aller Kunst verstanden wird. Diese Auffassung wird von Schenker weiter präzisiert: Er nimmt von diesem Verständnis die Musik aus und kommt zu folgender Begründung: „[...] hier fehlt von Haus aus jede derartige unzweideutige Assoziation zur Natur herüber.“<sup>341</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Schenker eine Wertung vornimmt: „Dieser Mangel allein ist wohl der einzige Grund, weshalb die Musik bei Naturvölkern nicht über ein primitives Stadium hinausgelangen kann.“<sup>342</sup> Musiktheorie und ihre Anbindung an die Natur dient Schenker als Mittel der Verortung, sodass alles was nicht „primitiv“ ist auch von der Theorie erfasst werden kann. Im Umkehrschluss jedoch bedeutet dies, dass auch nur die Musik, die sich in (s)ein theoretisches Konzept einfügen lässt, letztlich als >>echte<<, also nicht primitive, Musik gelten kann.

Schenker differenziert diese Auffassung, da er in der Entwicklung der abendländischen Musikkultur eine sich stetig steigernde und auf ein Ziel hinführende musiktheoretische Entwicklung zu erkennen glaubt, nachdem auch die „griechische Musik ebenso wenig Kunst gewesen [ist] [...], weil sie eben erst in den Anfängen war.“<sup>343</sup> Schenker erweist sich hier als ein typischer Vertreter der Wissenschaft der Gründerzeit, die auch in soziokulturellen Entwicklungen eine sich stets steigernde Entwicklung sah, die mit der aktuellen Zeit an ein (vorläufiges) Ende, im Sinne eines Höhepunktes, gekommen ist.<sup>344</sup> Diese teleologische Auffassung von Theorie lässt sich auch vor dem Hintergrund der damals modernen westlichen

---

<sup>339</sup> Vgl. Schenker, ebda., Inhaltsangabe § 1.

<sup>340</sup> Ebda., S. 3.

<sup>341</sup> Ebda.

<sup>342</sup> Ebda.

<sup>343</sup> Ebda.

<sup>344</sup> Vgl. dazu auch Danuser, ebda.

Kultur interpretieren, die sich selbst als offensichtliche Krönung der Geschichte sah und darin ihr Sendungsbewusstsein, auch hinsichtlich von Imperialismus und Kolonialismus, zu begründen wusste.

Schenker versucht im weiteren Verlauf aus dieser Geschichtsauffassung seine Theorie zu entwickeln, die sich – widerspruchsfrei – auf die Natur beziehen muss. Er begründet den Zusammenhang von Natur und Kunst folgendermaßen: „Alle Künste, die Musik ausgenommen, sind im Grunde nur Ideenassoziationen der Natur und der Wirklichkeit.“<sup>345</sup> Die oben beschriebenen Einschränkungen führen dann zu folgender These: „In der Tat nahm die Beschaffung des Materials an Ideenassoziationen unter unerhörten Schwierigkeiten eine ganze Welt von Experimenten und viele Jahrhunderte in Anspruch. Endlich wurde auch die Ideenassoziation der Musik entdeckt: es war das Motiv. Das Motiv und nur dieses allein ist die einzige Ideenassoziation überhaupt, die die Musik aufweist. Sie ist die erste grundlegende und vor allem eingeborene Assoziation.“<sup>346</sup> Auf diese Weise gelingt es Schenker, einzig die abendländische Musik ab dem 16. Jahrhundert als überhaupt theoriwürdig zu erkennen – alles vorher Dagewesene ist, um in seinen Worten zu sprechen, ebenso >>primitiv<< wie nicht-abendländische Musik, die sich eben nicht mit theoretischen Begriffen wie >>Motiv<< erklären lässt. Die Wahl der Begrifflichkeit erscheint hier auch nicht zufällig, so erinnert der Begriff „Ideenassoziation“ an philosophische Schriften, die im Kontext des kommunistischen Manifestes<sup>347</sup> auftauchen und hier Zusammenschlüsse von Arbeitern meinen. Die Kongruenz jedoch liegt nicht auf der inhaltlichen Ebene, sondern vielmehr in der Auffassung von Geschichte: Sowohl Marx/ Engels als auch Schenker nehmen – jeweils in ihrem Bereich – eine stetige Fortentwicklung von Geschichte an, die letztlich zu einem Ziel<sup>348</sup> führt.

Dieses so verstandene Motiv tritt an die Stelle der Natur als „ewige und gewaltige Ideenassoziation.“<sup>349</sup> Der häufige Rückgriff auf den Zusammenhang von „Ideenassoziation und Motiv“ ist signifikant und lässt die Bedeutung erkennen, die Schenker dem Motiv beimisst. Ferner wird deutlich, dass insbesondere die Verbindung von Musik und Natur in Schenkers Theorie notwendige Bedingung für eine Harmonielehre ist. Die – für Schenker – offensichtliche Verbindung von Natur und Kunst außerhalb der Musik, muss – notwendigerweise – durch

---

<sup>345</sup> Schenker, ebda., S. 3.

<sup>346</sup> Ebda., S. 4.

<sup>347</sup> Vgl. dazu Marx, Karl, Engels, Friederich, *Das kommunistische Manifest. Eine moderne Edition*, Hamburg 1999.

<sup>348</sup> Bei Marx/Engels ist damit die kommunistische Gesellschaft gemeint, bei Schenker sein eigenes theoretisches System.

<sup>349</sup> Schenker, ebda., S. 4.

etwas Vergleichbares ersetzt werden, das dann den Charakter von Natur zugesprochen bekommt. Dies gelingt Schenker mit seiner Darstellung des Motivs. Natur ist demnach Signum für Allgemeingültigkeit, die nicht zu hinterfragen ist, keinen historischen Kontext hat und letztlich – vom Forscher, hier: dem Musiktheoretiker, entdeckt – Gesetzeskraft hat.

Den musikalischen Widerhall der Natur findet Schenker im Volkslied: „Es ist im letzteren Falle eben der Natur sowie der Kunst Genüge geschehen, wenn das Ohr im Verlauf der Melodie an einen gewissen Ton nach und nach dessen Quint und Terz bindet, mögen diese kommen, wie sie wollen. Z. B. im Volkslied.“<sup>350</sup> Die Anbindung an das Volkslied erscheint – gerade für spätere Harmonielehren – typisch, findet jedoch hier bei Schenker einen ersten, wichtigen Vorläufer. Das Volkslied wird als Ausdruck der Natur verstanden und gerät als solches in den Horizont der Harmonielehre.

Holtmeier hat hinsichtlich der deutlichen Volksliedanbindung zahlreicher Harmonielehren im 20. und 21. Jahrhundert auf den Bruch von 1933 verwiesen: „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.“<sup>351</sup> Die von Holtmeier herausgestellte „Theorielosigkeit“<sup>352</sup> der Nachkriegsharmonielehren lässt sich für Schenker noch nicht erkennen – jedoch wird die einseitige Schlussfolgerung Holtmeiers, dass „die Volksliedideologie sich dabei über eine musiktheoretische Strömung stützen konnte, 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“<sup>353</sup> durch den vorliegenden Befund zumindest für den Diskurs geöffnet.

#### 2.7.3.1.1 Biologismus

Der hier angewendete Begriff des Biologismus orientiert sich am Begriff >>Physikalismus<<, der von Handschin in die Debatte eingeführt wurde.<sup>354</sup> Ausgehend von Schenkers Einbettung der Musiktheorie in die Natur werden im Verlauf seiner Ausführungen diverse Vergleiche aus der Biologie bemüht, um die Verbindung zur Natur zu veranschaulichen: „Wie sich der Mensch

---

<sup>350</sup> Ebda., S. 176.

<sup>351</sup> Holtmeier, Ludwig, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches*, in: ZGMTH 1/1 (2003), Hildesheim, S. 19.

<sup>352</sup> Ebda., S. 26.

<sup>353</sup> Ebda.

<sup>354</sup> Vgl. Dahlhaus, *Untersuchung Tonalität*, ebda.

im Menschen, der Baum im Baume [...] wiederholt, wodurch sich erst der Begriff des Menschen [...] bildet, so wird die musikalische Reihe, erst wenn sie sich in der Reihe wiederholt zu einem Individuum der Tonwelt. Und wie in aller Natur, so offenbart sich auch in der Musik der Trieb der Fortpflanzung, durch welchen eben jene Wiederholung in Szene gesetzt wird.“<sup>355</sup> Das oben beschriebene teleologische Geschichtsverständnis findet seine Entsprechung in einer Auffassung von Musik, die Anleihen in der Biologie sucht. Dabei wird der Trieb als Kategorie der Entwicklung angesehen. Schenker will in der Musik, genauer: in den Tönen, „biologische Triebe annehmen, wie sie den Lebewesen innewohnen.“<sup>356</sup> Zunächst fällt in diesem Zusammenhang auf, dass Schenker vergleichbar zu Ernst Kurth argumentiert, der ebenfalls im musikalischen Ablauf Triebe, bzw. Energie am Werke sah.

Wolfgang Krebs macht in seinem Aufsatz „Zwischen Schopenhauer und Freud“<sup>357</sup> eine Verwandtschaft zwischen der Psychoanalyse Freuds und der Musiktheorie Ernst Kurths aus. In diesem Zusammenhang stellt er heraus, dass „Kurths Musiktheorie unverkennbar von den Akzenten, die um die Wende zum 20. Jahrhundert in psychologischen Fragestellungen dominierten, zehrte [...]“<sup>358</sup>. Ebenso wie Schenker argumentiert auch Kurth mit Begriffen „wie >>Kraft<<, >>Spannung<<, oder >>Energie<<, um den musikalischen Phänomenen auf den Grund gehen zu können.“<sup>359</sup> Jedoch macht Krebs im weiteren Verlauf deutlich, dass insbesondere die Begriffe potentielle und kinetische Energie<sup>360</sup> gerade das „Unhörbare, die Empfindung einer durchgreifenden Spannung in und zwischen den Klängen und Tönen“<sup>361</sup> meinen. Hier wird deutlich, dass zwischen dem Denken Kurths und Freuds eine Verwandtschaft besteht über deren Tiefe die Diskussion noch nicht verstummt ist.<sup>362</sup> Grundlage ist – nach Krebs – die Verwurzelung in „gemeinsamen weltanschaulich-philosophischen Traditionen.“<sup>363</sup> Insbesondere die Willensmetaphysik Arthur Schopenhauers rückt hier ins Zentrum der Betrachtungen: „Schopenhauer vertritt eine >>dynamische<< Weltsicht. Sie trieft zwar von Blut, aber sie akzentuiert auch das ewig Schöpferische im endlos unbefriedigten Welt drang nach Dasein und Wohlsein. Darin eingeschlossen ist der gierige

---

<sup>355</sup> Schenker, ebda., S. 6.

<sup>356</sup> Ebda.

<sup>357</sup> Krebs, Wolfgang, *Zwischen Schopenhauer und Freud. Ernst Kurths Musiktheorie als hermeneutisches Potential*, in: ZGMTH 3/2, Hildesheim 2006.

<sup>358</sup> Ebda., S. 223.

<sup>359</sup> Ebda., S. 224.

<sup>360</sup> Zentrale Begriffe in Kurth Musiktheorie.

<sup>361</sup> Ebda.

<sup>362</sup> Vgl. Ebda.

<sup>363</sup> Ebda., S. 226.



Wunsch von Mensch und Tier, sich fortzupflanzen [...]“<sup>364</sup>. Darauf kann Ernst Kurth Bezug nehmen wenn er formuliert: „Die Musik ist [...] keine Spiegelung der Natur, sondern das Erlebnis ihrer rätselhaften Energien in uns; die Spannungsempfindungen in uns sind das eigentümliche Verspüren von gleichartigen lebendigen Kräften, wie sie sich im Uranfang alles physischen und organischen Lebens offenbaren.“<sup>365</sup>

Es zeigt sich, dass auch Schenker mit vergleichbaren Begriffen argumentiert, indem auch er auf den >>Trieb<< der Töne und den >>Fortpflanzungscharakter<< hinweist. Jedoch bleibt Schenker – begrifflich – in der Sphäre der Biologie, während Kurth sich bewusst auf das Feld der Psychologie vorwagt: „Die Musiktheorie Ernst Kurths erhebt den Anspruch, eine Musikpsychologie zu sein.“<sup>366</sup> Gerade diesen Anspruch erhebt Schenkers Musiktheorie nicht – sie verweilt im Bereich der Biologie, deren Kräfte freilich vorwiegend auf den Fortpflanzungstrieb zurückgeführt werden: „Die Natur kennt nur die Zeugung [...]. Im Schoße des Grundtons gibt es nur Zeugungen und Fortpflanzungen nach immer verschiedenen Teilungsprinzipien.“<sup>367</sup> Schenker vermeidet es – im Gegensatz zu Kurth – unbewusste Kräfte oder Energien zu benennen, die „psychodynamisch“<sup>368</sup> die Musik vorantreiben. Dieser biologistische Ansatz soll, abseits aller psychoanalytischer Deutung, die Musiktheorie in der Nähe der Naturwissenschaften verorten: „Es ist selbstverständlich, dass den Trieb, Generationen von Obertönen ins Unendliche zu zeugen, jeder Ton in gleichem Maße besitzt. Man darf, wenn man will, auch diesen Trieb einem animalischen vergleichen, denn er scheint in der Tat dem Fortpflanzungstrieb eines Lebewesens durchaus nicht nachzustehen.“<sup>369</sup> Hier ist die Vorstellung zu erkennen, dass Musik und die mit ihr verbundene Harmonik, vergleichbar einem Lebewesen agieren und sich auf Grund ihnen innewohnender >>Triebe<< weiterentwickeln und so unterschwellig dem Komponisten die Richtung weisen, in die sein Musikwerk sich zu entwickeln habe. Eybl hat hinsichtlich der systematischen Offenlegung der Herkunft eines solchen Denkens hervorgehoben, dass „die Vorstellung, das musikalische Material würde sich eigenständig entwickeln [...] der trockenen Sachlichkeit Sechters fremd“<sup>370</sup> gewesen sei. Jedoch kann man mit Bent herausstellen, dass im 18. Jahrhundert die

---

<sup>364</sup> Ebda.

<sup>365</sup> Kurth, Ernst, *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berlin, 1920, S. 4.

<sup>366</sup> Krebs, ebda., S.223.

<sup>367</sup> Schenker, ebda. S. 6 und 7.

<sup>368</sup> Vgl. zu diesem Begriff, Krebs, ebda.

<sup>369</sup> Schenker, ebda., S. 42.

<sup>370</sup> Eybl, ebda., S. 61.

Sprache der Naturwissenschaften in die Welt der Musiktheorie übertragen wurde.<sup>371</sup> Dieser Prozess lässt sich vor allem als Signum der Aufklärung verstehen, die in der positivistischen Hinwendung zu den empirisch begründeten (Natur-) Wissenschaften die Möglichkeit sah, sämtliche Phänomene des Universums erklären zu können.<sup>372</sup> Die Ablösung der mittelalterlichen theologischen Instanz als oberste Erklärungsinstanz durch die humanistisch zentrierte Wissenschaft kann als Ursprungsidee der auch bei Schenker vorkommenden biologistischen Denkweise verstanden werden. Bent verweist im Kontext dieser Argumentationskette auf Friederich Wilhelm Marburg (1718-95), dessen Schriften er als „thesaurus of organic development“<sup>373</sup> charakterisiert. Dieses organische Denken, das die Musik als einen lebendigen Organismus versteht, lässt sich auch in den biologistischen Formulierungen Heinrich Schenkers erkennen. Über die Schriften von Momigny, Reicha, Westphal und Lussy<sup>374</sup> findet das organische Denken Eingang in die Musiktheorie bei Hugo Riemann von wo es schließlich den musiktheoretischen Kontext Schenkers berührt und somit auch Spuren in seinen Werken hinterlässt. Insbesondere in Schenkers Ursatz-Theorie lässt sich die Tendenz einer >>organischen Entwicklung<< beobachten, sodass Bent herausstellen kann: „Schönberg and Schenker, while having such very different intellectual outlooks, had in common their conviction that music was living organism.“<sup>375</sup> Spätestens jetzt kann man konstatieren, dass das im späten 18. Jahrhundert aufgekommene organische Modell im 20. Jahrhundert angekommen ist. Jedoch muss dieser biologistische Ansatz auch und gerade im Kontext von Schenkers Genieästhetik verstanden werden. So eindeutig die Herkunft des biologistischen Ansatzes aus einer positivistischen Denkschule erkennbar ist, so klar ist andererseits auch bei Schenker ein Naturbegriff erkennbar, der dem Künstler mehr oder weniger eindeutig den Weg vorschreibt, den er bzw. das Musikwerk zu gehen hat: „In diesem Sinne ist das Mollsystem eigentlich ganz Ureigentum der Künstler, wodurch es im Gegensatz zum Durssystem steht, das mindestens in seinen Grundlagen gleichsam spontan aus der Natur erflossen ist. [...] Ja, noch mehr, es hat die Natur den gesamten Bestand und Vorrat der Kultur in ihr eigenes Depot gleichsam aufgenommen, so daß alle Kultur in diesem Sinne sozusagen ein neuer Bestandteil der Natur geworden ist.“<sup>376</sup> Vor dem Hintergrund einer biologistischen

---

<sup>371</sup> Vgl. Bent, *Music Analysis*, volume I, ebda.

<sup>372</sup> Vgl. ebda., S. 11.

<sup>373</sup> Bent, ebda., S. 15.

<sup>374</sup> Vgl. ebda.

<sup>375</sup> Ebda., S. 16.

<sup>376</sup> Schenker, *Harmonielehre*, ebda., S. 66 und 67.

Denkweise entwickelt Schenker eine Genievorstellung, die Genialität letztlich an die Inspiration eines Künstlers knüpft. Hier ist, Bent hat darauf hingewiesen, ein Gegenpol zur positivistischen Denkweise entstanden, indem dem romantischen Künstler Genialität zugesprochen wird, wenn er inspirierte und inspirierende Werke schafft; diese Ideen können dann gleichsam >>Naturcharakter<< haben. Schenkers Biologismus ist von daher immer auch im Kontext einer Genieästhetik zu verstehen, die den genialen Künstler als einen elitären begreift, der an der Spitze der Hierarchie Regeln setzen und Normen definieren kann – einzig auf Grund seiner ihm innewohnenden Genialität. Insofern lässt sich das Genie bei Schenker einerseits als Ausdruck eines autoritären Individualismus verstehen, andererseits jedoch auch als Medium der Natur. Die spätere Hinwendung Schenkers zu nationalistischen bzw. nationalsozialistischen Gedanken – verbunden mit seiner Bewunderung für Hitler – ist sicherlich in diesem Kontext schon angelegt und findet einen ersten Niederschlag in der Verbindung von Biologismus und Genieästhetik. Ferner zeigt sich, dass musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert bzw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts von vorneherein mit politischen Ideen verknüpft war. Nationalistische Tendenzen als Ausdruck und Gegenstand musiktheoretischen Denkens im 20. und 21. Jahrhundert sind somit bereits im 19. Jahrhundert angelegt.

#### 2.7.3.1.2 Physikalismus

Die Natur ist in Schenkers System der Fixpunkt der Theoriebildung: „Allerdings hatte bei der Begründung des Systems die Natur den Künstler nicht ganz so hilflos gelassen wie bei der Entdeckung des Motivs.“<sup>377</sup> In diesem Verständnis ist der Musiktheoretiker einem Naturforscher gleichzusetzen, der die >>Geheimnisse<< der Musik wie Naturgesetze offenzulegen hat: „Man denke sich indessen auch diese Hilfe der Natur beileibe nicht so deutlich und offen [...]. Sie ist nichts mehr als ein Wink, ein ewig stummer Rat, den zu ahnen und zu deuten von größter Schwierigkeit war [...]“<sup>378</sup>. Neben der Natur tritt als Instanz der Theoriebildung gleichwertig der geniale Einfall des Künstlers und des Theoretikers, die beide auf ihre Art das natürliche Wesen der Musik erkannt und >>gebändigt<< haben. Hier wird deutlich, dass Schenker einem Theorieverständnis anhängt, das vom guten Ruf der Naturwissenschaften profitieren möchte; Wissenschaftlichkeit wurde, zumindest von

---

<sup>377</sup> Ebda., S. 32.

<sup>378</sup> Ebda.

Schenker, um die Jahrhundertwende als naturwissenschaftliche Forschung interpretiert. Das Prestige der Naturwissenschaften – zu nennen sind hier die zahlreichen Nobelpreise in Physik, Medizin und Chemie um die Jahrhundertwende für deutsche bzw. deutschsprachige Forscher – wird gleichsam methodisch in die Musiktheorie transferiert, damit diese quasi von außen wissenschaftlich geadelt werden.

Die Überlegenheit des Dur-Moll-tonalen Systems ist für Schenker in der Natürlichkeit der Obertonreihe begründet: „Ihren Wink aber deponierte die Natur in der sogenannten Obertonreihe.“<sup>379</sup> Naturerscheinungen wie die Obertonreihe bilden die physikalisch messbare Grundlage der Kunst – wobei freilich dem Künstler die höhere Autorität zugesprochen wird: „Und es ist daher als ein Glück zu bezeichnen, wenn die Künstler, in ihren Instinkten sattelfester als in ihrem Bewußtsein, sich immer noch lieber von jenen als von diesem leiten lassen, zumal das letztere im Grunde nicht einmal ihr eigenes, sondern das Bewußtsein der Akustiker vorstellt, das eben durch keinerlei Instinkt zur Kunst erhellt und korrigiert ist.“<sup>380</sup> Schenker unterscheidet hier einerseits zwischen dem Instinkt der Künstler, dem die Obertonreihe vertraut ist und die daher in das Werk der Künstler Einzug hält; wohingegen andererseits das Bewusstsein der Künstler die Obertonreihe kaum kennt bzw. wahrnimmt, sodass „ihre eigene Praxis bei weitem begründeter ist als ihre theoretische Einsicht in dieselbe.“<sup>381</sup> Der Musiktheoretiker versteht sich nun – nach Schenker – als das Bindeglied zwischen Instinkt und Bewusstsein, zwischen Künstler und Akustiker, ja zwischen Natur und Musik – der in der Lage ist zwischen diesen beiden Polen zu vermitteln und sie „zum vollen Bewußtsein zu bringen.“<sup>382</sup>

Daher sieht Schenker seine Aufgabe als Theoretiker, die verborgenen Verbindungen zwischen Natur (Physik) und Musik offen zu legen. Dieses Vorhaben initiiert er mit einer mathematischen Analyse der Obertonreihe, sodass er konstatieren kann: „Diesem Bilde entnimmt man gerne die Tendenz der Natur, bei fortschreitender Teilung des schwingenden Objektes immer engere und engere Intervalle zu bilden.“<sup>383</sup> Die Betrachtung der Obertonreihe als Grundlage der Musiklehre erscheint in diesem Zusammenhang weniger problematisch als die damit verbundene Wertung, dass der Systemcharakter der Dur-Moll-tonalen Harmonielehre auf diese zurückgeführt wird und somit gegenüber anderen Systemen eine

---

<sup>379</sup> Ebda., S. 33.

<sup>380</sup> Ebda.

<sup>381</sup> Ebda.

<sup>382</sup> Ebda.

<sup>383</sup> Ebda., S. 34.

übergeordnete Stellung einnimmt: „Aus dieser üblichen Bezeichnungsweise der Obertöne [...] werden für unser System reklamiert nicht nur der Durdreiklang: C g e<sup>1</sup> (1:3:5) sondern auch der Molldreiklang: e<sup>2</sup> g<sup>2</sup> h<sup>2</sup> (10:12:15) (sofern dieser nicht in allzu monströser Weise in noch kompliziertere Art von der Natur abgeleitet wird), ferner die Quart des C-Systems f, angeblich 3:4, und sogar die Sept unseres Systems unter Hinweis auf den siebenten Oberton.“<sup>384</sup>

An dieser These Schenkers sind einige Aspekte herauszustellen: Zunächst ist auf die Hervorhebung des Dur-Dreiklangs hinzuweisen, der offensichtlich als zentraler Aspekt der Obertonreihe wahrgenommen wird. Viel bedeutender erscheint jedoch Schenkers Hinweis, dass der Molldreiklang „in monströser Weise in noch kompliziertere Art von der Natur abgeleitet wird.“<sup>385</sup> Schenker stellt sich damit gegen die Auffassung Riemanns, der zur Erklärung des Molldreiklangs eine – unhörbare – <sup>386</sup> Untertonreihe annahm. Jedoch bleibt anzumerken, dass sowohl Schenker als auch Riemann die systematische Herleitung der Dur-Moll-tonalen Harmonielehre mit physikalischen Tatsachen begründen wollen. Im weiteren Verlauf jedoch differenziert Schenker die oben beschriebene Auffassung: „Aber was weit wichtiger, auch die andern Deduktionen, ausgenommen die erste des Durdreiklangs, sind alle falsch.“<sup>387</sup> An dieser Stelle unternimmt Schenker eine Verquickung des biologistischen mit dem physikalistischen Denken: „Ich meine nämlich: im Grunde kennt die Natur doch nur die Zeugung und in diesem Sinne nur Aszendenten und Deszendenten, nicht aber auch Seitenverwandte, d. h. Brüder und Schwestern. [...] Genau so verhält es sich damit, was die Natur in der Obertonreihe offenbart. Auch hier im Schoße des Grundtons gibt es nur Zeugungen und Fortpflanzungen nach immer verschiedenen Teilungsprinzipien, als welche wir die Zahlen 1, 2, 3, 4 u. s. w. erkennen [...]. Mit dieser Teilung darf aber das Nebeneinander der Intervalle ebensowenig verwechselt werden, als wir im Bilde des Stammbaumes Geschwister und Deszendenten verwechselt wissen wollen.“<sup>388</sup> Es zeigt sich, dass Schenker ausgehend von der physikalischen Tatsache der Obertonreihe – die in ihrem allgemein gültigen Anspruch auch nicht hinterfragt wird, worin der physikalistische Ansatz begründet liegt – diese jedoch biologisch interpretiert. Jedoch wird deutlich, dass die Thesen Schenkers lediglich auf

---

<sup>384</sup> Ebda.

<sup>385</sup> Ebda.

<sup>386</sup> Und physikalisch nicht existente.

<sup>387</sup> Ebda., S. 35.

<sup>388</sup> Ebda., S. 37.

Postulaten beruhen und keinerlei Anbindung an wissenschaftliche Argumente aufweisen, auch wenn der Autor dies immer wieder unterstellt.<sup>389</sup>

Von dieser Auffassung ausgehend kann Schenker dann feststellen, dass „das menschliche Ohr der Natur folgt, wie sie sich in der Obertonreihe offenbart, nur bis zur großen Terz als der letzten Grenze, also bis zu jenem Oberton, dessen Teilungsprinzip fünf ist. Das will sagen, daß die Obertöne mit Teilungsprinzipien höherer Zahlen unsern Ohren bereits zu kompliziert sind [...]“<sup>390</sup> Damit kann Schenker herausstellen, dass letztlich nur die Töne, die den Dur-Dreiklang konstatieren für das Ohr (und damit natürlich) angenehm sind „wogegen die Obertöne 7, 11, 13, 14 usw. uns vollständig fremd bleiben.“<sup>391</sup> So gelingt es dem Autor das Dur-Moll-tonale System bzw. den Dur-Dreiklang als einzig natürliches – d. h. in der Natur begründetes – musikalisches Phänomen zu interpretieren. Als somit auch physikalisch perfektes Klangereignis ist dieser Dur-Dreiklang somit Ausgangs- und Zielpunkt sämtlicher Musik und jegliche musikalischen Vorgänge, die sich nicht auf diesen Dreiklang beziehen lassen, können somit als „vollständig fremd“<sup>392</sup> zurückgewiesen werden. Den physikalistischen Anspruch behält Schenker bei, wenn er zur Begründung seiner Thesen ausführt: „Es ist nicht meine Sache, die Organisation des Ohres hier zu schildern und den Grund anzugeben, weshalb das Ohr nur auf jene einfachen Verhältnisse 1, 2, 3, 5 einzugehen fähig ist, die ferneren dagegen zurückweist. Es dürfte auch analog kaum möglich sein zu sagen, wie und warum z. B. die Netzhaut auf die Lichtgeschwindigkeit reagiert, weil eben hier, wie der Klang aus einer unendlichen Summe von Obertönen zusammengesetzt ist, jedes Licht aus einer unendlichen Reihe von Farbelementen besteht, die wir einzeln nicht wahrnehmen.“<sup>393</sup> Zur weiteren Begründung seiner These weitet Schenker die Betrachtungen noch aus indem er im „Notensystem selbst [...] in der Fünzfzahl der Linien eine sehr kluge und bequeme Einrichtung erkennt, die durch die Forderung unseres Auges diktiert ist.“<sup>394</sup> Hier wird jede historisch-kulturelle Bedingung völlig ignoriert, sodass die Entwicklung der Notenschrift ebenso in das physikalisch-biologistische System integriert werden kann. Schenkers Hinweis auf die Lichtgeschwindigkeit verdeutlicht den wissenschafts-historischen Kontext der Theoriebildung und lässt die Vorrangstellung der Naturwissenschaften, insbesondere der Physik, erkennen,

---

<sup>389</sup> Vgl. ebda.

<sup>390</sup> Ebda. S. 37-38.

<sup>391</sup> Ebda., S. 38.

<sup>392</sup> Ebda.

<sup>393</sup> Ebda.

<sup>394</sup> Ebda.

an deren Bedeutung auch die Musiktheorie partizipieren möchte. Ferner versucht Schenker durch die Analogiebildung zur Physik überhaupt erst seinem Fach Wissenschaftscharakter zu verleihen. Die so gewonnene Reputation kann dann vom Autor sofort wertend genutzt werden, indem das Theoriegebäude gleichzeitig ausgrenzend eingesetzt wird.<sup>395</sup> Analog zur Weltmachtspolitik Kaiser Wilhelms II. soll auch die Theorie und die Wissenschaft möglichst viele Bereiche >>kolonialisieren<< und somit in das System >>hineinholen<<; das Fremde, das Nicht-systemische, kann im Umkehrschluss dann als unpassend gebrandmarkt und ausgegrenzt werden. Das ideologische Verständnis der eigenen Überlegenheit des Volkes, was sich – nicht nur im deutschen Reich – in einem aggressiven Sendungsbewusstsein äußerte, wird auch durch Schenker in die Musiktheorie integriert und (physikalisch) begründet.

### 2.7.3.2 Kultur

Neben dem beschriebenen Naturbegriff finden sich in Schenkers Harmonielehre Mechanismen der Theoriebildung, die sich außerhalb des Naturbegriffes konkretisieren. Dahlhaus erkennt diesbezüglich: „Musiktheorie, die als Handwerkslehre [...] verstanden werden sollte, ist fast immer durch die lange Tradition, der sie entstammte – durch den Anspruch also, das ‘alte Wahre’ zu überliefern [...] begründet und gerechtfertigt worden.“<sup>396</sup> Schenker greift diesen Gedanken unterschwellig auf, wenn er zwischen einem „natürlichen“ System und einem „künstlichen“ System unterscheidet.<sup>397</sup> Die von Schenker angenommene Gegensätzlichkeit eines natürlichen und eines künstlichen Systems<sup>398</sup> stellt in letzter Konsequenz jedoch den Künstler an dieselbe Stelle wie die Natur: „Das Mollsystem ist eigentlich ganz Ureigentum der Künstler [...] Dursystem ist in seinen Grundlagen gleichsam spontan der Natur entfloßen [...]“<sup>399</sup>. Hier erscheinen Künstler und Natur als ebenbürtige Partner – der Theoretiker jedoch ist erst in der Lage diesen Zusammenhang aufzudecken: „[...] das gegenseitige Verhältnis beider Systeme dem Gemüt des Künstlers hineingeheimnist, freilich ohne daß es bisher der Erkenntnis erschlossen worden wäre [...]“<sup>400</sup>. Das von Dahlhaus angesprochene >>alte, Wahre<< findet seinen Niederschlag – nach Schenker – in der Begründung des Dur-Moll-tonalen Systems, da die alten Künstler „instinktmäßig, und ohne

---

<sup>395</sup> Vgl. ebda. „vollständig fremd.“

<sup>396</sup> Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, ebda., S. 34.

<sup>397</sup> Schenker, *Harmonielehre*, ebda., Inhaltsangabe.

<sup>398</sup> Gemeint sind Dur und Moll.

<sup>399</sup> Schenker, ebda., S. 66.

<sup>400</sup> Ebda., S. 67.

über Gründe sich den Kopf zu zerbrechen [...]“<sup>401</sup> das für Schenker zentrale System begründeten. Daher kann Schenker feststellen, dass Kultur durch die Jahrtausende hindurch „ein neuer Bestandteil der Natur geworden“<sup>402</sup> ist. Die auf kulturellen Faktoren basierende Begründung des Mollsystems muss – in Schenkers Vorstellung – gleichwertig zur natürlichen Begründung der Dur-Skala erfolgen, um dem Mollsystem eben jene Berechtigung zu verleihen, die der Bedeutung des Systems für tonale Musik – die Schenker als den Gipfelpunkt der Musikgeschichte erkennt - nahekommt. Hiervon ausgehend kann Schenker die Überlegenheit der Kulturvölker gegenüber den Naturvölkern rechtfertigen: „Man setzt gerne voraus, daß wilde Naturvölker der Natur ja immerhin näher stehen und über Absichten der Natur gleichsam aus erster Quelle und daher besser unterrichtet sind als die Kulturvölker, ohne indessen zu bedenken, daß diese Annahme, so zutreffend sie in vielen, ja den meisten Fällen sein mag, doch nur eine willkürliche Hypothese ist.“<sup>403</sup> Es zeigt sich, dass die angenommene kulturelle Überlegenheit die eigentliche Begründung für das Sendungsbewusstsein der Zeit ist. Die durchweg hochtechnisierte europäische Gesellschaft der Gründerzeit findet ihren Sehnsuchtsort in der Natur und stellt sich dennoch über die „wilden Naturvölker“, da diese eben noch keine Kultur besitzen, die, nach Schenker, mittlerweile zu einem >>Bestandteil der Natur<< geworden ist.<sup>404</sup>

Die Kategorie, die die zum Bestandteil der Natur gewordene Kultur quasi auszeichnet, ist Ordnung: „So wie ein Singvogel keinerlei Diatonie, und keinerlei fixen Standpunkt, keinerlei Bestimmtheit einer absoluten Tonhöhe kennt, vielmehr nur ein Chaos von Tönen, ein Geschleife, ein Gegurgel, ein irrationales Trillern etc. von sich gibt, das gleichwohl in seinen tierischen Affekten sonderlich den erotischen, tief verankert ist, – ganz so erzeugt eigentlich nur eine wüste Unbestimmtheit von Tönen naturgemäß auch der Naturmensch. Ob er liebt oder bekriegt, tanzt oder der Trauer sich hingibt [...] die Töne [...] sind unbestimmte [...] so daß man die psychologische Verwandtschaft der Töne mit dem Affekte zwar unschwer erkennen kann, aber desto schwerer eine Spur von Ordnung.“<sup>405</sup> Die Unterscheidung von Ordnung und Unordnung, Natur und Kultur, theoriwürdig und theorieunwürdig kann einzig und allein durch das Beschreiben einer dem System zu Grunde liegenden Ordnung erfolgen. Theorie bringt auf diese Weise Ordnung ins Chaos und kann somit ordentliche Kunst von

---

<sup>401</sup> Ebda., S. 61.

<sup>402</sup> Ebda., S. 67.

<sup>403</sup> Schenker, ebda.

<sup>404</sup> Ebda.

<sup>405</sup> Schenker, ebda., S. 67



unordentlicher unterscheiden. Diese Unterscheidung wird im Horizont der Zeit gewiss auch als Ausgrenzung verstanden und lässt sich auf viele Bereiche der Gesellschaft ausweiten. Schenker greift diesen Ordnungsgedanken auf, um bestimmte „Mischungen“<sup>406</sup> – Modulationswege – zuzulassen bzw. auszuschließen: „Nun aber zu den Intervallen, die die Mischung ergibt. Zunächst muß ich noch einmal erinnern, daß nur gleichnamige Tonarten sich vermischen können. Wir werden daher hier C-Dur mit C-Moll mischen, nicht aber mit A-Moll, das eine ganz andere Welt ist.“<sup>407</sup> Der oben beschriebene biologistische Ansatz erfährt hier eine ideologische Ausrichtung, die durchweg als Ausgrenzung verstanden werden kann. Hintergrund für dogmatische Setzungen dieser Art sind gesellschaftspolitische Entwicklungen der Zeit, die bestimmte Völker in kultureller Vorrangstellung vor anderen sahen und daher eben solche >>Mischungsverbote<< auch für ganze Gesellschaften aussprachen.<sup>408</sup>

Im Horizont dieser Ordnungsvorstellungen entwickelt Schenker seinen eigentlichen musiktheoretischen Zugriff auf harmonische Begriffe: „Was im strengen Satz gefehlt hat, nämlich eine gleichsam außen stehende Macht, die die Bewegung der Klänge in den höchstens 16 Takten hätte deuten können, ist eben im freien Satz entstanden. Hier ist die Stufe jene Macht, die mehrere Klänge deutlich zu einer Einheit bindet, in deren Schoße eben deshalb die Stimmführung sich nur noch freier gebärden kann.“<sup>409</sup> Die Stufentheorie wird von Schenker quasi als der Gipfelpunkt der Theoriegeschichte verstanden. Ziel dieses musiktheoretischen Zugriffs auf harmonische Prinzipien ist letztlich die Erhaltung des Dur-Moll-tonalen Systems, das zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Harmonielehre bei Weitem nicht mehr auf der kompositorischen Höhe der Zeit gewesen ist. Im hier zu Grunde liegenden Geschichtsverständnis fungiert der Theoretiker als >>Entdecker<<, der die im Hintergrund wirksame >>ordnende Hand<< der Musikgeschichte aufgedeckt und zugänglich gemacht hat. So kann Schenker eine „Pflicht zur Stufe in der Komposition“<sup>410</sup> konstatieren und auf diese Weise alle nicht stufentheoretisch erfassbaren Kompositionen diskreditieren. Die Möglichkeit dazu nutzt der Autor unmittelbar, um ein Werk Max Regers als „abschreckendes Beispiel“<sup>411</sup> zu kritisieren: „Keine Stelle im Werk gibt Auskunft über die Haupttonart, mit Mühe bezieht

---

<sup>406</sup> Schenker, ebda., S. 159.

<sup>407</sup> Ebda.

<sup>408</sup> Inwieweit hier tatsächlich rassenideologische Konzepte eine Rolle spielen muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben. Schenkers Ausführungen beziehen sich eindeutig auf das Dur-Moll-tonale System, dennoch erscheint die Sprache und der ideengeschichtliche Kontext solcher Äußerungen hinsichtlich der angesprochenen Thematik, zumindest denkbar.

<sup>409</sup> Schenker, ebda., S. 203.

<sup>410</sup> Ebda., S. 219.

<sup>411</sup> Ebda., S. 220.

sich ein Folgendes auf das Vorausgegangene, und wenn sich gelegentlich eine solche Beziehung einstellt, so ist sie zu dürftig, zu trivial und zu kurz. Kein Plan in den Tonarten, kein Plan in den Scheintonarten – alles bloß eine einzige große, irrational durchgehende Masse.“<sup>412</sup> Die Kritik entzündet sich demnach an der scheinbaren >>Atonalität<< des Musikstückes, das eine ordentliche stufentheoretische Analyse unmöglich mache. Hier zeigt sich der reaktionäre Ansatz Schenkers, der die Harmonielehre dazu nutzt einer letztlich überkommenen Vorstellung von Musik das Wort zu reden und sich jeglicher Entwicklung in den Weg zu stellen. Schenker koppelt diesen Kulturbegriff an seine Vorstellung der Geschichtsentwicklung, denn er stellt fest, dass das System der Kirchentonarten „trotz ihrer Unnatur wirklich bestanden“<sup>413</sup> habe. „Sie waren in der Geschichte der Musiktheorie eben eine unerläßliche Etappe der Entwicklung. Gerade sie haben am besten bewiesen, daß Systeme und Theorien, die man bloß willkürlich oder aus irgend einem Mißverständnis historischer Natur auf dem Papier konstruiert, sich bald selbst ad absurdum führen, und zwar durch die praktischen Experimente der Künstler.“<sup>414</sup> Aus diesem Grunde kann Schenker konstatieren, dass Kirchentonarten als „bloße Experimente in Wort und Tat, d. h. in der Theorie sowohl als auch in der Praxis, die der Entwicklung unserer Kunst schon aus diesem Grunde zu gute kamen, weil sie zur Läuterung unseres Gefühls für die beiden Hauptssysteme [...] wohl das meiste beitrugen [...]“<sup>415</sup>. Die bereits herausgestellte Vorstellung des Geschichtslaufes wird an dieser Stelle mit der naturwissenschaftlichen Methode kombiniert, da selbst die Geschichte wie ein Naturwissenschaftler, nämlich im Medium des >>Experimentes<< agiert. Hier verschmelzen unter dem Aspekt der Kultur Physikalismus und Geschichtsphilosophie.

In dieser Gemengelage aus Kultur und Natur nimmt der Künstler, als Meister und Genie, einen besonderen Rang ein: „[...] wie selbst ein Genie vom Range Beethovens die lydische Tonart nicht durchzusetzen vermochte, nicht gegen sein eigenes, nicht gegen unser Gefühl [...]“<sup>416</sup>. Das Genie steht über der mangelhaften Theorie bzw. dem mangelhaften Material, weil „hinter ihrem Bewußtsein und in ihrem Namen die weit höhere Macht einer Wahrheit, einer Natur, der es gar nicht verschlägt, [...] steht.“<sup>417</sup> Die Natur führt die Feder des Genies, sodass sich auf

---

<sup>412</sup> Ebda., S. 222

<sup>413</sup> Schenker, ebda., S. 75.

<sup>414</sup> Ebda.

<sup>415</sup> Ebda., S. 76.

<sup>416</sup> Ebda., S. 84.

<sup>417</sup> Ebda., S. 77.

diese Weise die Kultur durchsetzt. Natur und Genie/Kultur sind daher die beiden Fixpunkte in der Theoriebildung Schenkers.

### 2.7.3.3 Mathematik

Der Einbezug von mathematischen Erklärungsmodellen in die Theoriebildung über Musik etabliert keine mathematische Musiktheorie, sondern stellt den Versuch dar >>Ordnung<< ins Chaos zu bringen. Die von Schenker aufgestellten „Zahlenregeln“<sup>418</sup> dienen letztlich der Bestätigung des eigenen Systems. Hier wird keine statistische Methode entwickelt, um valide Aussagen über musiktheoretische Phänomene zu treffen. Die dargestellten mathematischen Zusammenhänge dienen dazu, alles Neue in der Musik von vorneherein als >>nicht zur Ordnung gehörig<< auszuschließen: „Ein so rascher Rapport zwischen den Kreuzen und Doppelkreuzen einerseits und den Tonarten andererseits ist dem Musiker ganz unerlässlich, nicht nur wenn er sich in ganz komplizierten Schreibarten rasch zurechtfinden soll, sondern zu einem weit wichtigeren Zwecke noch, und zwar, um eine wirklich künstlerische Einsicht in die Funktion selbst der kleinsten Neben- und sonstigen Hilfsnoten zu gewinnen.“<sup>419</sup> Schenker sieht den Zielpunkt alles kompositorischen Schaffens in einer das Dur-Moll-System bestätigenden Musik – damit der Komponist in diesem Horizont besser >>zurecht<< kommt, bzw. eine >>wirklich künstlerische Einsicht<< gewinnt, ordnet Schenker die Zusammenhänge des Quintenzirkels nach Ordnungszahlen.

In diesem Kontext lässt sich die tabellarische Übersicht einordnen<sup>420</sup>, die an Darstellungen des Tonnetzes erinnern: „Sehr verbreitet sind >>Tonräume<< (oder >>Tonnetze<<), welche von Oktaven und Quinten bzw. von Oktaven, Quinten und Durterzen aufgespannt werden.“<sup>421</sup> Noll charakterisiert diesen Ansatz wie folgt: „Mit der kritischen Zurückweisung eines Naturbegriffes und insbesondere des >>Naturklanges<< als Rechtfertigungsinstanz für musiktheoretische Standpunkte und mit der verstärkten Besinnung auf die geschichtliche und kulturelle Bedingtheit von Musik nimmt das Interesse an mathematischer Theoriebildung für historische Musik im 20. Jahrhundert zunächst ab.“<sup>422</sup> Hier wird deutlich, dass sich Schenker mit diesem Vorgehen genau im Horizont des 19. Jahrhunderts befindet, da durch die

---

<sup>418</sup> Vgl. ebda., S. 101 f.

<sup>419</sup> Ebda., S. 101-102.

<sup>420</sup> Vgl. Schenker ebda., S. 104.

<sup>421</sup> Noll, Thomas, *Musiktheorie und Mathematik*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 413.

<sup>422</sup> Ebda., S. 410.

Hinwendung zur Mathematik eben genau der oben beschriebenen Naturbegriff verstärkt und als Kategorie in die Theoriebildung über Musik einbezogen wurde. So geht es bei Schenkers Versuch der mathematischen Musiktheorie darum, die Natur in der Musik zu begründen und somit jegliche Phänomene, die sich nicht mathematisch erklären lassen von vorneherein auszugrenzen: „[...] denn niemals kann ein Gis, das die Ordnungszahl 3 trägt, ohne Fis und Cis erscheinen, und von diesem Gesetz kennt die Musik keine Ausnahme!“<sup>423</sup>

Die auch im weiteren Verlauf immer wieder hervortretende Anbindung musiktheoretischer Beschreibungen an mathematische Erklärungen unterstreicht diese These. Im Gegensatz zur mathematischen Ausrichtung einzelner musiktheoretischer Erklärungsmuster in Harmonielehren im 20./21. Jahrhundert<sup>424</sup> – bei denen vor allem informationstechnologische Aspekte im Vordergrund stehen – sollen die mathematischen Argumente bei Schenker Wissenschaftlichkeit illustrieren. Daher nutzt Schenker einmal gefundene mathematische Zusammenhänge, um dogmatische Setzungen vorzunehmen: „Wir dürfen daher von einer Eindeutigkeit, von einer Zwei-, Drei-, Vier-, Fünf-, Sechs- und Siebendeutigkeit eines Intervalls sprechen. [...] Nun aber zu den Konsequenzen: Wenn wir einem eindeutigen Intervall begegnen, z. B. einer übermäßigen Sekunde, so unterliegt es keinem Zweifel, daß wir [...] hier ein Verhältnis von der sechsten zur siebenten Stufe haben [...] So wird aus der Eindeutigkeit, aus dem alleinigen Sitz des Intervalls zugleich mit Bestimmtheit auf die Tonart geschlossen.“<sup>425</sup>

Die mathematische Methode dient Schenker gerade nicht dazu unbekannte bzw. neue kompositorische Phänomene zu beschreiben (z. B. im Sinne einer statistischen Auswertung), sondern um das System der Dur-Moll-Tonalität ins Zentrum der Musiktheorie zu rücken. Die besprochenen Intervalle – Schenker erhebt hier den Anspruch auf Vollständigkeit – lassen sich alle einer oder mehreren Tonarten (dur/moll) zuordnen, sodass gleichzeitig deutlich wird, dass alle anderen tonalen oder atonalen Systeme in Schenkers Sinne unbrauchbar sind. Mathematische Argumente werden auf diese Weise zu einem Steigbügelhalter für die reaktionäre Vorgehensweise Schenkers, denn zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Harmonielehre wurde das Dur-Moll-tonale System Richtung Atonalität erweitert und ausgedehnt. Diese Herangehensweise ist im Horizont der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts nachvollziehbar, passt sie doch in die politische Situation und illustriert auch auf dem Gebiet der Musiktheorie und Harmonielehre einerseits den unbedingten Technikglauben

---

<sup>423</sup> Schenker, ebda., S. 105.

<sup>424</sup> Vgl. ebda. und besonders das Kapitel „Perspektiven“ der vorliegenden Untersuchung.

<sup>425</sup> Ebda., S. 164-165.

## 2.7 Heinrich Schenker, Harmonielehre, Wien, 1906

und andererseits den Glauben an die Überlegenheit der westlichen Welt, z. B. gegenüber den Kolonien, die als wild betrachtet durch die >>ordnende<< Hand des Imperialisten noch geformt werden mussten.

#### 2.7.4 Fazit

Im Unterschied zu universalistischen Tendenzen in der Theoriebildung des 19. Jahrhunderts, soll hier gerade nicht vom Einzelphänomen auf komplexe historische Entwicklungen und Zustände geschlossen werden. Daher dient die Analyse der Harmonielehre von Schenker auch nicht dem – endgültigen und somit auch jeglicher Diskussion enthobenen – Nachweis von bestimmten Strömungen, sondern vielmehr sollen die herausgearbeiteten Ergebnisse als Zeichen bestimmter gesellschaftlicher Kontexte verstanden werden, vor deren Hintergrund Vorstellungen und Theoriekonzepte entstanden. Gerade die Interpretation von soziokulturellen Hintergründen unterliegt auch einem stetigen Wandel, sodass sich finale Äußerungen ohnehin verbieten. Vor dem Hintergrund einer solchen kontextualisierten Relation lassen sich in der Harmonielehre von Schenker unterschiedliche Schwerpunkte ausmachen, die letztlich als charakteristisch für Theoriebildungskonzepte des 19. Jahrhunderts gelten können.

Zunächst ist auf die enge Anbindung an die Naturwissenschaft zu verweisen, auf die, auf Grund ihres hohen Prestiges, als ständige Referenz im Hintergrund Bezug genommen wird. Schenker weitet diesen physikalistischen Ansatz aus und bringt biologische Argumente in die Theoriebildung mit ein. Damit verbunden ist Schenkers mathematischer Ansatz, der ebenso als Zeichen eines an der Naturwissenschaft orientiertem Wissenschaftsbegriff verstanden werden kann. Dieser Naturbegriff wird letztlich von Theoretikern des 20. Jahrhunderts zurückgewiesen<sup>426</sup> und lässt sich somit als zentrales Denkmuster der Theoriebildung im 19. Jahrhundert charakterisieren. Damit in Verbindung steht der universalistische Anspruch, den Schenker an seine Theorie anlegt: „Hier erst, wo wir nach aus der Harmonielehre erworbenen Begriffen endlich die durch Antizipation zu Tage tretende harmonische Beziehung näher zu charakterisieren vermögen [...]“<sup>427</sup>. Erst durch die zeitgenössische Harmonielehre gelingt es Schenker alle Regeln und Gattungen der Vergangenheit sinnvoll zu erläutern – eine teleologische Ausrichtung der Musiktheoriegeschichte ist in diesem Denken klar auszumachen.

Ferner nutzt Schenker Musiktheorie und Harmonielehre zur Ausgrenzung von (neuerer) Musik, die sich nicht mit den Mitteln seiner Theorie erklären lässt. Hier findet sich –

---

<sup>426</sup> Vgl. Noll, ebda., S. 410.

<sup>427</sup> Schenker, ebda., S. 400.

gesellschaftspolitisch gesprochen – das typische Sendungsbewusstsein der wilhelminischen Epoche auch im Bereich der Musiktheorie. Dieser Aspekt wird hinsichtlich eines nationalen Vorbehaltes von Schenker durchweg verstärkt, was sich auch in der Auswahl der Notenbeispiele zeigt. Eine solche – räumliche – Zentrierung erscheint für die Zeit nachvollziehbar, lässt jedoch die, streckenweise völlig unreflektierte, Übernahme in Harmonielehren des späten 20. Jahrhunderts und 21. Jahrhunderts umso unerklärlicher erscheinen. Holtmeier machte dafür nahezu ausschließlich den Bruch von 1933 verantwortlich<sup>428</sup>, jedoch zeigt sich, dass zumindest hinsichtlich der nationalen Ausrichtung im 19. Jahrhundert >>vorgearbeitet<< wurde, sodass Tendenzen dieser Art in der Theoriebildung über Musik ab 1933 problemlos übernommen werden konnten. Nach Holtmeier „spielte Heinrich Schenker in der deutschen Musiktheorie nach 1945 bekanntermaßen keine Rolle mehr.“<sup>429</sup> Diesen Befund knüpft Holtmeier an die jüdische Herkunft Schenkers: „Mit diesem Zitat ist ein wesentlicher Grund für den Traditionsabbruch benannt: In allen einschlägigen Quellen werden Schenker und Kurth als Juden ausgewiesen.“<sup>430</sup> Die Eliminierung aller jüdischen Zusammenhänge auch im musiktheoretischen Bereich ab 1933 soll diese Analyse nicht in Frage stellen. Hier geht es vielmehr um den ideengeschichtlichen und soziokulturellen Kontext der in Rede stehenden Harmonielehre. So wird diese als ein im Kontext der Zeit entstandenes, und auch als solches zu verstehendes, Lehrwerk betrachtet. Holtmeier konstatiert, dass „seine Harmonielehre fast ohne Einfluß blieb“<sup>431</sup> – und attestiert der Harmonielehre von Schenker darüber hinaus, dass sie im Vergleich mit den Lehrbüchern von Louis/Thuille etc. „wenig zukunftsweisend“<sup>432</sup> gewesen sei. Doch dieser Ansatz Holtmeiers verbleibt letztlich systemimmanent und verkennt, dass auch die Harmonielehre Schenkers in einem historischen Kontext steht, der sich – hinsichtlich Theoriebildung und Geschichtsverständnis – an den Vorstellungen der Zeit orientierte. Insofern ist der – fast bedauernd wirkenden These Holtmeiers, dass „niemals – weder vorher noch nachher – in Deutschland mehr über Musiktheorie geschrieben worden ist als in den Jahren zwischen 1900 und 1930“<sup>433</sup> nur hinsichtlich des quantitativen Befundes zuzustimmen. Die bloße Übernahme bzw. unreflektierte Weiterführung von musiktheoretischen Ansätzen aus dem beginnenden

---

<sup>428</sup> Vgl. Holtmeier, ebda.

<sup>429</sup> Holtmeier, ebda., S. 17.

<sup>430</sup> Ebda., S. 21.

<sup>431</sup> Ebda. S. 17.

<sup>432</sup> Ebda.

<sup>433</sup> Ebda. S. 11.

2.7 Heinrich Schenker, Harmonielehre, Wien, 1906

20. Jahrhundert erscheint – unter historischen Gesichtspunkten – zumindest diskussionswürdig.



## 2.8 Rudolf Louis/Ludwig Thuille, Harmonielehre, München 1907

### 2.8.1 Notenbeispiele

<b>Notenbeispiele Louis/Thuille</b>					
<b>Komponisten und Anzahl der Notenbeispiele</b>					
Wagner	20	Schubert	4	C. Franck	1
Beethoven	17	Cornelius	4	Sinding	1
Bach	13	Mozart	3	Fux	1
R. Stauß	11	Boehne	2	Stoltzer	1
Schillings	7	Weismann	2	Reger	1
Liszt	6	Schumann	2	Stradella	1
Chopin	6	Wolf	2	Chabrier	1
Bruckner	4	Berlioz	2	Monteverdi	1
Pfizner	4	Courvouisier	2	Scarlatti	1
Thuille	4	Josef Lanner	1	Braunfels	1
Klose	4	J. Strauss	1		
Brahms	4	Sgambati	1	<b>Summe</b>	<b>136</b>

*Tabelle 2: Notenbeispiele Louis/Thuille*

### 2.8.2 Geschichtsbild

Die Auswahl der Notenbeispiele lässt einen Schwerpunkt bei deutschen Komponisten erkennen. Im Unterschied zu Schenker kommen bei Louis/Thuille jedoch auch zeitgenössische Komponisten zu Wort bzw. werden in die Theoriebildung über Musik miteinbezogen. Diese nehmen dennoch nur eine untergeordnete Rolle ein; es überwiegen Notenbeispiele von älteren Komponisten, vornehmlich aus dem 18. und 19. Jahrhundert, deutlich weniger sind noch älter. In Hinblick auf die lokale Verortung der Notenbeispiele fällt auf, dass insbesondere die Deutschland umgebenden Nationen kaum vertreten sind und auch Komponisten aus entfernteren Räumen (zu denken wäre z. B. an Russland) keine Berücksichtigung finden. Insgesamt lässt sich eine Orientierung am deutschen >>Meistwerk<< der Romantik erkennen, auch wenn die Autoren eine klare Definition eines solchen Meisterwerkes schuldig bleiben.

Diese Meisterwerke werden, das zeigt der Umgang mit den Notenbeispielen im Verlauf des Lehrwerkes, jedoch nicht in ihrer historischen Bedeutung und in ihrem Bedingungsfeld analysiert, sondern als überzeitliche Ankerpunkte gesehen, die letztlich keiner Entwicklung und damit auch keiner Rezeption unterliegen. Dieser in der Auswahl der Notenbeispiele erkennbare Ansatz bleibt Kern des im Lehrwerk herausgestellten Geschichtsverständnisses: „Immer aber wird das Eigentümliche solcher Wirkungen darin liegen, [...] daß sie dem, was wir erwarten und als natürlich empfinden, widersprechen.“<sup>434</sup> Musikgeschichte und Musiktheoriegeschichte werden – das zeigt sich in diesem Befund – als ein sich stetig weiter entwickelnder Prozess verstanden, der letztlich zu immer besseren Ergebnissen führt; der Rückgriff auf alte Modelle – hinsichtlich der Komposition, aber auch hinsichtlich der Theoriesprache – ist daher, im Sinne Louis/Thuilles, bestenfalls „archaisierend oder exotisch.“<sup>435</sup> Rummenhüller hat dieses Geschichtsverständnis folgendermaßen charakterisiert: „Es liegt im Wesen der Kompositions- und Harmonielehren, einen gewissen Endpunkt der Kunst [...] zumindest unausgesprochen anzunehmen. In der möglichst vollständigen Darstellung der Phänomene liegt die Annahme schon beschlossen, die Entwicklung der Kunst sei an diesem von der Theorie zu beschreibenden Punkt zu Ende, und ihre Erscheinungsweisen seien dadurch, sei es total durchsystematisiert, sei es nur überschaubar beschrieben, darzustellen.“<sup>436</sup> Der angenommene „Endpunkt der Kunst“ konkretisiert sich darüber hinaus auch in einem Endpunkt der Theorie, die – im Verständnis der Zeit – mit dem vorliegenden Lehrwerk eben genau an diesem Endpunkt angekommen ist. Daher wird die Entwicklung der Harmonielehre als eine Art Stufengang begriffen: „Und einen solchen Compromiß stellt auch das dar, was man die Harmonik der Kirchentonarten nennt.“<sup>437</sup> Zielpunkt dieser Entwicklung ist die tonale Funktionsharmonik, die – nach Louis/Thuille – letztlich alles erklären kann; der Weg dorthin ist demnach gepflastert mit Kompromissen und Rudimenten, hier im Beispiel die „Harmonik der Kirchentonarten“, die höchstens andeuten, wohin >>die Reise geht<<. Hier zeigt sich ein durchweg historizistischer Ansatz, der in der historischen Entwicklung letztlich eine immer fortwährende Steigerung zu einem endgültigen Ziel erkennt. Damit lässt sich die Harmonielehre von Louis/Thuille auch als ein Beispiel für die Wissenschaftstheorie des Wilhelminismus sehen.

---

<sup>434</sup> Louis/Thuille, *Harmonielehre*, München, 1907, S. 150.

<sup>435</sup> Ebda.

<sup>436</sup> Rummenhüller, Peter, *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert*, ebda., S. 36.

<sup>437</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 406.

### 2.8.3 Mechanismen der Theoriebildung

#### 2.8.3.1 Natur

Louis/Thuille argumentieren in ihrer Harmonielehre durchweg mit dem Begriff des >>Natürlichen<< bzw. mit >>Natürlichkeit<<, so z. B. bereits zu Beginn des Lehrwerkes: „Bei der Fortschreitung von Dreiklang zu Dreiklang ist es am natürlichsten (am >>nächstliegenden><<), daß die Quint des ersten Dreiklang entweder auf demselben Ton liegen bleibe oder stufenweise weitergehe.“<sup>438</sup> Dieser Naturbegriff knüpft zunächst an die populären Naturwissenschaften an und will die Musiktheorie im Dunstkreis der Naturwissenschaften verorten, um an ihrem Prestige teilzuhaben. Bereits im Vorwort verdeutlichen die Autoren dieses Anliegen: „Demgegenüber waren wir mit ganz besonderem Eifer darauf bedacht, einen streng empirischen Standpunct einzunehmen [...]. Indem sie Ähnlichkeiten entdeckt, Analogien auffindet, Gleichartiges zusammenstellt, identifiziert, trennt und verbindet, gelingt es ihr, den ganzen Stoff auf eine verhältnismäßig geringe Anzahl von einfachen Formeln zu bringen [...].“<sup>439</sup> Das gänzliche Ausklammern von historischen und kulturellen Bezügen erscheint für musiktheoretische Darstellungswerke der Zeit typisch und verdeutlicht die Anbindung an die Naturwissenschaft. Diese Vorstellung wird im weiteren Verlauf konkretisiert, wenn die Autoren physikalistische Argumente bemühen: „Es macht sich hier [...] ein gewisses Gesetz der Schwere auch im Reich der Töne geltend [...]“<sup>440</sup>. Die >>Entdeckung<< der Gravitation in der Musik definiert für den Theoretiker die Universalität der Regel – vergleichbar einem Naturgesetz kann daher die hier beschriebene Regel<sup>441</sup> als end- und mustergültig betrachtet werden. Damit einher geht eine Verleugnung der historischen und kulturellen Bedingungen, die einem bestimmten musikalischen Phänomen zu Grunde liegen könnten: „Das schon früher von uns berührte musikalische Gravitationsgesetz [...] erklärt es, warum das Bedürfnis nach aufwärtsführenden Leittönen sich viel früher [...] herausgestellt hat [...]“<sup>442</sup>. Das Entstehen unterschiedlicher alterierter Akkorde, wie hier in diesem Fall, wird losgelöst vom historischen Kontext allein als „musikalisches Gravitationsgesetz“ begriffen und erläutert. Da die in dieser Form aufgestellten Regeln

---

<sup>438</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 38 [Hervorhebung original].

<sup>439</sup> Ebda., Vorwort, S. IV-V.

<sup>440</sup> Ebda., S. 164.

<sup>441</sup> Die Regel, die hier etabliert wurde behandelt die Auflösung in bestimmten Vorhalten, die – nach Louis/Thuille – grundsätzlich abwärts zu erfolgen habe.

<sup>442</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 221.

Naturgesetzen gleichkommen, können die Autoren auch samt und sonders Musik, die sich diesen Regeln nicht unterwirft, kritisieren: „Namentlich in neuerer Orchestermusik wird man nicht ganz selten solchen Fällen begegnen, wo die Außerachtlassung aller Rücksicht auf den liegenbleibenden Orgelpunktston dadurch ermöglicht bzw. erleichtert wird, daß dieser Ton in einer klanglichen Form auftritt [...] die ihn [...] nur mehr als ein bloß farbgebendes musikalisches Geräusch wirken läßt.“<sup>443</sup> Die Ablehnung „neuerer“ Orchestermusik durch die Autoren wird zunächst mit der „Außerachtlassung“ der etablierten Regeln begründet. Die Universalität der physikalischen Gesetze dient den Autoren gleichsam ins Negative gewendet als Mittel der Ausgrenzung von >>nicht-theoriawürdiger<< Musik. Holtmeier diskutiert diese „Schwerkraft der Töne“<sup>444</sup> im Zusammenhang mit der Wiener Fundamentalbasstheorie: „Wir hätten es im obigen Beispiel nicht mit einer >>hochalterierten Unterdominante zu tun<<, sondern nur mit >>einer Durchgangsbewegung über dem liegenbleibenden Fundament E<< innerhalb einer Harmonie.“<sup>445</sup> Vorher heißt es: „Im zweiten Teil der Harmonielehre [...] überträgt Louis den Durchgangsbegriff der Wiener Fundamentalbaßtheorie auf die moderne (chromatische) Harmonik seiner Zeit.“<sup>446</sup> Die Frage nach den theoretischen Vorläufern der Funktionstheorie, wie sie von Louis/Thuille hier angewendet wird, kann als systematische Fragestellung durchweg Relevanz beanspruchen, dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass insbesondere der physikalistische Zugriff als typisches Zeichen der Theoriebildung der Zeit verstanden werden kann. Dieser Aspekt wird von Holtmeier kaum gewürdigt und muss als historische Kontextualisierung jedoch in die Analyse der Theoriebildung miteinbezogen werden. Hier bleibt ferner anzumerken, dass die Auswahl der Notenbeispiele ebenso keiner kritischen Betrachtung durch Holtmeier unterworfen wird, sodass das Bsp. von Schillings als >>moderne chromatische Harmonik seiner Zeit<< durchgeht, ohne den situativen Kontext<sup>447</sup> herauszustellen.

### 2.8.3.2 Exklusivität

Louis/Thuille entwickeln ihre Theorie vor allem auch als Abgrenzungsmerkmal gegenüber in ihrem Sinne nicht-theoriawürdiger Musik. Die damit einhergehende Prämisse liegt in dem universalen Anspruch der eigenen Theorie begründet: „Die oben gegebene Übersicht ist in

---

<sup>443</sup> Ebda., S. 300-301.

<sup>444</sup> Ebda., S. 279.

<sup>445</sup> Holtmeier, ebda., S. 257.

<sup>446</sup> Ebda., S. 256.

<sup>447</sup> Gemeint ist hier durchaus auch die politische Situation.

dem Sinne erschöpfend, als sie alle denkbaren Möglichkeiten diatonischer Substitution an die Hand gibt.“<sup>448</sup> Hier zeigt sich der Anspruch der Theorie von Louis/Thuille, die ihre Aufgabe als Theoretiker darin sehen, eine möglichst umfassende Darstellung zu geben. Diese Exklusivität ist letztlich in der angenommenen Nähe zu der Naturwissenschaft – vor allem der Physik – begründet, da im Verständnis der Theoretiker in der Musiktheorie ebenso naturgesetzähnliche Tatsachen abgehandelt werden. Von einem solchen Universalismus ausgehend, lassen sich recht dogmatische Regeln ableiten: „Unsere moderne Musik kennt nur zwei Tongeschlechter: Dur und Moll“<sup>449</sup>. Bereits zum Zeitpunkt des Erscheinens der Harmonielehre erwies sich diese These als unzureichend. Die seit Ende des 19. Jahrhunderts stattfindende Ausweitung der Dur-Moll-tonalen Harmonik wird als Möglichkeit der Harmonielehre mit diesem Diktum von vorneherein ausgeschlossen. Darüber hinaus zeigt sich, dass Musik, die sich eben nicht mehr Dur-Moll-tonal erklären lässt, für die Theorie von Louis/Thuille ungeeignet erscheint. Es gelingt den Autoren auf diese Weise damals >>moderne<< Musik als nicht zum System gehörig auszuschließen.

Auch auf der Ebene des Geschichtsverständnisses zeigt sich der oben angesprochene Universalismus: „Der Grund für die gute Wirkung dieses Querstandes ist offenbar darin zu suchen, daß die Sext des Sextaccordes über der Unterdominante von Haus aus gar kein eigentlicher Accordton, sondern obere Wechselnote der Quint des Unterdominant-Dreiklangs ist.“<sup>450</sup> Die hier beschriebene Erklärung des neapolitanischen Sextakkordes kommt völlig ohne Hinweis auf die affektgeladene Bedeutung dieser melodischen Wendung im Kontext des ersten Auftretens dieses Akkordes aus. Das musiktheoretische Phänomen wird ausschließlich unter harmonischen Gesichtspunkten betrachtet und in den akkordischen Verlauf des Musikstückes gestellt. Dieser Verlauf wird dann in das vorher aufgestellte Regelwerk eingepasst. Es zeigt sich, dass die Theoriebildung, von einem in der Natur begründeten Universalismus ausgehend, vor allem systemimmanent bleibt, indem dem System (also der Theorie) eine universale Bedeutung zugebilligt wird. Nach Dörte Schmidt zeigt sich hier ein Universalitätsanspruch, der in der Musikwissenschaft und Musiktheorie eine lange Tradition aufweisen kann: „Daß sich ein Universalitätsanspruch in der historischen Musikwissenschaft länger undiskutiert hielt als etwa in der Literaturwissenschaft, mag daran liegen, daß die Erforschung der Musik [...] sich in ihrer Orientierung am Konzept der absoluten Musik

---

<sup>448</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 198.

<sup>449</sup> Ebda., S. 213.

<sup>450</sup> Ebda., S. 240.

unausgesprochen universalistisch versanden hat; die Utopie, Musik sei, weil eben >>begriffslos<<, jene Sprache, die die babylonische Sprachverwirrung unbeschadet überstanden habe [...] wirkt hier unterschwellig nach.“<sup>451</sup> Ein solcher Universalismus bietet auf der Ebene der einzelnen musiktheoretischen Phänomene die Möglichkeit der Verortung: Der Theoretiker sieht sich demnach selbst in der Lage alle beschriebenen Aspekte der Harmonie in seine Theorie hereinzuholen, zu verorten. Im Umkehrschluss jedoch zeigt sich, dass auch nur das >>Verortbare<< als >>theoriwürdig<< angesehen werden kann, sodass eine große Anzahl von Musik von vorne herein als schlecht oder >>nicht den Regeln entsprechend<< ausgeschlossen werden kann: „Die Welt von Riemanns Theorie vollzieht ihre kartographische Arbeit mit dem Ziel, dasjenige, was in den Räumen des Klingenden sich ankündigen mag [...] zu lokalisieren, zu verorten [...].“<sup>452</sup> Die hier beschriebene Kritik richtet sich gegen die Theorie von Hugo Riemann, Louis/Thuille übernehmen jedoch den Ansatz Riemanns, sodass sich auch der Charakter der Funktionstheorie auf die Harmonielehre von Louis/Thuille übertragen lässt.<sup>453</sup> Dieses Theoriekonzept der >>Verortung<< funktioniert gleichsam auch >>historisch rückwärts<<: „Der verminderte Dreiklang ist seiner Natur nach ein unvollständiger Septakkord [...].“<sup>454</sup> Die historische Bedingung der Entstehung dieses Dreiklangs wird hier nicht analysiert<sup>455</sup> – einzig die Verortung im System steht im Zentrum der Theoriebildung, sodass historische Bezüge, die gattungsgeschichtlicher oder kulturgeschichtlicher Art sein können, außen vor bleiben.

Im weiteren Verlauf stellen Louis/Thuille, die aus dem theoretischen Anspruch erwachsene Exklusivität des Ansatzes immer deutlicher heraus: „Namentlich in neuerer Orchestermusik wird man nicht ganz selten solchen Fällen begegnen, wo die Außerachtlassung aller Rücksicht auf den liegenbleibenden Orgelpunctston dadurch ermöglicht bzw. erleichtert wird, daß dieser Ton in einer klanglichen Form auftritt [...] die ihn [...] nur mehr als ein bloß farbgebendes musikalisches Geräusch wirken läßt.“<sup>456</sup> Deutlich wird hier die Ablehnung von „neuerer Orchestermusik“, die sich offensichtlich nicht an den – alten – Vorgaben der Theorie orientiert, die im vorliegenden Lehrwerk herausgearbeitet wurden. Phänomene, die sich der Verortung entziehen werden letztlich abschätzig betrachtet. Louis/Thuille versuchen jedes denkbare

---

<sup>451</sup> Schmidt, Dörte, *Handlungsräume*, ebda., S. 13.

<sup>452</sup> Danuser, Hermann, *Von unten und von oben?* ebda., S. 109.

<sup>453</sup> Vgl. dazu, Holtmeier, ebda.

<sup>454</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 264.

<sup>455</sup> Zu verweisen wäre hier z. B. auf das Generalbasszeitalter.

<sup>456</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 300-301.

bzw. aus ihren Notenbeispielen ableitbare Phänomene einzuordnen und zu erklären: „Immer ist es eine einzige Harmonie, die in jedem dissonanten Gebilde vorherrscht. Im Sinne dieser vorherrschenden Harmonie ist der ganze Zusammenhang zu verstehen und ihr gegenüber werden die anderen, zweiten Harmonien angehörigen Elemente als ein Fremdes, Störendes, Ungehöriges beurteilt, als etwas, das zu weichen hat, während jene erste Harmonie sich behauptet.“<sup>457</sup> Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang zwei Aspekte: Louis/Thuille gehen wie selbstverständlich davon aus, dass stets „eine Harmonie“ vorherrscht, in einem „dissonanten Gebilde“; die Möglichkeit von Bitonalität, freier Harmoniebildung etc. wird von den Autoren als gar nicht existent betrachtet und liegt fern des musiktheoretischen Horizontes. Die von Holtmeier aufgeworfene These der Modernität der Autoren<sup>458</sup> kann angesichts solcher Denkweisen in Frage gestellt werden, bot sich den Autoren doch um 1900 bereits die Möglichkeit den Gang der zukünftigen harmonischen Entwicklung zu erkennen. Als zweiter Aspekt erscheint die Wortwahl entlarvend: Louis/Thuille sprechen von „Fremden, Störenden und Ungehörigem“ – die Verwendung solcher durchweg drastischen Begriffe verdeutlicht den Anspruch der eigenen Theorie: Harmonielehre soll Fremdes und Störendes erkennbar machen und, als nicht systemzugehörig, eliminieren. „Riemann hatte solche >>Unbehaustheit<< sowohl in der vormodernen Welt [...] als auch in der nachmodernen Welt einer dem Orientierungsgefüge entronnenen Musik wahrgenommen, sie mit einer Nicht-Identisches schnöde ignorierenden Antenne gewittert und als totalitärer Systematiker vehement, ja gnadenlos bekämpft. Ein Ordnungspolizist duldet solche Obdachlosen nicht: Sie werden entweder >>ver-ortet<< oder aber >>e-liminiert<<, d. h. in ein Gebiet jenseits der Grenzen des Systems verbannt, [...] wo sie aber [...] keinen Schaden anrichten, keinen Einfluss auf die Kunst ausüben können.“<sup>459</sup> Die hier bei Danuser im Hinblick auf Riemann durchschimmernden politischen Implikationen, können auch auf Louis/Thuille übertragen werden: In der Hochphase des Imperialismus, der, getragen von einer Überzeugung der eigenen Überlegenheit, sich die Welt untertan machte, muss – vergleichbar der Weltpolitik – auch in der Musik alles >>Wilde<< gezähmt werden, und wenn es sich nicht zähmen lässt, dann muss es dem überlegenen System weichen.<sup>460</sup> Theoriebildung findet demnach in einem

---

<sup>457</sup> Ebda., S. 309.

<sup>458</sup> Vgl. Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda.

<sup>459</sup> Danuser, ebda., S. 110 und 111.

<sup>460</sup> Als historisch-politisches Beispiel mag der Aufstand der Herero und Nama in Deutsch-Südwestafrika herangezogen werden; dieses Ereignis war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Harmonielehre erst drei Jahre vorbei und daher einer politisch gebildeten Schicht durchweg noch präsent.

hochgradig politischen Kontext statt und wird von den Theoretikern durchweg auch als dazugehörig verstanden.

In diesem Theorieverständnis argumentieren die Autoren Louis/Thuille auch gegen bereits existente und im kompositorischen Gebrauch befindliche harmonischen Ausweitungen, wie z. B. die Ganztonskala: „Man findet häufig für die das Intervall einer Octav im Cirkel durchlaufende melodische Ganztonreihe die Bezeichnung Ganztonleiter. Diese Bezeichnung ist zurückzuweisen. Denn eine ganztonige Scala ist innerhalb unseres Tonsystems überhaupt nicht möglich.“<sup>461</sup> Louis/Thuille weisen damit das Vorkommen der Ganztonskala in diversen Kompositionen, die bereits zum Zeitpunkt des Erscheinens der Harmonielehre bekannt waren, als nicht theoriwürdig, weil nicht systemimmanent, zurück. Von Bedeutung erscheint in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass Louis/Thuille die historischen Entwicklungsstufen, die zur Etablierung der Ganztonskala geführt haben, nicht berücksichtigen und in die Analyse mit einbeziehen, sondern ihre Ablehnung ausschließlich auf den systemfremden Charakter der Tonleiter zurückführen. Ein solches Theorieverständnis knüpft an eine Geschichtsauffassung an, die in der historischen – hier: musiktheoretischen – Entwicklung eine sich steigernde Stufenfolge sieht, die zu einem Zielpunkt führt. Hugo Riemann hat bemerkenswert deutlich dieses Geschichtsverständnis im Vorwort zum ersten Band des „Handbuchs der Musikgeschichte“ charakterisiert: „[...] In ihrem Gesamtverlauf ist doch erfreulicher Weise die Geschichte der Musiktheorie so unverkennbar ein Fortschreiten zu immer schärferer Präzisierung und Formulierung derselben Erkenntnisse [...]“<sup>462</sup>. Modernes Geschichtsverständnis weiß um den totalitären Charakter einer solchen Auffassung und versteht historische Entwicklung vielmehr, als „Konstitution eines Handlungsraumes [...], in dem historische Bewegungen als durch argumentative Handlungen motivierte Veränderungen vorstellbar werden.“<sup>463</sup>

Das Theorieverständnis von Louis/Thuille findet seine praktische bzw. politische Anbindung in einer durchweg nationalistischen Ausrichtung: „Diese Überlegung läßt auch die in neuester Zeit von französischen und russischen Componisten gemachten Versuche, aus dieser angeblichen Ganztonleiter eine neue Tonart zu gewinnen, als das erkennen, was sie in Wahrheit sind, als dilettantische Spielereien.“<sup>464</sup> Diese eindeutig nationalistisch-ausgrenzende

---

<sup>461</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 359.

<sup>462</sup> Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Vorwort, Leipzig, 1904.

<sup>463</sup> Schmidt, *Handlungsräume*, ebda., S. 17.

<sup>464</sup> Louis/Thuille, ebda.



Haltung kann zunächst als typisches Zeichen der Zeit verstanden werden, wo am Vorabend des ersten Weltkrieges nationale Eitelkeiten in allen Ländern und Bereichen der Gesellschaft zunahmen. In diesem Verständnis musste jede wissenschaftliche >>Entdeckung<< auf ihren nationalen Charakter hin untersucht werden, bzw. die Überlegenheit der eigenen Nation herausstellen. Bemerkenswert bleibt die Tatsache, dass die Autoren die Komposition in ganztönigen Verhältnissen bei originär deutschen Komponisten nicht verleugnen können: „Liszt hat die Sequenz von Durdreiklängen mit ganztonweise abwärtssteigenden Grundtönen [...] mehrmals angewendet [...]. Als obstinate melodische Linie hat sie Hans Pfitzner in seinem Opus 18 [...] angewendet: mit bewundernswerter Kühnheit und ganz eigenartig eindringlicher Wirkung.“<sup>465</sup> Den scheinbaren Widerspruch zu ihrer vorausgehenden Ablehnung lösen Louis/Thuille auf zweifache Weise. Zunächst wird, im Kontext der >>guten<< Beispiele, darauf hingewiesen, dass „mit einer gewissen Notwendigkeit man ja auf die Ganztonreihe kommt, wenn man über einem übermäßigen Terzquartakkord oder auch einem Sekundakkord mit übermäßiger Sext diatonische Durchgänge anbringen will.“<sup>466</sup> Louis/Thuille verorten die ganztönigen Kompositionseinheiten von Liszt, Pfitzner, Schillings etc. im Kontext der eignen Theorie – die Begriffe Terzquartakkord und Sekundakkord deuten darauf hin. So wird – in der Vorstellung der Autoren – der Mangel der >>Systemfeindlichkeit<< der Ganztonskala gemindert. Darüber hinaus bemerken sie: „Wenn nun diese Reihe nicht als Tonleiter denkbar ist, so heißt das natürlich keineswegs, daß man sie nicht in der mannigfachsten Art mit vortrefflicher Wirkung anwenden können, sondern nur so viel, daß man sie nicht für etwas halten solle, was sie in Wahrheit nicht ist.“<sup>467</sup> Unterschwellig unterstellen die Autoren den französischen und russischen Komponisten<sup>468</sup> Dilettantismus, da diese offenbar den Systemcharakter der Ganztonskala behaupten und somit die Harmonielehre von Louis/Thuille gleichsam >>sprengen<< würden, wohingegen die deutschen Komponisten<sup>469</sup> >>systemtreu<< komponieren und somit die Ganztonskala als geniale künstlerische Idee in ihre Werke einbauen können. Dieser nationalistische Vorbehalt wird m. E. noch dadurch verstärkt, dass die kritisierten „französischen und russischen“<sup>470</sup> Komponisten namenlos bleiben, während die im selben Kontext besprochenen Werke deutscher Komponisten, diesen

---

<sup>465</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 349-350.

<sup>466</sup> Ebda., Fußnote.

<sup>467</sup> Ebda., S. 349.

<sup>468</sup> Die freilich nicht näher bezeichnet werden.

<sup>469</sup> Die namentlich erwähnt werden.

<sup>470</sup> Louis/Thuille, ebda.

auch namentlich zugeordnet werden. Künstlerische Genialität wird auf diese Weise an nationale Herkunft geknüpft.

Louis/Thuille gehen immer wieder dazu über, im Theoriekontext offensichtlich >>fehlerhaftes<< einerseits zu bestätigen, aber – andererseits – auch zu entschuldigen: „Ob eine solche Absicht bei Monteverde vorhanden war [...] mag manchem vielleicht zweifelhaft erscheinen; aber sie ist ganz zweifellos zu erkennen in der leitmotivisch verwendeten parallelen Quintenfolge in H. Pfitzners 'Der arme Heinrich' [...], die zeigen mag, daß schlechterdings alles, auch das, abstract betrachtet, unbedingt Fehlerhafte, möglich wird, wenn einer, der weiß was er schreibt, damit eine besondere Wirkung anstrebt.“<sup>471</sup> Vereinfachend gesprochen unterstellen die Autoren hier Monteverdi schlicht Unvermögen, während Pfitzner mehr oder weniger zum Genie geadelt wird. Die deutsche Herkunft Pfitzners mag – obwohl unerwähnt – im Hintergrund der Argumentation ausschlaggebend gewesen sein. Deutlich wird darüber hinaus aber der Umgang mit Musiktheorie durch die Autoren: Die von ihnen aufgestellten Regeln und der daraus resultierende Systemcharakter kann und wird als Wertungsgrundlage genommen, um gute von schlechter Musik zu unterscheiden. Dabei stellen die Autoren den situativen Kontext ihrer Wertungsabsicht nicht zur Disposition, sondern verbleiben im System.

Angesichts eines solchen Befundes ist die mehr oder weniger unreflektierte Bewunderung für die Harmonielehre von Louis/Thuille zumindest diskussionswürdig: „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.“<sup>472</sup>

### 2.8.3.3 Kultur

Die hier beschriebenen Mechanismen der Theoriebildung funktionieren – nach Louis/Thuille – in einem kulturellen Kontext, der durch bestimmte Prinzipien definiert ist: „Wir haben uns bei unseren harmonischen Untersuchungen durchaus auf den Boden des musikalischen Empfindens gestellt, das bei den musikalisch begabten und musikalischen gebildeten

---

<sup>471</sup> Ebda., S. 399. Inhaltlich kritisieren Louis/Thuille hier den Gebrauch von parallelen Quinten bei Monteverdi und Pfitzner.

<sup>472</sup> Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda., S.18.

Menschen unserer Zeit und unserer Race vorherrscht.“<sup>473</sup> Die Einführung der Kategorie Rasse in die Musiktheorie bildet nur den logischen Fortgang für das hier beschriebene Geschichts- und Theorieverständnis. Louis/Thuille etablieren damit ein Konzept von Kultur, das auf Ausgrenzung basiert. Diese Ausgrenzung ist vor allem national und rassistisch begründet. Auch wenn nationalsozialistisches Gedankengut zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der vorliegenden Harmonielehre politisch kaum messbar war, so ist doch mit einer solchen Argumentation der Boden bereitet für zukünftige totalitäre Konzeptionen, die auch in die Musiktheorie verzweigen.<sup>474</sup> Jedoch liegen Louis/Thuille mit einer solchen Auffassung durchweg auf der Höhe der Zeit, die in der kulturellen Überlegenheit der westlichen Welt die zentrale Begründung für die imperialistische Aufteilung der Welt sah: „Es fand bereits im Deutschland des ausgehenden 19. Jahrhunderts seinen Niederschlag in einer Vielzahl von Theorien, die die angebliche kulturelle Überlegenheit der Germanen als naturgegeben beweisen sollten – vor dem Hintergrund, eine gesellschaftliche Führungsrolle der zu ihren Nachfahren erklärten Deutschen zu legitimieren.“<sup>475</sup>

Louis/Thuille greifen diesen Gedanken auf, wenn sie feststellen, dass „auch die Äußerungen eines uns geographisch-ethnologisch fernstehenden und fremden musikalischen Empfindens nicht ohne Einfluß auf unser eigenes musikalisches Recipieren und Producieren geblieben sind, und diese mannigfaltigen exotischen Einflüsse sind gleichfalls ein Moment, das selbst der nicht ganz außer acht lassen darf, der, wie wir es getan haben, sich von vorneherein auf einen zeitlich und räumlich genau abgegrenzten ‘Gegenwarts-’ und ‘Heimats’- Standpunct postiert hat.“<sup>476</sup> Zwei Aspekte sind an diesem Gedanken herauszustellen. Zunächst verweisen Louis/Thuille auf die „mannigfaltigen exotischen Einflüsse“, mit denen – offensichtlich – die moderne Zeit (und damit auch die Musik) zu tun habe. Gleichzeitig unterlassen sie es aber darauf hinzuweisen, woher diese Einflüsse kommen und welchen Charakter diese hätten – gemeint ist in diesem Zusammenhang das koloniale Ausgreifen der westlichen Welt. Die von Louis/Thuille angesprochenen Einflüsse werden demnach ausschließlich aus der Perspektive der Kolonialherren gesehen. Die >>rückwärts wirkende<< Einflussnahme – also das Eindringen der westlichen Welt in die kolonisierten Gebiete – ist in diesen Ausführungen kein Thema. Mit

---

<sup>473</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 402.

<sup>474</sup> Vgl. hierzu besonders den Aufsatz von Holtmeier, *Von der Musiktheorie zu Tonsatz*, ZGMTH, ebda. Freilich unterlässt es Holtmeier, die Bedingungen für den Einbruch nationalsozialistischer Theoriebildung zu untersuchen, sondern er nimmt den Bruch von 1933 als Ausgangspunkt seiner Ausführungen.

<sup>475</sup> Werr, Sebastian, *Anspruch auch Deutungshoheit. Friederich Blume und die musikwissenschaftliche „Rassenforschung“*, in: *Die Musikforschung*, 69. Jahrgang 2016, Heft 4, S. 361-380, hier: S. 361.

<sup>476</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 403.

einer oberflächlichen aber dennoch naheliegenden Zwangsläufigkeit mag man an die ökonomische Ausbeutung der Kolonien denken, die in Form von Produkten und Moden einen Einfluss auf Europa hatte; vergleichbar mutet die Argumentation Louis/Thuilles an, die einen musikalischen Einfluss erkennen, diesen unter dem Stichpunkt „Exotik“<sup>477</sup> subsumieren und somit der musikalischen Tradition der kolonisierten Völker lediglich illustrativen Charakter zuspricht. Eine weitergehende musikalische Einflussnahme<sup>478</sup> steht für Louis/Thuille nicht zur Debatte. Hieran schließt sich der zweite angesprochene Aspekt an, der für das Theorieverständnis der Autoren maßgeblich ist: „[...]ein zeitlich und räumlich genau abgegrenzten ‘Gegenwarts-‘ und ‘Heimats-‘ Standpunkt.“<sup>479</sup> Das Verständnis für „Exotik“, so legt es dieses Zitat nahe, funktioniert nur vor dem Hintergrund einer Integration in die eigene Heimat und Gegenwart. Hermann Danuser kritisiert ein solches Theorieverständnis bei Hugo Riemann; diese Kritik lässt sich auf die vorliegende Harmonielehre übertragen, da Louis/Thuille eben jenes System Riemanns übernahmen und weiterführten.<sup>480</sup> Die von Louis/Thuille im weiteren Verlauf beschriebenen Umgangsformen mit dem Fremden müssen vor diesem Hintergrund gelesen werden: „Oder aber man versucht, sich mit dem eigenen Empfinden dem Fremden anzupassen, das eigene Empfinden allmählich so zu modifizieren, daß jener Conflict verschwindet.“<sup>481</sup> Auch hier bleiben Louis/Thuille letztlich die Antwort schuldig, auf welche Weise das „Empfinden modifiziert“ werden soll – die theoretische Vereinnahmung, also >>Ver-ortung<<, im Sinne Danusers, erscheint – auch vor dem Hintergrund der im Lehrwerk praktizierten Theoriebildung – als das Mittel der Wahl von Louis/Thuille.

Diese Auffassung wird durch den Umgang der Autoren mit dem Thema „Exotik“ bestätigt bzw. verstärkt.<sup>482</sup> Zunächst stellen die Autoren heraus, dass als exotisch eine solche Musik zu bezeichnen sei, „die aus einem uns fremden musikalischen Empfinden hervorgewachsen ist. Dieses Empfinden kann das von Völkern sein, die durch keinerlei Racenverwandtschaft oder Culturzusammenhang mit uns verbunden sind.“<sup>483</sup> Die klare Anspielung auf außereuropäische Einflüsse münden jedoch nicht in eine Analyse eben solcher Musik, sondern die Autoren

---

<sup>477</sup> Ebda. S. 402

<sup>478</sup> Denkbar wäre die Integration außereuropäischer Tonsysteme, Instrumente etc. in abendländische Kompositionen.

<sup>479</sup> Ebda., S. 403.

<sup>480</sup> Vgl. dazu: Danuser, *Von unten und von oben?* ebda., S. 111.

<sup>481</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 404.

<sup>482</sup> Vgl. dazu ebda., S. 411.

<sup>483</sup> Ebda.

verbleiben auf vertrauten Terrain.<sup>484</sup> Auf diese Weise fällt die analytische Integration von >>exotischen Einflüssen<< in die abendländische Kunstmusik nicht weiter schwer, sodass das oben angesprochene Modifizieren des Empfindens, freilich ein oberflächliches bleiben kann. Gerade diese Auffassung verknüpfen die Autoren am Ende des Buches erneut mit einer nationalen Komponente: „Ob diese Experimente wie auch allerneuste Bestrebungen, die Harmonik ganz von den Gesetzen tonaler Logik zu emancipieren und nur noch in stimmungscoloristischem Sinne anzuwenden (Debussy) eine große Zukunft haben, mag dahingestellt bleiben [...] Eher will uns scheinen [...], daß wir – ohne die tonal-harmonische Basis ganz zu verlassen – uns wieder mehr gewöhnten, im eigentlichen Sinne des Wortes contrapunctisch [...] zu hören [...] jedenfalls wäre jede Entwicklung zu beklagen, die einen Fortschritt, oder richtiger gesagt, eine Neuerung damit erkaufte, daß sie wertvolle Errungenschaften der vergangenen Zeiten ohne zwingende Notwendigkeit preisgibt.“<sup>485</sup> Das von den Autoren angesprochene >>Neue<< bzw. die >>Exotik<< bleibt auf diese Weise im Horizont des Alten erklärbar und somit system- und theoriwürdig. Substantielle Erweiterungen der musikalischen und musiktheoretischen Sprache liegen somit fernab der Vorstellungskraft der Autoren.

#### 2.8.3.4 psychologische Strömungen

Holtmeier hat immer wieder darauf hingewiesen, dass die Harmonielehre von Louis/Thuille „bereits 1907 das in einer praktischen Harmonielehre umsetzt, was Ernst Kurth in seinen *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik* theoretisch einklagt“<sup>486</sup>. Diese These konkretisiert er wie folgt: „Lange vor Kurth operiert Louis mit dem Begriff des >>Leittonbedürfnisses<< [...]. Kurth setzt die Riemannsche Funktionstheorie fort, indem er [...] alle linearen Kräfte im Sinne eines energetischen Zustandes vertikalisiert. [...]“<sup>487</sup> Holtmeier sieht in Louis/Thuille einen eindeutigen Vorläufer der Theorie von Ernst Kurth – auf rein musiktheoretischer Ebene macht Holtmeier diese These an der Interpretation unterschiedlicher harmonischer Phänomene durch Louis/Thuille fest: „Die kontrapunktische Interpretation harmonischer Prozesse ist Louis ein zentrales Anliegen.“<sup>488</sup> Durch diese These wird deutlich, dass Louis/Thuille keine Musikpsychologie im eigentlichen Sinne verfasst haben,

---

<sup>484</sup> Die folgenden Beispiele stammen von Liszt, Berlioz, Strauss, Schillings, Grieg, Chopin, Braunfels.

<sup>485</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 416.

<sup>486</sup> Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda., S. 18.

<sup>487</sup> Ders., *Tonalität und musikalische Logik*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 256.

<sup>488</sup> Ebda., S. 255.

sondern kultur- und geistesgeschichtlich präzise Themen aufgegriffen haben, um den Wissenschafts- und Systemcharakter ihrer Theorie zu untermauern. Krebs hat die Auffassung Kurths wie folgt charakterisiert: „Das wahrhaft Musikalische ist für Kurth das Unhörbare, die Empfindung einer durchgreifenden Spannung in und zwischen den Klängen und Tönen. Das Widerspiel von Stauung und Auslösung von Bewegungsmomenten bezeichnet der Theoretiker als potentielle und kinetische Energie des musikalischen Verlaufes. Die physikalistische Terminologie meint nicht messbare Größen. Kurth entlehnt die Begriffe »in freier Anwendung« aus der Naturwissenschaft, um den rein psychisch gedachten Eindruck von Bewegung in der Musik – auch »innere Dynamik« genannt – zu beschreiben.“<sup>489</sup> Die eigentliche Verbindung von Louis/Thuille zu Kurth und schließlich zu Freud ist nicht Gegenstand dieser Analyse, dennoch verdeutlicht der von Holtmeier gesetzte Bezugsrahmen, dass auch auf der Ebene der Interpretation die Harmonielehre von Louis/Thuille im geistesgeschichtlichen Bezugsrahmen des 19. Jahrhunderts beheimatet ist. Insofern ist der Charakterisierung zuzustimmen, dass die vorliegende Harmonielehre sich gleichsam »auf der Höhe der Zeit« befindet<sup>490</sup> und somit eben gerade als typischer Vertreter der damaligen Geschichts- und Wissenschaftsauffassung gelten kann. Die von Holtmeier angesprochene »kontrapunktische Interpretation harmonischer Prozesse« findet ihren ideengeschichtlichen Kontext sicherlich in der aufkommenden und Erfolge feiernden Psychologie, die letztlich auch – in Kurth – die Theoriebildung über Musik beeinflusste. Dennoch wird genau diese kontrapunktische Interpretation von Louis/Thuille auch als Abgrenzungsmerkmal zu moderneren harmonischen Auffassungen verstanden, die durch eben diese Interpretation ins »theorieunwürdige« Abseits gestellt werden.<sup>491</sup>

---

<sup>489</sup> Krebs, *Zwischen Schopenhauer und Freud*, ebda., S. 224.

<sup>490</sup> Vgl. dazu Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda.

<sup>491</sup> Vgl. dazu Louis/Thuille, S. 416.

#### 2.8.4 Fazit

Die Harmonielehre von Louis/Thuille wurde in der vorliegenden Untersuchung als ein mehr oder weniger typisches Beispiel der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts angesehen. Zunächst gründet sich diese These auf die in der – insgesamt recht dürftigen – Forschungslage anzutreffende Charakterisierung, dass „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) – nach 1945 so sang- und klanglos von der Bildfläche verschwand, als habe es sie niemals gegeben. Die Rede ist von ›Louis/Thuille‹, der Harmonielehre von Rudolf Louis.“<sup>492</sup> Die Erstauflage der Harmonielehre datiert auf 1907, sodass angenommen werden kann, dass der historische Kontext der Entstehung ins 19. Jahrhundert verzweigt, zumal Rudolf Louis<sup>493</sup> seine musikalische und wissenschaftliche Sozialisation in den Jahren 1889-1894 erlangte.<sup>494</sup> Ferner zeigt sich in der Theoriebildung ein letztlich universalistischer Anspruch, der als signifikant für das Theorieverständnis des 19. Jahrhunderts gelten kann.<sup>495</sup> Dennoch soll die Analyse der Harmonielehre von Louis/Thuille nicht als Offenlegung einer – wie auch immer gearteten – Struktur, die >>hinter den Dingen liegt<< verstanden werden; was einem universalistischen Ansatz gleichkäme, der ja gerade als typisches Signum der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts verstanden wird. Vielmehr geht es, nach Dörte Schmidt, darum „musiktheoretische Überlegungen in ihre kulturellen Kontexte zu stellen, [...] buchstäblich zu >verorten<.“<sup>496</sup> Die in der Analyse der Harmonielehre von Louis/Thuille zu Tage getretenen >>Orte<< können somit als Landkarte dienen, auf der sich weitere Harmonielehren ebenfalls einordnen lassen. Auf diese Weise wird „ein Handlungsraum konstituiert, in dem historische Bewegung als durch argumentative Handlungen motivierte Veränderungen vorstellbar werden.“<sup>497</sup>

Ein erster Handlungsraum in der vorliegenden Harmonielehre bildet die Idee der Nation, die sich durch die Auswahl der Notenbeispiele einerseits und die durchweg anzutreffende Diskreditierung speziell französischer Komponisten manifestiert. In der Endphase des 19.

---

<sup>492</sup> Holtmeier, Artikel Tonsatz, ebda. S. 18.

<sup>493</sup> Nach Holtmeier der Hauptverfasser der Harmonielehre. Vgl. dazu Holtmeier, Aufsatz Tonsatz, ebda., Anmerkung 18.

<sup>494</sup> Vgl. dazu Artikel *Rudolf Louis*, von: L. Holtmeier, in MGG<sup>2</sup>-Personenteil, Bd. 11, Sp. 513.

<sup>495</sup> Vgl. dazu die Aufsätze von Rummenheller, Danuser etc., ebda.

<sup>496</sup> Schmidt, Artikel *Handlungsräume*, in: Musiktheoretisches Denken und kulturelle Kontexte, ebda., S. 11.

<sup>497</sup> Ebda., S. 17.

Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird die Nation zu einem Handlungsraum, der sich zunehmend durch aggressivere Töne und Begrifflichkeiten definiert. In diesem Zusammenhang entwickeln Louis/Thuille einen topographischen Ort, der sich durch kulturelle Zugehörigkeit definiert. Die mehrmals im Lehrwerk anzutreffenden Verweise auf Kultur und Rasse<sup>498</sup> verdeutlichen ein Denkmuster, das sich in Abgrenzung zu dem >>Fremden<< konstituiert. Verortung ist in diesem Zusammenhang quasi mehrdeutig zu verstehen – so kann der Ort des kulturgeschichtlichen Kontextes als Abgrenzungstendenz interpretiert werden und gleichzeitig verstehen die Autoren dieses Konzept buchstäblich geographisch, indem sie die überlegene Kultur im Zentrum Europas ausmachen. Nationalistische Vorbehalte dieser Art sind Grundlage des imperialistischen Ausgreifens der westlichen Welt nach Afrika, Asien etc. Sie dienen – nicht nur in Deutschland – als Begründung für den Anspruch, die Welt unter sich aufzuteilen, da von einer grundsätzlichen Überlegenheit der europäischen Kultur ausgegangen wird. Hinzu kommt ein europäisches Konkurrenzdenken, das – ausgelöst durch eine aggressive Weltmachtspolitik von Wilhelm II – das europäische Gleichgewicht zunehmend ins Wanken bringt.

Die Begründung der eigenen Fortschrittlichkeit – auch und gerade des musiktheoretischen Ansatzes – muss, in der Logik der Zeit, durch Anknüpfung an die (Natur-)Wissenschaft erfolgen. Louis/Thuille gehen, ebenso wie Schenker, diesen Weg. Neben der Kultur bildet somit die Natur einen zweiten wichtigen Fixpunkt der (wissenschafts-)theoretischen Verortung. Erst durch die – behauptete – Nähe zur Physik lassen sich die gefundenen Regeln wie Naturgesetze beschreiben, gegen die sich freilich nicht verstoßen lässt. Auf diese Weise kann Musiktheorie und Harmonielehre zur Ausgrenzung von >>nicht-passender<< Musik instrumentalisiert werden. Andererseits bietet sich die Möglichkeit durch >>Verortung<< im eigenen System bestimmte Musikwerke und – hauptsächlich – Komponisten zu >>adeln<<.<sup>499</sup> Hier zeigt sich auch eine Auffassung, die im einzelnen genialen Künstler bzw. der Idee die Triebfeder von musikhistorischer Entwicklung sieht. Eine Meisterwerk- und Genieästhetik dieser Art klammert bewusst jegliche Kontexte, die zur Entstehung eines Musikwerkes

---

<sup>498</sup> Vgl. Louis/Thuille, z. B. S. 411.

<sup>499</sup> Verwiesen sei hier beispielsweise auf die Analyse von Ausschnitten aus Musikwerken, die unter dem Begriff „Exotik“ subsumiert worden sind (S. 411.) – Louis/Thuille, „verorten“ diese Ausschnitte im eigenen System, indem die funktionstheoretische Analysesprache auf die Beispiele angewendet wird.



beigetragen haben, aus und knüpft historischen Fortgang, im Sinne einer sich steigernden Entwicklung, an die einzelne Person als Genie.<sup>500</sup>

Damit einher geht die Auffassung, dass Theorie – insbesondere der eigene theoretische Zugriff – allgemeine Gültigkeit beanspruchen könne, da diese die >>hinter den Dingen<< liegende Struktur offenbare.<sup>501</sup> Dies zeigt sich in dogmatischen Formulierungen, die letztlich nicht begründet werden, sondern als Ausgangspunkt der Theorie fungieren. Allgemeine Gültigkeit ist in diesem Zusammenhang von mehrschichtiger Bedeutung – so wollen Louis/Thuille ihre Theorie gerade auch auf >>exotische<< Musik angewendet wissen und beanspruchen auf diese Weise allgemeine geographische Gültigkeit; ferner versteht sich der im Lehrwerk praktizierte theoretische Ansatz auch in der Historie als allgemein gültig – werden doch ältere musiktheoretische Ansätze, wenn überhaupt, nur unter dem Aspekt der Bruchstückhaftigkeit im Bezug zur Funktionstheorie betrachtet.<sup>502</sup> Die Regeln der Harmonielehre beanspruchen auf diese Weise überzeitliche Gültigkeit, die losgelöst von allen soziokulturellen Kontexten Musiktheorie und Musiktheoriegeschichte und damit auch Musikgeschichte teleologisch verstehen, an deren Ende schließlich – auch im Sinne eines Höhepunktes – eine Dur-Moll-tonale Tonsprache steht, die somit das Erkennungszeichen von hochwertiger Kunst ist.

---

<sup>500</sup> Vgl. dazu Louis/Thuille: immer wieder wird auf die geniale Idee eines Komponisten hingewiesen (z. B. S. 399).

<sup>501</sup> Vgl. Artikel Schmidt, ebda.

<sup>502</sup> Insbesondere sei hier auf das Kapitel „Kirchentonarten“ verwiesen.

### 2.9 Kontextualisierung – Zusammenfassung der Ergebnisse

Die hier vorgenommene Kontextualisierung reflektiert und begründet letztlich den in der Untersuchung praktizierten methodischen Ansatz und das analytische Vorgehen. Die Historizität von Harmonielehren ist auf unterschiedlichen Ebenen gegeben. Zunächst lässt sich das Aufkommen der Harmonielehre im 19. Jahrhundert belegen<sup>503</sup> und verdeutlicht somit, dass die Auseinandersetzung mit der Harmonielehre allein deshalb historisch begründet ist. Diese Untersuchung jedoch geht noch einen Schritt weiter, da hier eben gerade nicht Harmonielehren und musiktheoretische Schriften aus dem 19. Jahrhundert ins Zentrum der Betrachtung gestellt werden, sondern mehr oder weniger zeitgenössische Harmonielehren auf ihren historischen Gehalt hin untersucht werden. Dieser historische Gehalt ist zunächst erkennbar in dem Aufkommen der Harmonielehre im 19. Jahrhundert – generell jedoch ist anzumerken, dass gerade in den zeitgenössischen Harmonielehren, durch unterschiedliche Aspekte, ein Bild von Musikgeschichte vermittelt wird, das seinerseits auch historisch kontextualisiert werden kann. Daher steht eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den Gegenständen der Harmonielehre nicht im Fokus der Untersuchung, vielmehr wird ein historischer Kontext durch eine Analyse der Theoriebildung – die auch als ein sich verändernder Prozess begriffen wird – hergestellt. Eine unter diesem Aspekt letztlich oberflächliche Beschreibung unterschiedlicher Ursprünge im 19. Jahrhundert für musiktheoretisches Denken im 20. und 21. Jahrhundert, kann daher nicht zielführend für die sich anschließende Analyse sein. Aus diesem Grund wurden die untersuchten Harmonielehren des 19. Jahrhunderts – bzw. des beginnenden 20. Jahrhunderts – unter vergleichbaren Fragestellungen untersucht, wie die Lehrwerke des 20. und 21. Jahrhunderts. Dabei ging es vor allem um die Fragestellung, welche Mechanismen von Theoriebildung und welches Bild von Musikgeschichte in den Harmonielehren vermittelt wird, die zweifelsfrei im Geiste des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Kontextualisierung meint in diesem Zusammenhang demnach, die Bedingungen, die der Theoriebildung zu Grunde liegen, als historisch veränderliche zu begreifen und nach den Mechanismen dieser Theoriebildung zu fragen. Von dieser These ausgehend kann die Erwartung formuliert werden, dass sich die Bedingungen der Theoriebildung zumindest im 20. und 21. Jahrhundert erweitern bzw. verändern; wenn diese Veränderung jedoch nicht oder nur kaum nachzuweisen ist, dann muss nach den Gründen

---

<sup>503</sup> Vgl. dazu Wagner, ebda.

## 2.9 Kontextualisierung – Zusammenfassung der Ergebnisse

gefragt werden. Unter diesem Gesichtspunkt bleibt anzumerken, dass insbesondere das Jahr 1933 als Wendepunkt in der Geschichte der Musiktheorie und der Harmonielehre wahrgenommen wird<sup>504</sup> – jedoch steht auch dieser Wendepunkt in einem historischen Kontext, der – zumindest in den zu Rede stehenden Arbeiten<sup>505</sup> – nicht bzw. kaum thematisiert wird. Hier setzt die vorliegende Arbeit an, die zur Analyse zeitgenössischer Harmonielehren einen größeren Kontext herstellt. Das Denken in und über Musik ist, so die zu Grunde liegende These, immer von politischen, sozialen, kulturellen Einflüssen der jeweiligen Gegenwart gekennzeichnet und beeinflusst, sodass das Aufzeigen eben jener Einflüsse, Rückschlüsse auf die Mechanismen der Theoriebildung zulässt. Andersherum steht auch der gewählte Ansatz in der vorliegenden Untersuchung in einem historischen Kontext und kann daher keineswegs Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen. Daher steht eine historische Kontextualisierung nicht als singuläres Ereignis vor der eigentlichen Analyse, sondern wird durch eine perspektivische Betrachtung im Anschluss an die eigentliche Analyse der Harmonielehren gleichsam weitergeführt.

In der Zusammenfassung der Analyseergebnisse der Harmonielehren von Schenker und Louis/Thuille lassen sich unter dem Aspekt der Theoriebildung verschiedene Schwerpunkte ausmachen, die in gewisser Weise deckungsgleich sind.

---

<sup>504</sup> Vgl. dazu Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda.

<sup>505</sup> Ebda.

<b>Notenbeispiele Schenker und Louis/Thuille</b>					
Anteil in %			Anteil in %		
<b>Bach</b>	<b>56</b>	<b>16%</b>	Bruckner	6	2%
<b>Beethoven</b>	<b>55</b>	<b>16%</b>	Bach, Ph. E.	5	1%
<b>Chopin</b>	<b>32</b>	<b>9%</b>	Cornelius	4	1%
<b>Wagner</b>	<b>31</b>	<b>9%</b>	Klose	4	1%
Mozart	23	7%	Pfitzner	4	1%
Brahms	16	5%	Thuille	4	1%
Schubert	13	4%	gregorianischer Choral	3	1%
R. Stauss	11	3%	Händel	3	1%
Haydn	10	3%	Mendelssohn	3	1%
Liszt	9	3%	Berlioz	3	1%
Schumann	8	2%	Reger	3	1%
Schillings	7	2%	Boehne	2	1%
Scarlatti	7	2%			

*Tabelle 3: Notenbeispiele Schenker und Louis/Thuille*

Diese Grafik stellt einen Ausschnitt aus der Zusammenstellung sämtlicher Notenbeispiele dar, die in den Harmonielehren von Schenker und Louis/Thuille vorkommen. Die Prozentzahlen sind gerundet und beziehen sich auf die Gesamtzahl der Notenbeispiele<sup>506</sup> – zahlreiche weitere Beispiele erscheinen nur ein- oder zweimal, sodass eine sinnvolle prozentuale Angabe nicht möglich war. Auf Grund der deutlich geringeren Menge an unterschiedlichen Notenbeispielen, ist absolute Zahl der Beispiele von Beethoven und Bach in der Harmonielehre von Schenker höher als bei Louis/Thuille, dennoch fällt auch auf, dass auch bei Louis/Thuille, Bach und Beethoven – nach Wagner – eine Spitzenposition in der Häufigkeit der Zitate innehaben. Unter der Fragestellung nach den Mechanismen der Theoriebildung lassen sich für diesen Befund unterschiedliche Begründungen heranziehen. Die Anerkennung von Beethoven und Bach als >>große Meister<<, deren Kompositionen mustergültig sind für nachfolgende Generationen, verweist auf eine Genieästhetik, die als ein wichtiger Grundpfeiler in der Theoriebildung angesehen werden kann. Die Wahrnehmung eines Komponisten als >>Genie<< jedoch, ist – so scheint es – an kulturelle Bedingungen geknüpft,

<sup>506</sup> Insgesamt handelt es sich um 345 Notenbeispiele. Die Prozentangaben sind Näherungswerte.

die – gerade in den vorliegenden Harmonielehren – auch politisch verstanden werden sollen: Es zeigt sich, dass die Mehrheit der gewählten Notenbeispiele, in beiden Harmonielehren, von deutschen Komponisten stammt. Dieser Aspekt erscheint in den Jahren nach der Reichseinigung von 1871 und im Zeichen der Zunahme von internationalen Spannungen verständlich bzw. historisch erklärbar. Musiktheoretische Theoriebildung erfolgte demnach vor allem am national verständlichen<sup>507</sup> Beispiel und – speziell bei Louis/Thuille – unter Ausgrenzung von z. B. französischen oder russischen Beispielen. Die Konstruktion eines historischen Handlungsraumes um den Begriff >>Nation<< ist in der Musiktheorie keineswegs als neu anzusehen<sup>508</sup>, jedoch ist dieser Handlungsraum – das zeigt die hier vorgenommene Analyse – kein statischer, sondern im Kontext der jeweiligen Zeitgeschichte zu verstehen. Dabei fungieren Louis/Thuille keineswegs als singuläre >>Rufer<<, die losgelöst vom Wissenschaftsbetrieb ihrer Zeit speziell die Idee der Nation als >>Handlungsraum<< ihrer Theorie beanspruchen.

Ein Auszug aus einer Rede von Louis Pasteur, gehalten am 4. August 1884, soll diese These belegen: „Mit unserer Anwesenheit bei diesem Kongress bestätigen wir die Neutralität der Wissenschaft. Die Wissenschaft hat kein Vaterland oder vielmehr umfasst das Vaterland die gesamte Menschheit. [...] Jedoch, meine Herren, wenn die Wissenschaft kein Vaterland hat, so muss der Wissenschaftler für alles Sorge tragen, was den Ruhm seines Vaterlandes mehren kann. In jedem Gelehrten werden Sie immer einen großen Patrioten finden. Der Gedanke, die Ehre seines Landes zu mehren, bestärkt ihn in seinen langwierigen Bemühungen; der Ehrgeiz zu sehen, wie die Nation, zu der er gehört, ihren Rang einnimmt oder behält, stürzt ihn in die schwierigen aber ruhmreichen Unterfangen des Wissens, die zu wahren und beständigen Errungenschaften führen.“<sup>509</sup>

Hier wird deutlich, dass die Idee der Nation, gerade auch in den Naturwissenschaften, ein zentraler Fixpunkt der Orientierung war. Die Forschungen, die Louis Pasteur betrieb fanden auch und gerade in Konkurrenz zu Robert Koch statt – der für sich freilich eine vergleichbare Konkurrenzsituation empfand. Diese Konkurrenz jedoch war nicht nur auf die inhaltliche Auseinandersetzung beschränkt, sondern wurde an den Fortbestand der eigenen Nation angekoppelt, wie das vorliegende Zitat unter Beweis stellt. Auch wenn Pasteur und Koch

---

<sup>507</sup> Und unter nationalistischen Gesichtspunkten auch durchweg sinnvollem Beispiel.

<sup>508</sup> Vgl. Schmidt, *Handlungsräume*, ebda., S. 12.

<sup>509</sup> Pasteur, Louis, *Correspondance*, op. Cit., t. III, S. 437, in: Perrot und Schwarz, *Robert Koch und Louis Pasteur*, Darmstadt, 2015, S. 148.

keinerlei Verbindungen in die Musikwissenschaft und die Philosophie der Zeit hatten, so ist doch anzunehmen, dass gerade die Denkweise der führenden (Natur-)Wissenschaftler der Zeit erheblichen Einfluss auf andere Disziplinen ausgeübt haben wird. Wissenschaft jeglicher Couleur sollte – in der Vorstellung der Zeit – auch dazu dienen, dass „die Nation ihren Rang einnimmt oder behält.“<sup>510</sup> Dieses Denken erweist sich, auch das lässt sich aus der Rede Pasteurs ableiten, gerade nicht als typisch deutsch oder typisch französisch, sondern erscheint im Kontext zunehmender internationaler Spannungen auf allen denkbaren Seiten der zukünftigen und aktuellen politischen Konfliktpartner.

In den Kontext der zunehmenden Nationalisierung gehört auch die Interpretation rassenideologischer Konzepte, die in den Harmonielehren von Schenker und Louis/Thuille erkennbar und nachweisbar sind.<sup>511</sup> Sebastian Werr charakterisiert solche Denkmuster folgendermaßen: „Zum einen lebte dort ein aus der Romantik stammender Hang zum Irrationalen weiter, zum anderen gehörten viele ihrer Intellektuellen zum akademischen Prekariat und trugen die Erbitterung über das Ausbleiben einer universitären Karriere in ihre Schriften.“<sup>512</sup> Es zeigt sich, dass der Verweis auf die kulturelle Überlegenheit der eigenen Rasse zum einen in das politische Klima der Zeit passte<sup>513</sup>, zum anderen aber auch den Brüchen der eigenen Biographie geschuldet war und letztlich einfache Erklärungsmuster bieten konnte. In diesem Zusammenhang hat Danuser darauf hingewiesen, dass auch die Theoriebildungskonzepte als Ausprägungen einer „biographische Situation eines Privatdozenten an einer deutschen Universität, der darauf brannte, eine ordentliche Professur – oder zumindest den Professorentitel – zu erlangen“<sup>514</sup> verstanden werden kann. Im Kontext der national aufgeheizten Stimmung der Zeit können die rassenideologischen Argumentationsstrategien weder der biographischen Situation allein, noch einem politischen Rassismus ausschließlich zugeordnet werden. Vielmehr greifen die Autoren geisteswissenschaftliche Tendenzen und soziale Themen der Zeit auf, um diese in ihre Lehrbücher zu integrieren. Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass Rudolf Louis ein „erklärter Antisemit“<sup>515</sup> gewesen ist. Merkwürdig entschuldigend argumentiert Holtmeier in dem zitierten Artikel, wenn er feststellt, dass „noch die destruktivste Kritik Louis’ die

---

<sup>510</sup> Ebda.

<sup>511</sup> Vgl. Schenker und Louis/Thuille, ebda.

<sup>512</sup> Werr, *Anspruch auf Deutungshoheit*, in: ebda., S. 362.

<sup>513</sup> Ebda., S. 61.

<sup>514</sup> Danuser, *Von unten und von oben*, ebda., S. 109-110.

<sup>515</sup> Holtmeier, Ludwig, Artikel: *Rudolf Louis*, in MGG<sup>2</sup>, ebda., Personenteil Bd. 11, Sp. 513.

entscheidenden Momente des kritisierten Gegenstandes trifft.“<sup>516</sup> Rassenideologische und antisemitische Tendenzen bilden somit letztlich die Matrix vor deren Hintergrund Theoriebildung und Musikgeschichte in der Harmonielehre betrieben wird. Louis/Thuille und Schenker argumentieren vergleichbar jenen „Verfechtern des Germanentums“<sup>517</sup>, nach denen „der Weg zum Glück [...] über die Reinigung von allem Fremden und die Rückbesinnung auf den eigentlichen Charakter des Eigenen führe.“<sup>518</sup> Der von Louis/Thuille in die Harmonielehre eingebrachte „zeitlich und räumlich genau abgegrenzten ‘Gegenwarts-‘ und ‘Heimats-‘ Standpunkt“<sup>519</sup> zielt genau auf diese „Reinigung von allem Fremden“. Auf die Harmonielehren von Schenker und Louis/Thuille trifft daher auch der Befund von Sebastian Werr zu, dass „ab dem späten 19. Jahrhundert die Zusammenhänge von Herkunft und Künstlertum zunehmend biologistisch unterfüttert wurden.“<sup>520</sup>

Die Identifizierung solcher Handlungsräume soll als „Alternative zu kontinuierlichen und universal verstandenen Entwicklungsgeschichten dienen“<sup>521</sup>, sodass die hier vorgenommene Kontextualisierung topographisch gesprochen >>Räume<< öffnet, die in der nachfolgenden Analyse auf ihre Gültigkeit in den Harmonielehren im 20. und 21. Jahrhundert hin untersucht werden. In dieser Art unterscheidet sich der hier gewählte Ansatz substantiell von systematischen Untersuchungen<sup>522</sup>, die inhaltliche Fragen der Harmonielehre losgelöst vom historischen Kontext betrachten, bzw. diesen systemimmanent verstehen.

---

<sup>516</sup> Ebda.

<sup>517</sup> Werr, ebda., S. 364.

<sup>518</sup> Ebda.

<sup>519</sup> Louis/Thuille, ebda., S. 403.

<sup>520</sup> Werr, ebda., S. 376.

<sup>521</sup> Schmidt, *Handlungsräume*, ebda., S. 11.

<sup>522</sup> Vgl. dazu z. B. de la Motte-Haber, Schwab-Felisch, *Musiktheorie*, ebda.

### 3. Harmonielehren im 20. und 21. Jahrhundert - Analyse

#### 3.1 Methodische Vorgehensweise

Die Beschreibung der Harmonielehre als „zutiefst historisches Phänomen“<sup>523</sup> verdeutlicht, dass die Analyse von Harmonielehren im 20. und 21. Jahrhundert eben auch historische Bezugspunkte herauszuarbeiten hat. Unter historischen Bezugspunkten versteht die vorliegende Untersuchung jedoch nicht das Aufzeigen unterschiedlicher historischer Denkmuster und deren Verwendungen, um quasi als Universal- oder Strukturgeschichtsschreibung der Frage nachzugehen, was die hinter den Harmonielehren liegende gemeinsame Struktur ist und welche Phänomene universell sind. Vielmehr versucht die Untersuchung die Suche nach der gemeinsamen Struktur als einen historisch veränderlichen Prozess zu begreifen, so dass sich die „Geschichte der Theorien über Musik als Geschichte der überlieferten Spuren solcher Sinnbildungsprozesse auch historisch verstehen“<sup>524</sup> lässt. Ausgehend von der These, dass in Harmonielehren eine Konstruktion von Geschichte und Geschichtlichkeit von Musik und Musiktheorie erfolgt, will die Untersuchung der Frage nachgehen mit Hilfe welcher Mechanismen diese Konstruktion stattfindet und wie sich Konstruktionsprinzipien, und damit auch das Verständnis von Musikgeschichte bzw. Geschichtlichkeit der Musik, in den Untersuchungsgegenständen verändert. Daher soll keine Sinnbildung durch Offenlegung einer angenommenen universalen Struktur erfolgen, sondern die in den Gegenständen vorgenommenen Sinnbildungsprozesse werden hinsichtlich ihrer historischen und topographischen<sup>525</sup> Veränderlichkeiten untersucht. Zu fragen ist daher nach welchen Prinzipien die Theoriebildung in den einzelnen Lehrwerken funktioniert und ob sich bestimmte Herangehensweisen auf einzelne Regionen beziehen. Ferner wird der Frage nachgegangen inwieweit sich die historischen Brüche des 20. Jahrhunderts in der Theoriebildung über Musik widerspiegeln.

Die Intention der jeweiligen Harmonielehre bildet den Ausgangspunkt der Betrachtungen, da auch die beabsichtigte Zielgruppe des Lehrwerks in den analytischen Fokus gelangen soll. Auf diese Weise lassen sich Rückschlüsse auf den >>Harmonielehrebegriff<< des Autors ziehen, denn die Frage nach der Notwendigkeit einer Harmonielehre stellt sich angesichts der

---

<sup>523</sup> Rummenhüller, Peter, Art.: *Harmonielehre*, in: MGG<sup>2</sup>, ebda.

<sup>524</sup> Schmidt, Dörte, *Handlungsräume*, ebda., S. 16.

<sup>525</sup> Vgl. Schmidt, ebda.



aktuellen Entwicklung in der Musikgeschichte und der Funktion des Gegenstandes. Das zu Grunde liegende Geschichtsbild des untersuchten Gegenstandes wird durch die tabellarische Auflistung der gewählten Notenbeispiele analysiert. Davon ausgehend werden die im Buch vorgenommenen Konstruktionsprinzipien von Geschichtlichkeit hinterfragt und dargestellt. Hier geht es um die Frage was für ein Bild von Musikgeschichte in den Büchern gezeichnet wird und welcher Zusammenhang zur zeitgenössischen Musikgeschichtsschreibung besteht. Die Prinzipien der Theoriebildung stellen einen weiteren Schwerpunkt der Analyse dar. Hier werden ausgesuchte thematische Beispiele hinsichtlich ihres Theoriebildungsprozesses analysiert und hinterfragt; d. h. nach welchen Kriterien finden die Autoren der Lehrwerke musiktheoretische Begriffe, wie werden diese begründet und welche Stellung nehmen sie in der Musikgeschichte und Musiktheoriegeschichte ein. Diese gefundenen Theoriebildungsprozesse werden in den historischen Kontext eingeordnet, indem nach Herkunft und Bedeutung der Begrifflichkeiten gefragt wird. Die Offenheit oder Geschlossenheit des in den Lehrwerken gefundenen Ansatzes, auch hinsichtlich aktueller Kompositionsprinzipien, ist ebenfalls Thema der Analyse. Ein abschließendes Fazit fasst die Ergebnisse zusammen und versucht auf diese Weise die in den Lehrwerken vorgenommenen Sinnbildungsprozesse historisch zu systematisieren.

## 3.2 Diether de la Motte, Harmonielehre, Kassel, 1976

## 3.2.1 Geschichtsbild

<b>Notenbeispiele de la Motte</b>					
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>					
Bach	114	Volkslied (auch italienisch)	5	Gabrieli	1
Händel	48	Cavalieri	4	Attaingnant	1
Schumann	26	Palestrina	4	Walter	1
Mozart	25	Schütz	4	Hammerschmidt	1
Haydn	18	Charpentier	4	Dufay	1
Kirchenlied	16	Gallus	3	Isaac	1
Liszt	15	Bizet	3	Blow	1
Debussy	15	Schönberg	3	Krüger	1
Wagner	14	Schröter	2	Carissimi	1
Telemann	12	Praetorius	2	Scarlatti	1
Beethoven	12	Monteverdi	2	Rameau	1
Verdi	12	Purcell	2	Couperin	1
Vivaldi	10	Stamitz, Johann	2	Stamitz, Karl	1
Rathgeber	8	Werbern	2	Weber	1
Schubert	8	Lechner	1	Rossini	1
Hindemith	6	Conductus 13. Jh.	1	Mahler	1
Messiaen	6	Binchois	1		
Berg	6	Osiander	1	<b>Summe</b>	<b>433</b>

Tabelle 4: Notenbeispiele de la Motte

## 3.2.1.1 Auswahl der Notenbeispiele

Die Auflistung der im Buch verwendeten Notenbeispiele lässt einige Rückschlüsse auf das zu Grunde liegende Geschichtsbild zu. Auffällig ist zunächst die relativ große Bandbreite der ausgewählten Komponisten und deren Werke. Der Aufbau des Buches selbst ist strukturiert in Kapiteln, die nach Komponisten geordnet sind. Die Notenbeispiele sind dabei essentieller Bestandteil des Lehrwerkkonzeptes, da die musikalische Analyse somit in den Fokus der Harmonielehre rückt. Ausgehend von den Notenbeispielen werden in chronologischer Reihenfolge Theoriebegriffe etabliert bzw. deren Wandlungen aufgezeigt. Ausgehend von den gewählten Notenbeispielen zeigt sich, dass de la Motte bemüht ist, die Geschichte der Musiktheorie bzw. die hinter der Musiktheorie stehende Musikgeschichte möglichst

umfassend zu beleuchten: So findet sich neben einem Notenbeispiel aus dem 13. Jahrhundert ein eigenes Kapitel über „Schönberg bis zur Gegenwart (ab 1914)“<sup>526</sup>. Musiktheorie hat sich, laut de la Motte, in den letzten 400 Jahren ständig verändert, so dass die Harmonielehre dieser Entwicklung Rechnung tragen müsse: „Die letzten 400 Jahre, die große Zeit der Musikgeschichte, in Entwicklung und Wandlung der musikalischen Sprache zu verfolgen ist jedoch so faszinierend [...]“<sup>527</sup>. Auf diese Weise gelingt es dem Autor, kein universales Regelwerk für die gesamte Musiktheorie bzw. Harmonielehre zu entwickeln, sondern Orientierungsmöglichkeiten an den Regeln der jeweiligen Zeit und des jeweiligen Komponisten bereitzustellen. Freilich lässt der Autor offen, nach welchen Kriterien „große Komponisten“<sup>528</sup> ausgewählt wurden und was genau zu ihrer Größe beiträgt. In dieser Auffassung von Musikgeschichte zeigt sich eine Verwurzelung des Denkens in der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts. So wird Musikgeschichte als Deduktion von Regeln verstanden, die bei bedeutenden Komponisten auszumachen sind. Musikgeschichte wird somit als bloße Abfolge von Epochen mit großen Komponisten und deren Meisterwerken begriffen; Musiktheorie und Harmonielehre bilden in diesem System die Matrix vor deren Hintergrund der Verlauf von Musikgeschichte verstanden werden kann. Grundlage dieser Auffassung ist eine deutliche Personenzentrierung, die – das zeigen die gewählten Notenbeispiele – darüber hinaus auch räumlich vor allem auf den deutschsprachigen, mitteleuropäischen Raum beschränkt bleibt.

### 3.2.1.2 geschlossenes Geschichtsverständnis: z. B. Mollproblem

Im weiteren Verlauf zeigt sich eine differenziertere Haltung des Autors hinsichtlich seiner Auffassung von Geschichtlichkeit der Musiktheorie. So kann de la Motte hinsichtlich des >>Mollproblems<< feststellen: „Zarlino [1558] hat als erster die ganze mehrstimmige Musik auf den Dur- und Molldreiklang zurückgeführt.“<sup>529</sup> Damit macht der Autor deutlich, dass Begriffe der Musiktheorie konstruierten und historischen bzw. kulturellen Bedingungen unterworfen sind, die sich vor allem im jeweiligen Zeithorizont verstehen lassen. Auf diese Weise erfolgt eine Abgrenzung z.B. von Riemann oder Helmholtz, deren Positionen und Diskussionen zwar benannt, aber nicht als maßgeblich betrachtet werden. Hier zeigt sich der

---

<sup>526</sup> De la Motte, Diether, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 261 ff.

<sup>527</sup> Ebda., S. 7.

<sup>528</sup> Ebda., S. 8.

<sup>529</sup> Ebda., S. 77.

Autor deutlich progressiver als jüngere Autoren<sup>530</sup>, die einen Beitrag zu dieser historischen Diskussion liefern wollen.

Die Hinterfragung der Konstruktionsprinzipien von Geschichtlichkeit stößt bei dem Autor jedoch bald an Grenzen, wenn er wenig später feststellt: „Nachdem Wilhelm Maler das Bezeichnungssystem von Durklängen durch große, von Mollklängen durch kleine Buchstaben konsequent weiterentwickelt hatte [...]“<sup>531</sup> – hier zeigt sich, dass de la Motte von einer Theoriegeschichte ausgeht, die als Universalgeschichte zu verstehen ist: So versteht er den Fortgang der Theoriegeschichte als >>Stufengang<< hin zu einer verständlicheren Funktionssprache. Die Entstehung der Begrifflichkeit selbst wird in ihrem historischen Kontext nicht hinterfragt, sowie eine Veränderlichkeit nicht angenommen. Dieser methodische Ansatz findet seinen Niederschlag in den eingestreuten praktischen Übungen: „Die folgende, aus Elementen der gegebenen Beispiele zusammengesetzte Funktionenfolge ist in verschiedenen Tonarten zu spielen und auszusetzen [...]“<sup>532</sup> Hier fehlen metrische und rhythmische Vorgaben, die eine eindeutige – auch stilistische und musikhistorische – Zuordnung ermöglichen. Der scheinbar konstruktivistische Ansatz, der im Bezug zu einem vorher gegebenen Beispiel besteht, wird auf diese Weise in einen universalgeschichtlichen Ansatz transferiert, da trotz Einbettung in ein historisches Umfeld (strukturiert durch die Kapitelüberschrift), das gewonnene Regelwerk als absolut und absolut gültig erscheint, indem auf einschränkende Bedingungen wie Metrik, Rhythmik, historische und gattungsspezifische Vorgabe etc. verzichtet wird. Hier zeigt sich eine Beheimatung, auch der vorliegenden Harmonielehre, im Verständnis des 19. Jahrhunderts. Im weiteren Verlauf wird diese Auffassung von Geschichtlichkeit und Theoriebildung verstärkt, wenn der Autor feststellt: „[...] ereignet sich als sanfte Revolution ein erstes Infragestellen der Tonika als Funktionszentrum [...]“<sup>533</sup>. Der Autor, so wird deutlich, nimmt die grundsätzliche Gültigkeit und Veränderbarkeit der Funktionstheorie an; diese Veränderungen jedoch unterliegen den Mechanismen einer nicht näher erläuterten >>Genieästhetik<<, weniger einem theorieimmanenten bzw. historisch und kulturell bedingten Wandlungsprozess – z. B. weil sich die Art der Theoriebildung über Musik und das Verständnis des Entstehens von Geschichte im 20. Jahrhundert gewandelt hätte. In einem solchen Fall könnte der Autor die beschriebene

---

<sup>530</sup> Vgl. Kubicek, *funktionelle Harmonie*, ebda.

<sup>531</sup> De la Motte, ebda., S. 101.

<sup>532</sup> Ebda., S. 106.

<sup>533</sup> Ebda., S. 167.

Betrachtungsweise (hier: Funktionstheorie) selbst als eine historische Theorie begreifen und sich über die Wechselwirkungen von Theorie und Komposition im jeweiligen historischen Kontext Gedanken machen.

### 3.2.1.3 Offenes Geschichtsverständnis: z. B. Tristan-Akkord

Diesem hinreichend geschlossenen Geschichtsverständnis steht an anderer Stelle ein durchweg offener Blick in die Theoriegeschichte gegenüber<sup>534</sup> - die Einführung eines Unterkapitels zum Thema „Tristan-Akkord“<sup>535</sup> verweist zunächst zurück ins 19. Jahrhundert – nicht nur hinsichtlich der Thematik, sondern auch im Bezug auf die Bedeutung, die diesem Akkord beigemessen wurde. Jedoch unterlässt es de la Motte eine eigene Interpretation vorzunehmen und stellt unterschiedliche Deutungsversuche nebeneinander. Die gewählten Beispiele erstrecken sich von 1878-1963<sup>536</sup>. Durch die unvermittelt nebeneinander gestellt Deutungsmuster überlässt der Autor dem Leser „die eigene Urteilsbildung“<sup>537</sup>. Jedoch unterlässt es de la Motte die Motivation der Sinnbildungsprozesse bei den einzelnen Autoren zu hinterfragen und auf ihren historischen Gehalt hin zu überprüfen. So lässt sich bei Karl Mayrberger<sup>538</sup> eine Herausstellung der Bedeutung Richard Wagners erkennen, dessen nationale Bedeutung durch die Erfindung eines „Zwitterakkordes“<sup>539</sup> noch verstärkt wird. Das Erscheinungsjahr 1878 verdeutlicht diese Deutung, indem sieben Jahre nach der Reichseinigung von 1871 eben auch im Bereich der Musik die neu gewonnene Nationalstaatlichkeit gewürdigt werden soll.

Anders geht Lorenz<sup>540</sup> im Jahre 1926 vor – er simplifiziert die Komplexität des Beispiels und reduziert auf diese Weise die innewohnenden Schwierigkeiten und Implikationen. Dieser Ansatz mag den durchweg unruhigen Zeiten nach dem Krieg geschuldet sein – wenigsten die Musikanalyse kann und soll einfach und leicht verständlich bleiben.

Horst Scharschuch<sup>541</sup> hält 1963 am mittlerweile veralteten Funktionsbewusstsein fest und wendet sich damit – im Horizont der Musiktheorie – gegen die aktuellen Strömungen der damals Neuen Musik und ihrer Protagonisten.

---

<sup>534</sup> Vgl. ebda., S. 225f. Zur Deutung des Tristan-Akkordes.

<sup>535</sup> Ebda.

<sup>536</sup> Die Erstauflage der Harmonielehre erfolgte im Jahr 1976.

<sup>537</sup> De la Motte, ebda., S. 225.

<sup>538</sup> Ebda., S. 226.

<sup>539</sup> Ebda.

<sup>540</sup> Ebda.

<sup>541</sup> Ebda.

De la Motte selbst unterlässt diese Deutungen und Einordnungen in den historischen Kontext und bewirkt dadurch zweierlei. Zum einem verdeutlicht er den sich historisch verändernden Gehalt analytischer Deutung und entlarvt Theoriebildung über Musik damit als Konstruktion. Musikanalyse erzeugt auf diese Weise Widersprüche, da sie sich auf die Interpretation des Einzelnen stützt.

Andererseits können oder sollen die historischen und kulturellen Bedingungen dieser Konstruktion nicht dargestellt werden; auch die jeweiligen Deutungen unterliegen ja einem Zeit- und Kulturbezug; unterschwellig wird dadurch deutlich, dass historische Brüche Einfluss auf die Theoriebildung über Musik hatten und diese bedingten.

### 3.2.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.2.2.1 Physikalismus

Ausgangspunkt der Theoriebildung in der Harmonielehre von de la Motte ist ein im 19. Jahrhundert beheimateter >>Physikalismus<<, der jede Regel bzw. die Musiktheorie in Gänze aus naturwissenschaftlichen Prinzipien hergeleitet wissen will.: „Der mit gleichschwebender Temperatur rechnende Kadenzvorgang der Bachzeit, Ausgangspunkt aller bisherigen Harmonielehren und gepriesen als *die Natur selbst*, als zwingend weil natürlich, ist also genau das Gegenteil, ist ein Zurückdrängen von Natur zugunsten eines erweiterten Tonmaterials [...]. Vor und um 1600 finden wir schon die neue Homophonie der Oper, deutet sich schon ein Denken in funktionell aufeinander bezogenen Klängen an [...]“<sup>542</sup>. Aus dem „Zurückdrängen der Natur“ entsteht – so de la Motte – die funktionelle Theorie. Diese jedoch fußt auf Hugo Riemann und seiner Vorstellung einer begründeten Theorie: „Auch bei seinen zur Bestätigung seiner Lehre vorgenommenen Beethoven-Analysen beharrte er nicht mehr auf seiner ursprünglichen Meinung, Naturgesetzmäßigkeiten festgestellt zu haben [...]“<sup>543</sup>. Das 19. Jahrhundert suchte auch in der Musiktheorie allgemein gültige, gleichsam >>überzeitliche<< Gesetzmäßigkeiten, die, vergleichbar den Naturgesetzen, >>ewig<< gelten. „Riemann übernahm aus der Tradition des ‘Physikalismus’ (Jacques Handschin), die bis zu Rameau zurückreicht, die These, daß die Tonalität in akustischen Sachverhalten begründet sei.“<sup>544</sup> So findet sich z. B. in der Harmonielehre von Louis/Thuille im Vorwort die im Lehrbuch praktizierte Vorgehensweise in folgender Erklärung: „Indem sie [gemeint ist die Harmonielehre, O. K.] Ähnlichkeiten entdeckt, Analogien auffindet, Gleichartiges zusammenstellt, identifiziert, trennt und verbindet, gelingt es ihr, den ganzen Stoff auf eine verhältnismäßig geringe Anzahl von einfachen Formeln zu bringen, die erdrückende Menge von konkreten Tatsachen auf einige wenige paradigmatische Grundtatsachen [...] zurückzuführen, aus denen auf umgekehrtem Wege jene dann wieder hergeleitet werden können.“<sup>545</sup>

Zwar löst sich de la Motte von dem reinen Physikalismus eines Hugo Riemann, indem er die Grenzen der >>Natur<< direkt benennt, dennoch zeigt sich z. B. in der Orientierung an

---

<sup>542</sup> Ebda., S. 14. [Hervorhebung original]

<sup>543</sup> De la Motte-Haber, *Musikalische Logik. Über das System Hugo Riemann*, in: *Musiktheorie*, hrsg. von de la Motte-Haber und Schwab-Felisch, Laaber 2005, S. 208.

<sup>544</sup> Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, S. 9.

<sup>545</sup> Louis/Thuille, *Harmonielehre*, ebda., S. V.

>>Meisterwerken<< und >>großen Komponisten<< ein Festhalten an Theoriebildungsprinzipien des 19. Jahrhunderts, in denen unterschwellig, weil begriffsbildend inhärent, eben jener Physikalismus fortlebt. So unterlässt es de la Motte, die Herkunft der von ihm verwendeten und erweiterten Begriffe von Tonika, Subdominante und Dominante kulturgeschichtlich zu hinterfragen und übernimmt somit stillschweigend den ihnen innewohnenden angeblich naturgesetzlichen Charakter. Gerade hier darf der Theoretiker aber nicht verkennen, dass diese Begriffe auch und gerade auf ein geschichtlich und kulturell Gewordenes verweisen und keineswegs den Naturgesetzen vergleichbar sind.

So finden sich im weiteren Verlauf nach wie vor vereinzelte Hinweise, die den physikalistischen Ursprung nicht verleugnen können oder wollen: „Die Moll-Zentripetalkraft wird außer Kraft gesetzt, demonstrativ zerstört.“<sup>546</sup> Es zeigt sich, dass de la Motte einen neuen Ansatz wählen will, jedoch vereinzelt in den Denkmustern und Theoriebildungskonzepten seiner Vorgänger verharrt.

### 3.2.2.2 Meisterwerkorientierung

Auffällig bei der Analyse der vorliegenden Harmonielehre ist die strikte Orientierung an >>Meisterwerken großer Komponisten<<: „Die großen Komponisten sind erstmals die einzigen Lehrmeister in diesem Buch. Keine Regel, kein Verbot stammt von mir, alle Anweisungen werden aus Kompositionen extrahiert und ihre Gültigkeit an zahlreichen Werken nachgewiesen.“<sup>547</sup> Bereits im Vorwort macht der Verfasser ein zentrales Prinzip seiner musiktheoretischen Begriffsbildung deutlich – die Orientierung am Meisterwerk. So findet sich allenthalben die Begründung einer bestimmten Regel unter Verweis auf ein „Meisterwerk“: „Im Gegensatz zur Lehrmeinung vieler Bücher sind verdeckte Quinten- und Oktavparallelen [...] gleichermaßen häufig in Meisterwerken komponiert worden und deshalb gut.“<sup>548</sup> Die dahinter liegende Auffassung des Komponisten als Träger des musikalischen Geschehens zeigt sich an anderer Stelle: „In jedem Fall will doch der Komponist, und wenn nicht er, so die Tradition, in der er steht; jede große Kunst vermag ihrer Künstlichkeit den Anschein des Natürlichen zu geben und alles Schöne erscheint als <<fertig von Ewigkeit her>> (Schiller).“<sup>549</sup> Die Orientierung am Meisterwerk und Komponisten verdeutlicht, dass der Schöpfer eben

---

<sup>546</sup> De la Motte, ebda., S. 82.

<sup>547</sup> Ebda. S. 8.

<sup>548</sup> Ebda. S. 24.

<sup>549</sup> Ebda., S. 33. [Hervorhebung original]



jenes Meisterwerks gleichsam >>übergeschichtlich<< agiert, indem er der „Künstlichkeit den Anschein des Natürlichen“ zu geben vermag. Hier zeigt sich ein im 19. Jahrhundert beheimateter Begriff von Ästhetik, der dem Künstler eine, über den Zwängen von Natur und Geschichte stehende, Funktion zuweist und dieser auf diese Weise somit in die Lage versetzt wird, allgemein gültige, überzeitliche Meisterwerke zu schaffen. Von diesem Verständnis des Komponisten und seiner Komposition ausgehend kann de la Motte musiktheoretische Begrifflichkeiten gleichsam von oben setzen und sie somit in ihrem theoriebildenden Gehalt definieren: „[...] und zweitens überwiegen im Einsatz terzverwandter Akkorde die individuellen Züge einzelner Komponisten, unterschiedlicher kompositorischer Situationen. Eine D-T-Folge verwendet man; eine terzverwandte Akkordfolge erfindet man.“<sup>550</sup> Das Individuelle wird somit zum Gegenstand musiktheoretischer Betrachtungsweisen und Begriffsbildung. Letztlich ist somit auch die historische Entwicklung – das Kapitel „Terzverwandtschaften“ ist dem Oberkapitel „Schubert-Beethoven (1800-1828)“<sup>551</sup> untergeordnet und steht somit, im Horizont des Buches, für eine bestimmte musikhistorische Epoche mit ihren Ausprägungen – bzw. die Geschichtlichkeit bestimmter Phänomene an die Genialität einzelner Komponisten angeknüpft. In diesem Sinne ist die hier gewählte Meisterwerkorientierung überzeitlich und geschichtslos, weil sie Geschichte und die Geschichtlichkeit einzelner Epochen zum genialen Einfall einzelner Komponisten degradiert. Die Entwicklung der Musikgeschichte, und damit auch die Entwicklung der Musiktheorie, unterliegt den Gesetzen bzw. den Ideen eines >>Genies<<, das durch seine Genialität Einfluss nimmt auf die Stilbildung einer Zeit/Epoche. Aufgabe der Harmonielehre ist es, in dieser Konzeption, diesen Einfluss zu untersuchen und an bestimmten Phänomenen festzumachen. Das eigentliche Konzept der Meisterwerkorientierung bzw. Genie-/Autonomieästhetik wird dabei nicht hinterfragt.

In der konkreten musiktheoretischen Begriffsbildung schlägt sich dieser Ansatz wie folgt nieder: „Der Dominantseptnonakkord [...] spielt in der musikalischen Sprache Schumanns eine entscheidende Rolle [...]“<sup>552</sup>. Die Herkunft und die Geschichte des Begriffes selbst werden, als ein konstruierter Begriff, nicht thematisiert. Die konkrete historische Entstehungsgeschichte des hier gewählten Begriffes bleibt in der fachlichen Definition außen vor. Die Instanz, die hier quasi den Begriff zu einem gültigen adelt, ist Robert Schumann selbst. Im weiteren Verlauf des

---

<sup>550</sup> Ebda., S. 180.

<sup>551</sup> Ebda., S. 160.

<sup>552</sup> Ebda., S. 180. Die Funktionsbezeichnung ist hier als Wort ausgeschrieben.

Lehrwerkes wird die Harmonielehre selbst zur Institution, die Musikgeschichte schreiben kann, bzw. die Geschichtlichkeit von Musik vermittelt: „Jetzt ist die Harmonik zu der Dimension geworden, in der die wesentlichen Gedanken gedacht werden.“<sup>553</sup> Eine umfassend gültige Systematisierung kann, das gesteht der Autor zu, die Harmonielehre nicht mehr leisten, deshalb betreibt de la Motte „Harmonie-Interpretation als Würdigung konkreter Situationen“<sup>554</sup>. Dies scheint eine logische Konsequenz aus der strengen >>Meisterwerkorientierung<< des Lehrwerkes zu sein. So bleibt das >>Meisterwerk<< als Fixpunkt der Theoriebildung nach wie vor vorhanden, jedoch kann Theoriebildung nur vor der Matrix des jeweiligen Komponisten erfolgen. Die eine Theorie über Musik, bei de la Motte handelt es sich um die Funktionstheorie, die das Besondere des Meisterwerks ins Allgemeine transferiert, existiert nicht mehr; ab jetzt stehen so viele unterschiedliche Theorien wie Werke, die betrachtet werden, nebeneinander. Freilich geht der Autor nach wie vor von >>betrachtungswürdigen Meisterwerken<< aus.

### 3.2.2.3 Statistisch-mathematische Begründbarkeit

Neben den oben dargestellten >>überkommenen<< Theoriebildungskonzeptionen etabliert de la Motte einen, zumindest in der Harmonielehre, vergleichsweise neuen Ansatz. Bereits zu Beginn des Buches wird dies verdeutlicht: „Wir belegen unsere von der üblichen Lehrmeinung abweichende Satzregel durch Auszählung verschiedener Kompositionen.“<sup>555</sup> Und im weiteren Verlauf heißt es dann: „Einen weiteren Irrtum der bisherigen Lehre offenbart die Statistik. Bei den Dreiklängen der Beispiele der Bachzeit und der <Harmoniemesse> Haydns wurde  $36+25=61$ mal die Terz verdoppelt, aber nur  $14+6=20$ mal die Quinte.“<sup>556</sup> Das statistische Auszählen von Dreiklangstönen begründet letztlich ein mathematisches Verfahren. Die gewonnene Regel, hier: Tonverdopplung im Durdreiklang, wird durch einen mathematischen Befund begründet. Freilich bleibt die Auswahl der Werke unhinterfragt und orientiert sich eben nicht an diesen mathematisch-statistischen Prinzipien, das Ergebnis selbst hingegen zieht seine normative Kraft eben aus jenem Prozess. Die schiere Menge von Notenbeispielen, denen ein bestimmtes Phänomen zu eigen ist dient somit als Beleg: „[...] mögen folgende

---

<sup>553</sup> Ebda., S. 237.

<sup>554</sup> Ebda., S. 242.

<sup>555</sup> Ebda. S. 43. Es folgt eine tabellarische Auflistung der verdoppelten Töne bei Durdreiklängen und Dursextakkorden in Kompositionen von Bach, Händel und Charpentier, sowie bei Haydn.

<sup>556</sup> Ebda.

Stellen verschiedener Komponisten belegen [...]“<sup>557</sup>. Musiktheoretische Sinnbildung erfolgt hier nicht mehr ausschließlich durch die deduktive Setzung von Regeln, die aus Meisterwerken eines Genies im Modus der Analyse abgeleitet werden, sondern durch statistische Herleitung. Dieser Ansatz zieht sich durch das gesamte Lehrwerk und wird z. B. auch in der Auswahl der Notenbeispiele deutlich, die zwar ein nicht zur Diskussion gestelltes Geschichtsbild zementieren, aber auf Grund ihrer bloßen Menge der hier beschriebenen Methodik einer statistischen Häufung von bestimmten Phänomenen das Wort reden. „In der Folge haben sich seit dem Ende der 1970er Jahre mehrere Autoren mit interessanten mathematischen Ansätzen zu Wort gemeldet und damit auch die Bedürfnisfrage nach mathematischer Theoriebildung für historische Musik mit neuen Argumenten gestellt [...] Man kann mehrere Ansätze der mathematischen Musiktheorie als Versuche deuten, bislang verborgene Motivationen musikalischer Strukturen und Kodes aufzudecken [...] Die Untersuchung kann sich auf abstrakte Gegenstände und Probleme auf allgemeinen Beschreibungsebenen wie Kontrapunkt, Harmonik, Metrik, Rhythmik richten. Sie kann aber auch den musikalischen Strukturen konkreter Musikstücke gewidmet sein.“<sup>558</sup> Der Auszug aus der Untersuchung von Thomas Noll macht deutlich, dass de la Motte hier keineswegs >>allein auf weiter Flur<< steht, sondern sich letztlich in eine Reihe damals aktueller Strömungen der Musiktheorie begibt. Freilich geht es de la Motte nicht darum eine umfassende mathematische Musiktheorie zu verfassen, wie es z. B. Allen Forte mit seiner Set-Theory vorhatte, dennoch – und da liegt de la Motte ganz auf der von Noll beschriebenen Linie – wird in der vorliegenden Harmonielehre der Versuch unternommen, musikalische Strukturen konkreter Musikstücke mit Hilfe einer mathematisch nachvollziehbaren Sprache zu erfassen und daraus schließlich musiktheoretische Begriffe abzuleiten bzw. zu begründen. De la Motte grenzt sich jedoch geradewegs durch die Methodik von Modellen des 19. Jahrhunderts ab, die im Umfeld von Psychologie und Akustik in die Musiktheorie eindringen: „Im 19. Jahrhundert wird die Bedeutung der Mathematik für die Musiktheorie auch durch die sich herausbildende wissenschaftliche Psychologie geprägt.“<sup>559</sup> De la Motte nutzt hingegen die Sprache der Statistik und Mathematik um inexakte Beschreibungen zu vermeiden und die dem subjektiven Eindruck verhaftete Theoriebildungskonzeption einer >>Genieästhetik<< objektivierbar zu

---

<sup>557</sup> Ebda., S. 59.

<sup>558</sup> Noll, Thomas, *Musiktheorie und Mathematik*, in: *Musiktheorie*, hrsg. von de la Motte-Haber und Schwab-Felisch, Laaber 2005, S. 409-419, hier: S. 411-412.

<sup>559</sup> Ebda., S. 409.

begründen: „Ungefähr seit den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts verbreitete sich insbesondere in den USA die Einsicht, es bedürfe eines mathematisch fundierten Systems, wolle man sich bei der Beschreibung atonaler Musik nicht weiterhin auf bloß metaphorische, punktuelle und dazu terminologisch wenig exakte Beschreibungen der Werke beschränken.“<sup>560</sup> De la Motte verwendet die Mathematik nicht als Ausgangspunkt zur Beschreibung atonaler Musik, dennoch findet er in der statistischen Methode ebenfalls Anknüpfungspunkte um terminologisch exakte Begriffe zu etablieren.

Die zitierten Autoren freilich gehen nur am Rande der Frage nach, warum letztlich diese veränderte Form der Mathematik in die Musiktheorie des 20. Jahrhunderts Einzug hält. Noll weist darauf hin, dass „mit der Entwicklung und Anwendung von Software in vielen Bereichen des Musikschafterns und der Musikforschung mathematische Modelle auch hin und wieder indirekt Eingang in die Musiktheorie finden.“<sup>561</sup> Dieser Aspekt scheint mir, auch im Blick auf das Erscheinungsjahr der vorliegenden Harmonielehre<sup>562</sup>, durchweg nachvollziehbar. Die Ausdehnung der IT in den Bereich der Musik, die beginnende Informationsgesellschaft sowie die zunehmende Durchdringung des privaten Lebensbereiches mit Computertechnik, erfordert die Auseinandersetzung mit eben solchen mathematischen Prinzipien auch in der Musiktheorie. Dabei bleibt die vorliegende Harmonielehre doch schwerpunktmäßig im mitteleuropäischen Raum verortet – auch und gerade was zusätzliche Formen der Theoriebildung betrifft. Die mathematisch-statistische Methode nimmt letztlich nur einen (kleineren) Teilbereich der musiktheoretischen Begriffsbildung ein. Ausgehend von einer im 19. Jahrhundert verhafteten Meisterwerk- und Genieästhetik werden, gleichsam durch die Hintertür, neue methodische Wege beschritten, um die zuvor übliche deduktive Setzung von musiktheoretischen Begriffen zumindest in Einzelfällen nachvollziehbar zu begründen. Daher kann de la Motte im Vorwort darauf hinweisen, dass nach wie vor die „großen Komponisten“<sup>563</sup> als Lehrmeister dienten, die gewonnenen Regeln jedoch aus „zahlreichen Werken“<sup>564</sup> extrahiert wurden.

---

<sup>560</sup> Scheideler, Ulrich, *Analysen von Tonhöhenordnungen. Allen Fortes Pitch-Class-Set-System*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 391.

<sup>561</sup> Noll, ebda., S. 410.

<sup>562</sup> 1976.

<sup>563</sup> De la Motte, ebda., S. 8.

<sup>564</sup> Ebda.

#### 3.2.2.4 Topographie

Der Begriff Topographie ist als theoriebildende Kategorie einem Aufsatz von Dörte Schmidt entnommen<sup>565</sup> und soll hier in einem vergleichbaren Sinne gebraucht werden: „Neue kulturhistorische Debatten reagieren auf diese Situation seit einiger Zeit verstärkt mit räumlichen, mit topographischen Metaphern.“<sup>566</sup> Schmidt beschreibt in ihrem Aufsatz die Problematik herkömmlicher Geschichtsschreibung in der Musiktheorie, indem versucht wurde eine wie auch immer geartete Universalgeschichte zu schreiben. Diesem durchweg problematischen Ansatz<sup>567</sup> steht in neuer Zeit das „Kartieren von Wissensgebieten“<sup>568</sup> gegenüber. Eine solche Ausweitung der Geschichtsschreibung findet sich freilich nicht nur in der Beschäftigung mit der Geschichte der Musiktheorie, sondern, so zeigt die vorliegende Analyse, bereits im eigentlichen musiktheoretischen Gegenstand selbst. De la Motte gibt die bis dato weitestgehend übliche Zentrierung auf den europäischen, ja eigentlich auf den deutschen Raum, der musiktheoretischen Betrachtungen auf, wenn er das Kapitel „Debussy (1900-1918) mit folgendem Satz einleitet: „Die höchstentwickelte noch erhaltene nichteuropäische Musikkultur Javas und Balis kennt zwei Tonsysteme mit unterschiedlichen Oktavteilungen: *Pelog* und *Slendro*.“<sup>569</sup> Hiermit gerät ein außereuropäisches Musiksystem in den Fokus der musiktheoretischen Betrachtung, ja wird gleichsam begriffsbildend eingesetzt. Auf bemerkenswerte Weise gelingt es de la Motte diese Ausweitung des Theoriebegriffes an bereits veralteten Prinzipien, wie der Meisterwerkorientierung, anzubinden. Die Etablierung neuartiger Begriffe aus dem nichteuropäischen Musikraum verdeutlicht die Absicht des Autors, die Universalität auch der Theorie über Musik evident werden zu lassen. Diese Universalität findet sich letztlich auch in einer systematischen Ausweitung der Begriffsbildung, so etabliert de la Motte in der Analyse der Musik Debussys den Begriff „Mixturen“<sup>570</sup>: „Mit Mixtur bezeichnet man aber speziell ein besonderes Orgelregister, bei dem zu jedem Ton Reihen von höher klingenden Pfeifen (im Mittelalter bis zu 22) zugeschaltet werden.“<sup>571</sup> Diese Begrifflichkeiten entstammen letztlich der Instrumentenkunde und sind Teilbereiche der Akustik. Hier zeigt sich im Angesicht komplexer werdender Kompositionen, dass Theoriebildung durch eine Ausweitung der Begrifflichkeit erfolgt. Diese Ausweitung ist zum

---

<sup>565</sup> Schmidt, Dörte, *Handlungsräume*, ebda., S. 9-19.

<sup>566</sup> Ebda., S. 10.

<sup>567</sup> Vgl. dazu ebda.

<sup>568</sup> Ebda., S. 10.

<sup>569</sup> De la Motte, ebda., S. 249. [Hervorhebungen original].

<sup>570</sup> Ebda., S. 255.

<sup>571</sup> Ebda., S. 255.

einen topographischer und zum anderen systematischer Natur. Durch diese Ausweitung der Theoriebildung verdeutlicht de la Motte, dass die Geschichtlichkeit von Musik nur noch am Rande zur Debatte steht, da die Musiktheorie jetzt in die Musik der Gegenwart eingreift. Die gewählten Begriffe erlauben letztlich nur eine begrenzte systematische Betrachtung von Musik der Gegenwart, bzw. der jüngeren Vergangenheit, daher hat der Autor die Funktionstheorie ganz aufgegeben und macht auf diese Weise inhärent deutlich, dass auch die Theoriebildung über Musik historischen Veränderungen unterliegt. Er bediente sich historischer Theorien, um historische Musik zu erklären und wendet sich schließlich neueren musiktheoretischen Erklärungsansätzen zu. Hier weicht die Geschichtlichkeit der Musik und der Musiktheorie der Räumlichkeit, indem Theoriebildung mit Begriffen aus dem außereuropäischen Raum erfolgt. De la Motte greift hier eine Entwicklung auf, die durch die Frankfurter Schule um Adorno initiiert wurde. Insofern betreibt der Autor hier die Interpretation von harmonischen Phänomenen als eine Art Anti-Positivismus, indem er sich die Positivismuskritik der Frankfurter Schule zu eigen macht und in der Harmonielehre das Werkzeug erkennt Musiktheorie und Musikgeschichte in ihrem Fortschritt zu verstehen und zu interpretieren. Diese These wird im weiteren Verlauf untermauert, wenn de la Motte herausstellt, dass „die Sprache von Barock, Klassik und Romantik überwunden werden<sup>572</sup>“ musste. Die Überwindung der überkommenen Sprache liegt – nach de la Motte – in der Zeit „bis zur Gegenwart“<sup>573</sup>. Die Aufgabe von Musiktheorie und Harmonielehre ist in dieser Funktion, das der Musik innewohnende >>Überwindungspotential<< deutlich zu machen. Die Harmonielehre dient also einem Verständnis von Geschichte und Theorie, das in der alten Form ein ideologisches Mittel sah, um Herrschaft (über neue Ideen der Musiktheorie/Musik) zu manifestieren. An dieser Stelle sollte die Harmonielehre >>helfen<<, die Präsenz der alten Methode<sup>574</sup> zu brechen, um einer neuen Musiksprache das Tor zu öffnen.

---

<sup>572</sup> De la Motte, ebda., S. 269.

<sup>573</sup> Ebda., S. 261.

<sup>574</sup> Vgl. de la Motte, ebda., Vorwort.

### 3.2.3 Fazit

Die Analyse hat gezeigt, dass mit de la Mottes Harmonielehre eine Ausweitung des musiktheoretischen Standards gegenüber Lehrbüchern des 19. Jahrhunderts stattfindet: „[...] hätten die Musiktheoretiker des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wenn sie sich nicht von der Obsession, die Harmonielehre am Prestige der Physik partizipieren zu lassen, verblendet gewesen wären [...]“<sup>575</sup>. Zwar geht es Dahlhaus in diesem Beitrag nicht um eine eingehende Analyse der theoriebildenden Begrifflichkeiten der Harmonielehren im 19. Jahrhundert, dennoch wird in diesem Nebensatz deutlich, nach welchen Prinzipien Theoriebildung und Musiktheorie bis weit in das 20. Jahrhundert hinein betrieben wurde: als Anlehnung an Naturwissenschaften, um „an deren Prestige zu partizipieren“<sup>576</sup>. Die häufig diskutierte Funktionstheorie mit ihren dualistischen Ausprägungen ist m. E. beredtes Beispiel dafür. Der von Dahlhaus an anderer Stelle bemühte „Physikalismus“<sup>577</sup> kann hier als Beleg dafür dienen. So stellt sich de la Motte auch zunächst in dieselbe Reihe, indem er eben auf jenem „Physikalismus“ des 19. Jahrhunderts aufbaut, diesen Zugriff, das belegen seine Analysen der Musik Debussys und Schönberg etc.<sup>578</sup>, schließlich wendet und neue Begrifflichkeiten in die Harmonielehre einführt. Das Hinzufügen der, wenngleich nicht neuen, so aber jedoch auffälligen, Methode der statistisch-mathematischen Begründbarkeit musiktheoretischer Fachtermini bekräftigt die These einer Ausweitung der musiktheoretischen Standards. Als Historiker stellt sich die Frage, warum letztlich zu jenem Zeitpunkt<sup>579</sup> die Ausweitung stattfindet. Die These der zunehmenden Technologisierung auch des Musikmarktes ist hinreichend belegt<sup>580</sup> und kann auch in der Harmonielehre nachgewiesen werden. Ein zweiter Aspekt findet sich in der von Holtmeier beschriebenen Situation der „Geschichte eines geschichtslosen Faches“<sup>581</sup>, wo Holtmeier feststellt: „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.“<sup>582</sup>

---

<sup>575</sup> Dahlhaus, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Geschichte der Musiktheorie* Bd. 10, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1984, S. 41.

<sup>576</sup> Ebda.

<sup>577</sup> Ebda., S. 42.

<sup>578</sup> Vgl. de la Motte, ebda., ab S. 249.

<sup>579</sup> Erscheinungsjahr der Harmonielehre: 1976.

<sup>580</sup> Vgl. Noll, *Musiktheorie und Mathematik*, ebda.

<sup>581</sup> Holtmeier, Ludwig, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda., S. 11-34.

<sup>582</sup> Ebda., S. 19. [Hervorhebung original].

Den „Niedergang“<sup>583</sup> des Faches beschreibt Holtmeier ausführlich und macht ihn insbesondere an der Zäsur von 1933 fest. Mit de la Motte tritt zum ersten Mal ein Musiktheoretiker auf den Plan, der sich in zeitlicher und räumlicher Nähe zur Frankfurter Schule aufmacht, eben jenen, von Holtmeier beschriebenen Niedergang, aufzuhalten bzw. umzukehren. Daher bricht er mit der >>Tradition<< seiner Vorgänger und verzichtet in der Verwendung der Notenbeispiele auf das gescholtene >>Volkslied<< und orientiert sich dabei an „den großen Komponisten“<sup>584</sup>. Freilich bleibt er u. a. in der Frage der Meisterwerkorientierung letztlich ebenso im 19. Jahrhundert stecken. Der gesellschaftliche Umbruch in politischer und technologischer Hinsicht gegen Ende der 60er Jahre mag dennoch ein entscheidender Faktor gewesen sein, der auch auf die Theoriebildung über Musik prägenden Einfluss hatte.

---

<sup>583</sup> Ebda. S. 15.

<sup>584</sup> De la Motte, ebda., S. 9.



### 3.3 Jürgen Ulrich, Harmonielehre für die Praxis, Mainz, 2008

#### 3.3.1 Geschichtsbild

<b>Notenbeispiele Ulrich</b>	
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>	
Volkslied/Kirchenlied	41
Bach	9
Schumann, Chopin	3
Beethoven	2
Mozart	1
<b>Summe</b>	<b>56</b>

*Tabelle 5: Notenbeispiele Ulrich*

##### 3.3.1.1 Auswahl der Notenbeispiele

Bemerkenswert bei der Analyse der verwendeten Notenbeispiele ist die geringe stilistische Bandbreite und letztlich auch die geringe Anzahl von Notenbeispielen im Lehrwerk. Der klare Schwerpunkt liegt in der Verwendung von „Volks- und Kirchenliedern“<sup>585</sup> – ein Vorgehen, wie es insbesondere in den Harmonielehren von Maler und Grabner<sup>586</sup> anzutreffen ist. So konstatiert Holtmeier, dass dieser Befund für die Nachkriegsharmonielehren geradezu idealtypisch sei: „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.“<sup>587</sup> Holtmeier deutet hier an, worin s. E. nach der Ursprung dieser Volksliedorientierung liegt: Die Theoriefeindlichkeit des Nationalsozialismus machte letztlich auch vor der Harmonielehre nicht halt.<sup>588</sup> Durch den Aufbau des Buches und die Auswahl der Notenbeispiele stellt sich Ulrich demnach in genau jene Linie, die letztlich in Maler und Grabner ihre Apologeten findet: „Nach 1945 präsentiert sich die deutsche musiktheoretische Landschaft tatsächlich in einer verblüffenden Einheitlichkeit und erschreckenden Armut.“<sup>589</sup> Analog zu diesem Befund lässt sich herausarbeiten, dass die übrigen gewählten

<sup>585</sup> Ulrich unterlässt es hier jeweils eine genaue Quellenangabe vorzunehmen, sodass auch in der systematischen Analyse diese eher >>schwammige<< Kategorie gewählt werden musste.

<sup>586</sup> Grabner, Hermann, *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, 10. Auflage, Kassel 1967.

<sup>587</sup> Holtmeier, Ludwig, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda., S. 19.

<sup>588</sup> Vgl. dazu ebda., S. 15. ff.

<sup>589</sup> Ebda. S.16.

Notenbeispiele keine Ausweitung im Sinne einer über das klassisch-romantische und mitteleuropäisch-deutsche Repertoire hinausgehenden Stilistik aufweisen. Die von Dörte Schmidt angeregte „Kartierung von Wissensgebieten“<sup>590</sup> kommt hier zu einem eher geschlossenen Befund.

Auch im weiteren Verlauf ist ein Geschichtsbild erkennbar, das einen teleologischen Charakter erkennen lässt: „In der Barock-Epoche gibt es bereits z. B. den Dominantseptakkord.“<sup>591</sup> Der Autor unterstreicht mit Aussagen dieser Art die Universalität seines theoretischen Ansatzes, der gleichsam als Instrument dient, um musikgeschichtliche Bedingungen zu verstehen und zu analysieren. Die nicht näher bezeichnete „Barock-Epoche“ wird auch durch den etablierten Theoriebegriff erst in ihrem stilistischen Gehalt verständlich. Durch die konsequente und letztlich unreflektierte Anwendung der Funktionstheorie in der Ausprägung Wilhelm Malers, stellt sich Ulrich in die Traditionslinie von Hugo Riemann und unterliegt somit auch den problematischen Implikationen des dort etablierten Geschichtsverständnisses: „In der Entwicklung der Funktionszeichen spiegelt sich das im 19. Jahrhundert allgemein verbreitete Bemühen, die Generalbaßbezeichnung zu überwinden. Das von Riemann so genannte Generalbaßzeitalter galt als vergangene Epoche.“<sup>592</sup> Das Geschichtsverständnis des 19. Jahrhunderts war geprägt von einem universalistischen Anspruch, das analog zu den aufblühenden Naturwissenschaften einen stetigen Fortschritt annahm. Auch die Theorie, die gleichsam als Interpretationswerkzeug für Geschichte eben denselben Bedingungen unterlag, sollte diesem naturgesetzlichen Fortschritt unterliegen: „Auch bei seinen zur Bestätigung seiner Lehre vorgenommenen Beethoven-Analysen beharrte er nicht mehr auf seiner ursprünglichen Meinung, Naturgesetzlichkeiten festgestellt zu haben.“<sup>593</sup> Auch wenn die Überzeugung der Musiktheoretiker „die tragenden Prämissen des Tonsatzes seien [...] physei und nicht thesei begründet“<sup>594</sup> bereits „Jahrtausende“<sup>595</sup> alt ist, zeigte sich im 19. Jahrhundert eine Richtung, die insbesondere in der Geschichte, ebenso wie in den Naturwissenschaften, vor allem nationale Vorherrschaft konstatieren will. Ausgehend von Riemann und schließlich über die Zäsur von 1933 bis in die

---

<sup>590</sup> Vgl. Schmidt, Dörte, ebda.

<sup>591</sup> Ulrich, Jürgen, *Harmonielehre für die Praxis*, Kassel 2008, S. 55.

<sup>592</sup> De la Motte-Haber, Helga, *Musikalische Logik*, ebda., S. 204.

<sup>593</sup> Ebda., S. 208.

<sup>594</sup> Dahlhaus, *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, ebda., S. 38.

<sup>595</sup> Ebda.

### 3.3 Jürgen Ulrich, Harmonielehre für die Praxis, Mainz, 2008

>>Nachkriegsharmonielehren<< von Grabner und Maler gelangen Grundzüge dieser Auffassung von Geschichtlichkeit in die vorliegende Harmonielehre von Jürgen Ulrich und somit in den Einflussbereich der >>modernen<< Musikausbildung.<sup>596</sup>

---

<sup>596</sup> Vgl. dazu das Vorwort der vorliegenden Harmonielehre, ebda.

### 3.3.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.3.2.1 Funktionstheorie

Ulrich gruppiert die Bildung von musiktheoretischen Begriffen um die „Akkordlehre“<sup>597</sup>. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist der Dreiklang und die Grundtonbezogenheit der Akkorde, die aus der Obertonreihe abgeleitet wird: „Als Grundton eines Dreiklangs hört man denjenigen, der eine Quinte über sich trägt.“<sup>598</sup> An dieser Stelle wird deutlich, dass Ulrich seine Harmonielehre in einen klaren funktionstheoretischen Zusammenhang stellt. Ausgehend vom Dreiklang werden „die wichtigsten Stimmführungsregeln“<sup>599</sup> und schließlich „die Grundkadenz“<sup>600</sup> herausgearbeitet. Musiktheoretische Begriffsbildung erfolgt in diesem Kapitel auf unterschiedliche Art und Weise, so heißt es zunächst: „Ein wesentliches Merkmal unserer abendländischen Musik besteht – im Gegensatz zu außereuropäischen Kulturen – im Empfinden von harmonischer Spannung und Entspannung.“<sup>601</sup> Die Abgrenzung der abendländischen Musikkultur von einer wie auch immer gearteten „außereuropäischen“ Kultur ist damit wesentliches Merkmal der Theoriebildung. Diese Abgrenzung ist zweifelsohne Signum der geschlossenen Theoriegebilde des 19. Jahrhunderts, in deren Horizont auch die Funktionstheorie Hugo Riemanns einzuordnen ist. Ging es doch auch und gerade in der wissenschaftlichen Theoriebildung um Abgrenzung nationaler Schulen, um die Bedeutung der eigenen Nation hervorzuheben. Die Auswahl der Notenbeispiele legt darüber Zeugnis ab. Die ideologische Geschlossenheit dieses Ansatzes wird vom Autor nicht diskutiert bzw. als >>Glaubensfrage<< abgetan: „Das Problem für Einsteiger in die ‘Theorie’ besteht darin, dass sie anfangs vieles erst einmal ‘glauben’ müssen.“<sup>602</sup> Der eigentliche Erkenntnisprozess wird somit nicht thematisiert und muss gleichsam als gegeben hingenommen werden; eine Diskussion der Methodik bleibt somit unmöglich. Der Charakter der von Ulrich verwendeten musiktheoretischen Begriffsbildung wird insbesondere im Kapitel „Chromatik und Alteration“<sup>603</sup> deutlich, indem er „höher dimensionierte Dominanten“<sup>604</sup> einführt. Hier wird deutlich, dass Ulrich das von Riemann etablierte System ausweiten will, indem er scheinbar

---

<sup>597</sup> Ulrich, ebda., S. 12.

<sup>598</sup> Ebda., S. 14.

<sup>599</sup> Ebda., S. 23.

<sup>600</sup> Ebda., S. 32.

<sup>601</sup> Ebda.

<sup>602</sup> Ebda., S. 9.

<sup>603</sup> Ebda., S. 94.

<sup>604</sup> Ebda., S. 80.

bezugslose Akkorde im harmonischen Gefüge in das Gesamtsystem >>zurückholt<<. Dieses Charakteristikum der Theoriebildung ist – darauf verweist Hermann Danuser<sup>605</sup> – ein typisches Zeichen musiktheoretischer Begriffsbildung im 19. Jahrhundert. Die von Danuser beschriebene Situation, dass die Musiktheorie schwerpunktmäßig an Konservatorien und Musikhochschulen angesiedelt war<sup>606</sup> gilt bis heute und ist auch Ausgangspunkt der Harmonielehre von Jürgen Ulrich<sup>607</sup>. Zentral in dieser Ausrichtung ist die Tatsache, dass Harmonielehre vor allem praktisch ausgerichtet sei und daher von der theoretischen Wissenschaft zu lösen ist. Dieser Aspekt findet sich durch die Auswahl der Notenbeispiele und den Aufbau des Lehrwerkes bei Ulrich bestätigt. Der universalistische Anspruch, der Theoriegebäuden dieser Art innewohnt, wird auch von Ulrich nicht explizit aufgegeben: „Die Geschichte dient hier der Erkenntnis eines – seines – Systems.“<sup>608</sup>

---

<sup>605</sup> Danuser, Hermann, *Von unten und von oben?* ebda.

<sup>606</sup> Ebda., S. 100.

<sup>607</sup> Vgl. dazu Ulrich, *Harmonielehre*, ebda. S. 7 und 9.

<sup>608</sup> Danuser, ebda., S. 106.

### 3.3.3 Fazit

Insgesamt lässt sich konstatieren, dass der Autor durch die strikte und konsequente Beibehaltung einer – so darf angenommen werden – längst veralteten Theoriesprache, diesen geschichtstheoretischen Ansatz übernimmt und sich damit in eine wissenschaftstheoretische Linie stellt von der Danuser feststellt: „Mit dieser Auffassung zeigt sich Riemann [...] als typischer Exponent einer Wissenschaft der Gründerzeit, die – von Zweifeln nicht angekränkt – die Geschichte zur Suprematie emportrieb, bis die Katastrophen des Ersten und später des Zweiten Weltkriegs den Wahn in Stücke rissen.“<sup>609</sup> Dieser Ansatz von theoretischer Begriffsbildung will alles neue im Raum der Musik kategorisieren und „domilizieren“<sup>610</sup>. Theorie fungiert in dieser Wahrnehmung letztlich als „Ordnungspolizist“<sup>611</sup>, der aufkommende neue Fragen und Begrifflichkeiten einordnet und im Theoriegebäude verortet. Diese von Danuser auf Riemann gemünzte Kritik kann in weiten Teilen auch für die Harmonielehre von Jürgen Ulrich übernommen werden. Auch er versteht die Theorie als >>Ordnungsprinzip<<, das sinnvolle Regeln bereithält. Hier trifft sich die Auffassung Ulrich mit der von Louis/Thuille im Vorwort zu ihrer Harmonielehre getroffenen Äußerung.<sup>612</sup> Ulrich selbst verzichtet auf die Analyse und Betrachtung von neuerer und neuester Musik, indem seine Ausführungen im 19. Jahrhundert stecken bleiben. Durch die, im Vorwort beschriebene, beabsichtigte Zielgruppe jedoch stellt sich die Frage, warum ein – so ist es formuliert – breiter Rezeptionskreis denn ausschließlich mit Musik des 19. Jahrhunderts und einiger Volkslieder in Berührung gebracht werden sollte. Das Erkennen „des Selben im Anderen“<sup>613</sup> wird durch Riemann hindurch zum Charakteristikum der vorliegenden Harmonielehre. Auf musiktheoretischer Ebene wird hier ein Denken zementiert, das politisch gesehen in Kaiser Wilhelms Imperialismus ein Zuhause hat. Die unreflektierte Übernahme vergleichbarer Denkstrukturen wirft ein interessantes Schlaglicht auf die Landschaft der Harmonielehren zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Die Herkunft des Autors aus der deutschen Musikhochschullandschaft<sup>614</sup>, lassen letztlich Rückschlüsse auf das dort vermittelte Geschichtsbild und die theoretische Begriffsbildung zu.

---

<sup>609</sup> Ebda.

<sup>610</sup> Ebda., S. 109.

<sup>611</sup> Ebda., S. 111.

<sup>612</sup> Louis/Thuille, ebda., Vorwort.

<sup>613</sup> Danuser, ebda., S.113.

<sup>614</sup> Jürgen Ulrich war lange Professor für Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik Detmold.

## 3.4 Zsolt Gárdonyi/Hubert Nordhoff, Harmonik, Wolfenbüttel, 2002

## 3.4.1 Geschichtsbild

<b>Notenbeispiele Gárdonyi-Nordhoff</b>					
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>					
Bach	87	Brahms	7	Puccini	2
eigene Bsp.	40	Wagner	7	Gershwin	2
Liszt	35	Strawinsky	7	Ahle	1
Schubert	29	Schumann	6	Charpentier	1
Beethoven	28	Haßler	4	Fauré	1
Messiaen	28	Martin	4	Wolf	1
Debussy	25	Claudin de Jeune	2	Steffani	1
Mozart	24	Scheidt	2	Pergolesi	1
Chopin	22	Corelli	2	Caldara	1
Ravel	14	Lasso	2	Telemann	1
Franck	12	C. P. E. Bach	2	Schein	1
Bartok	11	Händel	2	Verdi	1
Skrjabin	9	Mendelssohn	2	Haydn	1
Schütz	7	Mussorgsky	2	<b>Summe</b>	<b>437</b>

Tabelle 6: Notenbeispiele Gárdonyi-Nordhoff

## 3.4.1.1 Auswahl der Notenbeispiele

Die Auswahl der Notenbeispiele zeigt eine relativ große Bandbreite von Beispielen, die die Musikgeschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert repräsentieren. Wobei diese Repräsentation sich vorwiegend auf den europäischen Raum beschränkt und, zumindest für die Zeit des 21. Jahrhunderts, speziell Frankreich in den Fokus rückt.<sup>615</sup> Es gelingt den Autoren darüber hinaus den musikhistorischen Kontext zumindest ansatzweise zu berücksichtigen: „[...] die seit Blume mit dem Begriff ‘Kantional’ belegt ist.“<sup>616</sup> Im Zuge dieser Auffassung machen die Autoren die Quellenkritik zur Grundlage ihrer Theoriebildung und damit auch des zu Grunde liegenden Geschichtsbildes: „Es ist nicht sicher, wie das 16. und frühe 17. Jahrhundert den F-Modus aufgefaßt haben [...]“<sup>617</sup>. Musikgeschichte wird hier als ein sich

<sup>615</sup> Vgl. Messiaen und Debussy.

<sup>616</sup> Gárdonyi und Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 2002, S. 74.

<sup>617</sup> Ebd., S. 79.

verändernder Gegenstand begriffen, der erst im Rückblick durch Quellenanalyse erfasst werden kann. Im Vergleich zu anderen Harmonielehren erscheint diese eigentlich selbstverständliche Herangehensweise erstaunlich modern und offenbart die Diskrepanz der in den unterschiedlichen Harmonielehren dargelegten Geschichtsbilder. Ein typisch historizistisches Verständnis bleibt bei Gárdonyi-Nordhoff außen vor und dringt nicht in die Theoriebildung ein; Musikgeschichte und auch Musiktheoriegeschichte kann somit als letztlich konstruierte Struktur erkannt werden. Somit zeigt sich auch im zu Grunde gelegten Geschichtsverständnis eine Hierarchie der Begrifflichkeiten: „Diese ‘Abweichungs’-Töne sind identisch mit den ehemaligen Hexachordtönen bzw. den Klauselstufen des 15. und 16. Jahrhunderts.“<sup>618</sup> Die hier beschriebene theoretische Begrifflichkeit wird an den historischen Befund angebunden und in Bezug auf die jeweiligen Zeit verstanden. Hier wird deutlich, dass die Historie über den theoretischen Begriffen steht. War es vor dem Hintergrund geschlossener Theoriesysteme in älteren<sup>619</sup> Harmonielehren üblich, eine etablierte und geschlossene<sup>620</sup> Begrifflichkeit relativ unreflektiert über unterschiedliche Musiken aus unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Kontexten >>auszugießen<< und die entstandene Musik, auch in ihrem geschichtlich sich verändernden Gehalt, vor der Matrix einer gleichbleibenden Theorie zu verstehen, so gehen Gárdonyi und Nordhoff hier einen anderen Weg, indem sie die theoretischen Begrifflichkeiten an die jeweilige Zeit anbinden und somit auch den Theoriebildungsprozess in einen historischen Kontext stellen. Musiktheorie wird somit als ein sich verändernder Prozess begriffen und damit einem historisch interpretierbaren Prozess unterworfen; ein geschlossenes Theoriegebäude kann daher auch den sich historisch verändernden Gehalt von Musik nicht hinreichend beschreiben.

#### 3.4.1.1.1 Wechselnde Erklärungsmuster für musikhistorische Entwicklungen

Die von den Autoren gewählten Kategorien werden in den historischen Verlauf eingeordnet bzw. als dessen Signum betrachtet: „Der Grund für die häufige Verwendung realer und real variiertes Sequenzierungen im 19. Jahrhundert muß in der zunehmenden Dominantisierung gesehen werden [...]“<sup>621</sup>. Die Autoren setzen ihre Kategorien bewusst von den theoretischen

---

<sup>618</sup> Ebda., S. 88.

<sup>619</sup> Und neuerdings auch wieder in neueren Harmonielehren

<sup>620</sup> Gemeint ist z. B. die Funktionstheorie.

<sup>621</sup> Gárdonyi und Nordhoff, ebda., S. 127.



Begrifflichkeiten der betrachteten Musikwerke und Komponisten ab, um die historische Entwicklung mit Hilfe der neu gewonnenen Begriffe beschreiben und verstehen zu können. So wird die Harmonielehre zu einem Werkzeug, um die musikgeschichtliche Entwicklung bis in die Gegenwart hinein zu verstehen, wobei die jeweiligen Analysewerkzeuge dem zu betrachtenden Gegenstand angepasst werden. Auf diese Weise kann es nicht bei einer historisch universalen Theorie – wie zum Beispiel der Funktionstheorie – bleiben, sondern es werden mit Hilfe von Spezialbezeichnungen<sup>622</sup> Erklärungsmuster für die musikgeschichtliche und musiktheoretische Entwicklung gefunden. Die Muster bzw. die Werkzeuge selbst bleiben jedoch unreflektiert und unwidersprochen; daher scheidet der Diskurs als Mittel der Geschichtsschreibung aus; geschichtlicher Gehalt wird letztlich auch durch statistische Analyse gewährleistet, nicht durch kulturhistorische Einordnung.

Das gehäufte Auftreten eines bestimmten Phänomens wird als Signal – und letztlich auch als Motor – der musikgeschichtlichen Entwicklung begriffen: „In der Harmonik des 19. Jahrhunderts hingegen nimmt der Anteil plagaler Klangfolgen wieder deutlich zu.“<sup>623</sup> Die Frage warum der Anteil dieser Klangfolgen wieder zunimmt wird nicht bzw. kaum thematisiert: „[...] text- oder programmbedingt, in Verbindung mit archaisierenden Gattungen bzw. geschichtlichen Stoffen [...]“<sup>624</sup>. Eine kulturhistorische Einordnung der Phänomene bleibt somit weitestgehend aus. Musikhistorische Entwicklung wird an das quantitative Auftreten bestimmter musikalischer Phänomene gebunden, eine weitergehende Begründung jedoch bleibt eine Randnotiz.

#### 3.4.1.1.2 Evolutionärer Geschichtsbegriff

„Die Tendenz, die ursprünglich als dissonant geltenden Töne verstärkt in die Klanggestaltung einzubeziehen [...] führt zur Entstehung neuer Akkordtypen.“<sup>625</sup> Die Autoren nehmen hier eine Analogiebildung vor, indem sie Prozesse – hier: Akkorderweiterung – in ihrem historischen Umfeld beschreiben und aus Ähnlichkeiten Gesetzmäßigkeiten ableiten. Das musikalische Kriterium, das eine solche neue Gesetzmäßigkeit – also Regel – definiert, ist die Tondauer. Von Bedeutung erscheint, dass die historische Entwicklung unter dem Aspekt der Klangschärfung betrachtet wird, auf diese Weise können die beschriebenen Akkorderweiterungen

---

<sup>622</sup> Vgl. unterschiedliche Arten der Sequenzmodelle.

<sup>623</sup> Gárdonyi und Nordhoff, ebda., S. 133.

<sup>624</sup> Ebda.

<sup>625</sup> Ebda., S. 156.

systematisch objektiviert werden.<sup>626</sup> Die musiktheoretische Sinn- und Begriffsbildung erfolgt durch Aspekte der Hörbarkeit, Klangschärfe und Häufigkeit. Dennoch zeigt sich, dass die Harmonielehre gleichsam den »Motor« der Musikgeschichte offenlegen will, um bestimmte musiktheoretische Phänomene als musikhistorische Notwendigkeit zu beschreiben.

---

<sup>626</sup> Vgl. dazu ebda., S. 170.

### 3.4.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.4.2.1 Historische Bezugsetzung

Grundsätzlich erfolgt die Etablierung theoretischer Begrifflichkeiten durch unterschiedliche Schwerpunktsetzung. So verweisen die Autoren auf den historischen Zusammenhang: „[...] beziehen sich auf die Abstände der einzelnen Akkordtöne zum Baß und stammen aus dem Generalbaßzeitalter.“<sup>627</sup> Der Unterschied zu anderen Harmonielehren ist oberflächlich betrachtet marginal, lässt aber dennoch erkennen, dass die Autoren letztlich bemüht sind, historische Bezüge zur Begriffsfindung heranzuziehen. Die lediglich deduktive Setzung von einzelnen Begriffen unterbleibt und auf diese Weise kann der gefundene Begriff historisch legitimiert werden. Der Verweis auf Geschichte und Historie erfolgt, um die eigene Theoriebildung von anderen Theoretikern abzugrenzen, die – aus Sicht der Autoren – die historischen Bedingungen nicht ausreichend gewürdigt haben: „In einer Zeit, in der es noch keinen Dominantseptakkord gab, kann auch kein verkürzter Dominantseptakkord existiert haben.“<sup>628</sup> Hier wird deutlich, dass die Autoren einen universalistischen bzw. totalitären Anspruch der eigenen Theorie bewusst vermeiden wollen. Zunächst ist diese Vorgehensweise als klare Abgrenzung gegenüber universalistischen Theorieansprüchen, wie sie z. B. bei Kubicek und Ulrich zu finden sind, zu verstehen. Dennoch zeigt sich auch hier, gleichsam auf einer höheren Ebene, ein sich veränderndes Verständnis von Geschichtlichkeit. Die im 19. Jahrhundert, auch und gerade im Wettstreit mit den Naturwissenschaften sich sehende neue Wissenschaft der Musik, die demnach die Methoden und vielmehr die absolute Objektivität der naturwissenschaftlichen Ergebnisse kopieren wollte, um daraus ihre Legitimation zu ziehen, ist einer Musikwissenschaft und Musiktheorie gewichen, die sich zumindest streckenweise hermeneutischen Methoden unterwirft. Die Konsequenz liegt auf der Hand: Die gefundenen theoretischen Begrifflichkeiten können gerade nicht eben jene Allgemeingültigkeit beanspruchen, die die Begriffe der Harmonielehre zuweilen bei einzelnen Autoren bis heute fordern, jedoch sind die Begrifflichkeiten in ihrem jeweiligen historischen Umfeld angewendet weniger angreifbar, als eben jene scheinbar universell geltenden Begriffe. Historische Veränderlichkeit wird in die Theoriebildung miteinbezogen; die gewählte Methode soll letztlich ein breites Repertoire der Musik abdecken, um gültige Aussagen über

---

<sup>627</sup> Ebda., S. 14.

<sup>628</sup> Ebda., S. 15.

diese Musik zu machen: „Harmonische Analyse unter Einbeziehung der Grundtonfortschreitung ist anwendbar auf die tonale Musik des 16. bis 20. Jahrhunderts.“<sup>629</sup> Die Autoren lösen sich dennoch von den >>deutschen<< Ansätzen einer universalistischen Funktionstheorie und Verweisen auf Theoretiker wie Bardos, Schönberg, Schenker und Sechter; hier werden Autoren genannt, die unter den Nationalsozialisten in Deutschland aus der musikalischen Landschaft verbannt und somit auch ihres musiktheoretischen Einflusses beraubt wurden.<sup>630</sup> Die Autoren lösen sich hier von einer Tradition der Harmonielehre, die Rummenhüller letztlich als „Handwerkslehre“<sup>631</sup> klassifizierte, weil in diesen Harmonielehren eine erhebliche Simplifizierung der Sachverhalte stattfand. Eine Harmonielehre dieser Art war ausschließlich der Praxis verpflichtet und wählte vorwiegend induktive Verfahren, um die theoretischen Begriffe zu vermitteln und zu erklären.<sup>632</sup> Deutlich wird, dass ein Praxisbezug bereits im 19. Jahrhundert vorhanden bzw. zur Hauptzielrichtung der Harmonielehren erklärt wurde und die Harmonielehren somit der Kompositionslehre untergeordnet werden konnten. Die Tendenz zu einer umfassenden, ja totalitären, Systematisierung und Simplifizierung sind hier schon zu erkennen und münden schließlich in die universalistischen Theoriesysteme des späten 19. Jahrhunderts. Die Autoren der vorliegenden Harmonielehre jedoch verstehen es, sich von dieser Tradition zu lösen, ohne freilich auf den erkenntnistheoretischen Hintergrund abzuheben – dennoch ist erkennbar, dass Theoriebildung bei Gárdonyi-Nordhoff vor allem durch In-Bezug-Setzen erfolgt. Der Bezug kann dabei ein historischer sein, jedoch beschreiten die Autoren auch andere Wege.

#### 3.4.2.2 Konstruktivistische Relativierung

Dieses In-Bezug-Setzen findet sich auch in den folgenden Kapiteln, indem die Autoren unterschiedliche Kategorien von sich historisch veränderndem Gehalt herausarbeiten: „Man kann davon ausgehen, daß die Entwicklung dahin sich allmählich und bezogen auf die verschiedenen musikalischen Gattungen, Regionen und Komponisten graduell unterschiedlich bewegte.“<sup>633</sup> Die Herleitung musiktheoretischer Fachbegriffe erfolgt vor dem Hintergrund des

---

<sup>629</sup> Ebda., S. 22.

<sup>630</sup> Vgl. dazu: Holtmeier, Ludwig, *Von Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda.

<sup>631</sup> Rummenhüller, Peter, *Kompositionslehre und Harmonielehre*, in: Rummenhüller, Peter, *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1967, S. 27.

<sup>632</sup> Vgl. dazu ebda.

<sup>633</sup> Gárdonyi-Nordhoff, *Harmonik*, ebda., S. 26.

Klanggehaltenes und der Geschichte. Definitionen werden aus der (historischen) Literatur abgeleitet und auf Grund ihrer statistischen Häufigkeit als gültig angesehen: „Auf diesen Befund trifft man in den Literaturbeispielen etwa ab 1650 [...]“<sup>634</sup>. Die Autoren führen neue Begriffe ein, indem sie sie an die historische Quellenlage und die klangliche Dimension rückkoppeln: „In Anlehnung an die Definition der ‘dominante tonique’ bei Rameau sollte man nicht einen Einzelakkord ‘Dominante’ nennen – ungeachtet seiner Fortführung – sondern nur eine vollzogene leittonige Verbindung von zwei Akkorden.“<sup>635</sup> Der in diesem Beispiel eingeführte musiktheoretische Begriff – die >>authentische Doppelwendung<< – findet seinen musikalischen Gehalt in seiner Formelhaftigkeit, seiner Modellhaftigkeit und seiner Häufigkeit. Die von den Autoren verwendeten Kriterien zur Einführung eines musiktheoretischen Begriffes folgen systematischen Prinzipien und der statistischen Häufigkeit. Es zeigt sich, dass auch hier der Systematisierungsanspruch der Harmonielehre und der Musiktheorie umgesetzt wird. Im Unterschied zu älteren Lehrbüchern jedoch werden die Begriffe nicht deduktiv gesetzt, sondern aus einem historischen Befund abgeleitet. Dieser historische Befund ist darüber hinaus an ein bestimmtes, beschreibungs- und erkenntnisfähiges, Klangereignis gebunden. Im Unterschied zu spezifisch deutschen Harmonielehren, wie z. B. Kubicek oder Ulrich, und älteren Lehrwerken des 19. Jahrhunderts, ist hier in Ansätzen eine Perspektiv-Verschiebung erkennbar: Nicht die Harmonielehre gibt die Kriterien vor, nach denen Musik >>gemacht<< wird, sondern aus der Literatur werden die Kriterien der Musiktheorie und der Harmonielehre abgeleitet. Hier zeigt sich ein Werkverständnis, dass weniger von einem Meisterwerk ausgeht, von dessen Genialität >>man<< zu lernen habe, sondern von einem im historischen Bedingungsfeld verorteten Kunstwerk, das einer sich ständig wandelnden Neuinterpretation unterworfen ist.

Dieser Ansatz zeigt sich auch im Kapitel „Kantionalatz“<sup>636</sup>, das eine Einordnung der musiktheoretischen >>Ereignisse<< in den historischen Kontext und die geistgeschichtliche Umgebung vornimmt. Darüber hinaus sind die Autoren in der Lage, unterschiedliche regionale Ausprägungen durch Abgrenzung in die Theoriebildung mit einzubeziehen.<sup>637</sup> Den Autoren gelingt es hier musiktheoretische Begriffe zu etablieren, indem sie musikhistorisch angemessene Vokabeln verwenden; im Unterschied zu anderen Autoren wird keine moderne

---

<sup>634</sup> Ebda.

<sup>635</sup> Ebda., S. 34.

<sup>636</sup> Ebda., S. 74.

<sup>637</sup> Vgl. dazu ebda.

Theorie zur Erklärung älterer Phänomene herangezogen. Auf diese Weise können Gárdonyi-Nordhoff das Dur-Moll-tonale System in seiner historischen Entstehung würdigen; ein physikalistischer Bezug zur Obertonreihe unterbleibt, stattdessen wird auf das historische Bedingungsfeld der Entstehung verwiesen. Der bis weit in das 20. Jahrhundert hinein bemühte physikalistische Anspruch – wohinter sich die beinahe schon krampfhaft Anbindung bestimmter musiktheoretischer Phänomene an physikalische Sachverhalte verbirgt – weicht einem konstruktivistischen Ansatz, der musiktheoretische Begriffe nicht als absolute Wahrheit versteht, sondern in einer Relation interpretiert: „Auch bei seinen zur Bestätigung seiner Lehre vorgenommenen Beethoven-Analysen beharrte er nicht mehr auf seiner ursprünglichen Meinung, Naturgesetzlichkeiten festgestellt zu haben [...]“<sup>638</sup>.

Wie sich im weiteren Verlauf zeigt, bestätigt sich der Ansatz der Autoren, insbesondere die Quellenlage als Relationsgröße in die musiktheoretische Begriffsbildung einzubeziehen: „Diese ‘Abweichungs’-Töne sind identisch mit den ehemaligen Hexachordtönen bzw. Klauselstufen des 15. und 16. Jahrhunderts.“<sup>639</sup> Hier wird deutlich, dass die historische Befundung – wenn sie auch unhinterfragt bleibt – den Platz der absoluten Setzung bestimmter Begriffe eingenommen hat. In praktischer Konsequenz bedeutet dies, dass die Autoren sich gleichsam vehement von der Funktionstheorie absetzen, um auf diese Weise den falschen Absolutheitsanspruch dieses theoretischen Ansatzes zu verdeutlichen.<sup>640</sup> Ferner wird der letztlich offene Charakter der Musiktheorie und der Harmonielehre herausgestellt, indem z. B. auf der Thematik innewohnenden Unvollständigkeiten verwiesen wird: „Ohne Anspruch auf Vollständigkeit“<sup>641</sup>. Theoriebildung wird auf diese Weise zu einem offenen Prozess, der am jeweiligen Analyseobjekt entsteht. Die Veränderung dieses Begriffes ist somit inhärent und bestimmt den Gehalt der Harmonielehre: Musiktheorie ist ein historisch sich verändernder Prozess, daher unterliegt auch die Theoriebildung selbst einer historischen Veränderlichkeit. Es zeigt sich, dass die Herangehensweise der Autoren insbesondere die >>Tradition<< der deutschen Harmonielehren nach Grabner durchbricht und neue Wege beschreitet, die innerhalb der Harmonielehre gleichsam als unbekannt bzw. revolutionär einzustufen sind: „Die Choralgesänge J. S. Bachs dürfen als späte künstlerische Ausformungen des Kantionalstils verstanden werden.“<sup>642</sup> Der Verweis auf den historischen Kontext und das Bedingungsgefüge

---

<sup>638</sup> Helga de la Motte-Haber, *Musikalische Logik*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 208.

<sup>639</sup> Gárdonyi-Nordhoff, *Harmonik*, ebda., S. 88.

<sup>640</sup> Vgl. ebda., S. 90.

<sup>641</sup> Ebda., S. 94.

<sup>642</sup> Ebda. S. 108.

der Entstehung bestimmter musikhistorischer Gegenstände, nimmt in der Geschichte der Harmonielehre im 20. und 21. Jahrhundert einen durchweg geringen Raum ein: „Von Harmonielehren wird ein sogenannter *strenger Satz* gelehrt, der nie komponiert wurde, sich aber trefflich abprüfen läßt.“<sup>643</sup> Den Autoren gelingt es, die Bedingungen der Konstruktion von musiktheoretischen Begriffen offenzulegen und somit letztlich auch zum Gegenstand der Harmonielehre zu machen. So wird die Gültigkeit der hergeleiteten Regeln nicht für alle Musik pauschal postuliert, sondern an den jeweiligen historischen Gegenstand angebunden. Dennoch, so zeigt sich, bleibt die vorliegende Harmonielehre ein >>Zwischending<<<sup>644</sup> zwischen wissenschaftlicher – damit ist vor allem, im Sinne der Autoren, eine mathematische – Systematisierung, konstruktivistischer Relativierung und >>Meisterwerkorientierung<<; denn die Frage warum der „vierstimmige Choral bei J. S. Bach“<sup>645</sup> zum Gegenstand gemacht wird, bleibt letztlich unbeantwortet.

#### 3.4.2.3 Statistische Systematisierung

Die von Diether de la Motte eingeführte statistische Systematisierung zur Etablierung musiktheoretischer Begrifflichkeiten wird von den Autoren der vorliegenden Harmonielehre weitergeführt, indem sie darüber hinaus mit Grafiken und Koordinatensystemen arbeiten. So wird der Modulationsverlauf der Durchführung der Sonate B-Dur, D 960 von Franz Schubert<sup>646</sup>, als Kurve in einem Koordinatensystem dargestellt, ebenso wie die „Modulations-skizze zum e-Moll Choral ‘Ach, was soll ich Sünder machen’“<sup>647</sup>. Durch die Wahl eines solchen Verfahrens, um bestimmte theoretische Sachverhalte darzulegen, grenzen sich die Autoren von Vorgängern aus dem 19. Jahrhundert, aber auch von Zeitgenossen erheblich ab. Der Gehalt eines musiktheoretischen Begriffes gilt dann als gewichtig, wenn er aus einer nachvollziehbaren statistischen Systematisierung gewonnen wurde. „Die direkte und indirekte Verwendung bzw. Einarbeitung von Mathematik und Naturwissenschaften in die Musik nahm nach 1945 zu und wurde mit den Jahren erheblich ausgeweitet. Voraussetzung für diese Entwicklung war die weitere Loslösung vom traditionellen Rahmen der europäischen

---

<sup>643</sup> De la Motte, Diether, *Harmonielehre*, ebda., S. 7.

<sup>644</sup> Der Begriff stammt vom Historiker Heinrich August Winkler und wird hier auf den Bereich der Musiktheorie übertragen.

<sup>645</sup> Gárdonyi-Nordhoff, ebda., S. 108.

<sup>646</sup> Ebda., S. 106.

<sup>647</sup> Ebda., S. 114.

Musiktheorie.<sup>648</sup> Die von Martha Brech beschriebene Einflussnahme der Mathematik auf die Musik, kann – das zeigt der vorliegende Befund – auch auf die Theoriebildung über Musik übertragen werden. Freilich bleibt die Musiktheorie an dieser Stelle ein »Nachzügler«, so lassen sich die ersten Ansätze – zumindest im deutschsprachigen Raum – erst für die Mitte der 70er Jahre erkennen und diese Ansätze nehmen bei Weitem nicht den Raum ein, wie vergleichbare Vorgehensweisen in der Kompositionsgeschichte. Ferner bleibt die Wirkmächtigkeit dieser Ansätze eher auf einzelne Harmonielehren beschränkt und wirkt sich kaum bis gar nicht auf die breite Masse der veröffentlichten Lehrwerke aus.

Jedoch finden sich an unterschiedlichen Stellen im vorliegenden Lehrwerk Aspekte, die den Einfluss der Mathematik auf die Musiktheorie untermauern: „Ihre Wirkung läßt sich anhand ihrer jeweiligen, in reinen Quinten gemessenen Entfernung vom Grundton vergleichen.“<sup>649</sup> Das mathematische Vokabular der Analysesprache verdeutlicht den oben formulierten Befund. Entscheidender ist jedoch, dass die Autoren den musiktheoretischen Gehalt der Regel an diesen mathematisch durchwirkten Befund binden und die Aussage der Harmonielehre erst vor diesem Hintergrund zu einer »Regel« werden kann.

Ausgehend von denen in statistischer Methode gefundenen Begriffen, können die Autoren musikhistorische Entwicklungen gleichsam rückwirkend erläutern: „Der Grund für die häufige Verwendung realer und real variiertes Sequenzierungen im 19. Jahrhundert muß in der zunehmenden Dominantisierung gesehen werden.“<sup>650</sup> Die Komponisten des 19. Jahrhunderts dachten nicht in den von den Autoren verwendeten Kategorien; die historische Entwicklung wird mit Hilfe der neu gewonnenen Begriffe beschrieben und verstanden. Auf diese Weise wird die Harmonielehre zum Werkzeug, um die musikgeschichtliche Entwicklung bis in die Gegenwart hinein zu verstehen. Jedoch vermeiden es die Autoren, eine absolute und universell gültige Theoriesprache<sup>651</sup> zu etablieren, sondern sie versuchen an Detailfragen mit Hilfe von Spezialbezeichnungen<sup>652</sup> Erklärungsmuster für die musikhistorische und musiktheoretische Entwicklung zu finden. Jedoch bleiben die Musik und die Werkzeuge selbst unreflektiert und unwidersprochen. Der Diskurs als Mittel der Theoriebildung scheidet nach

---

<sup>648</sup> Brech, Martha, *Mikrointervalle – Permutationen – Elektroakustik. Kompositionsansätze mit mathematisch-naturwissenschaftlicher Grundlage in der Musik des 20. Jh.*, in: *Musiktheorie*, hrsg. von Schwab-Felisch, S. 441-474, hier: S.444, Laaber, 2005.

<sup>649</sup> Gárdonyi-Nordhoff, ebda., S. 170. [gemeint sind hier Klangschärfungen in Akkorden].

<sup>650</sup> Gárdonyi-Nordhoff, ebda., S. 127.

<sup>651</sup> Vergleichbar der Funktionstheorie.

<sup>652</sup> Z. B. Sequenzen, vgl. S. 119, ff.



wie vor aus; geschichtlicher Gehalt wird durch statistische Analyse gewährleistet, nicht durch kulturgeschichtliche Einordnung.

Die Häufigkeit des Auftretens bestimmter musiktheoretischer Phänomene bleibt eine zentrale Kategorie der Begriffsbildung bei den Autoren: „In der Harmonik des 19. Jahrhunderts hingegen nimmt der Anteil plagaler Klangfolgen wieder deutlich zu.“<sup>653</sup> Die Frage warum der Anteil der beschriebenen Klangfolgen wieder zunimmt wird nicht bzw. kaum thematisiert: „[...] text- oder programmbedingt, in Verbindung mit archaisierenden Gattungen bzw. geschichtlichen Stoffen [...]“<sup>654</sup>. Hier versagen die Autoren dem Leser eine kulturhistorische Einordnung der Phänomene. Musiktheoretische Begriffe werden durch das quantitative Auftreten definiert, die weitergehende Begründung dieser Phänomene bleibt eine Randnotiz. Auch im weiteren Verlauf zeigt sich, dass der kulturhistorische Background eines Begriffes kaum bzw. gar nicht in den Fokus der musiktheoretischen Begriffsbildung rutscht: „Diese Gleichbehandlung konsonierender und dissonierender Akkordtöne trägt wesentlich zu der später von Schönberg so genannten ‘Emanzipation der Dissonanz’ bei.“<sup>655</sup>

Die Einflussnahme mathematischer Denkweisen und Begriffe in die musiktheoretische Begriffsbildung bleibt auch in den letzten Kapiteln des Buches ein zentraler Moment der Analyse – so tritt neben den Begriff der Messung, der des „Raumes“<sup>656</sup>: „Das nachfolgende Modell veranschaulicht die breiten Räume [...]“<sup>657</sup>.

Das bewusste oder unbewusste Setzen des Schwerpunktes der musiktheoretischen Begriffsbildung auf den Bereich der mathematisch-statistischen Begründbarkeit hat zur Folge, dass die kulturgeschichtliche und konstruktivistische Perspektive nur eine Randerscheinung bleibt, obwohl Theorie über Musik stets auch als Signum der jeweiligen Zeit zu verstehen ist. Diese Tendenz der >>mathematischen Durchorganisation<< von musiktheoretischen Begriffen scheint jedoch einer allgemeinen Tendenz in der Philosophie Genüge zu tun.

---

<sup>653</sup> Gárdonyi-Nordhoff, ebda., S. 133.

<sup>654</sup> Ebda.

<sup>655</sup> Ebda., S. 136.

<sup>656</sup> Ebda., S. 189.

<sup>657</sup> Ebda.

#### 3.4.2.4 Analogiebildung

Mit der Auseinandersetzung mit Musik des 20. Jahrhunderts tritt die Analogiebildung in den Fokus der Theoriebildung. So vergleichen die Autoren Vorgänge in der akustischen Tonalität<sup>658</sup> mit Phänomenen in der Dur-Moll-Tonalität. Ferner zeigen die Autoren auf, dass bestimmte Skalentypen auch in der Jazz-Harmonik eine Rolle spielen. Hier werden gemeinsame harmonische Prinzipien gesucht und systematisiert. Dadurch gelingt es den Autoren, die Harmonielehre auch gegenüber einzelnen Aspekten der Musik des 20. Jahrhunderts zu öffnen und zumindest ansatzweise die stilistische Bandbreite auszuweiten. Die Geschichtlichkeit von Musik entsteht demnach durch Ausweitung und Veränderung des tonalen Systems, das mit bekannten Begriffen erklärt werden kann.

Auch auf einer anderen Ebene setzt sich das Prinzip der Analogiebildung fort: So übernehmen die Autoren einige Begriffe aus der Akustik, um bestimmte musikhistorische Entwicklungen zu beschreiben: „Der Begriff Distanzprinzip stammt aus dem Bereich der Akustik und wurde in der Musikforschung auf solche Tonhöhenordnungen übertragen, die auf einer Aufteilung der Oktave in gleiche oder alternierende Abstände und in diesem Sinne auf Periodizität beruhen.“<sup>659</sup> Hier versuchen Gárdonyi-Nordhoff musikhistorische Entwicklungen mit Begriffen zu beschreiben, die ihren Ursprung in der Physik und Mathematik haben. Zumindest oberflächlich wird dadurch die Nähe der Musiktheorie zur Naturgesetzlichkeit suggeriert. Denn es geht hier weniger um universalistische Ansprüche, wie sie in der Geschichtsschreibung und auch in der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts gängig waren, sondern mehr um die Vermittlung von Unwiderlegbarkeit. Der dahinter stehende mathematische Ansatz der Musiktheorie stammt von Milton Babbitt und zeigt, dass sich im IT-Zeitalter auch die Musiktheorie neuen Theoriebildungskonzepten öffnet: „Der erste musiktheoretische Mathematisierungsversuch mit Breitenwirkung – bekannt als <<(American) Set Theory>> - wird durch den Komponisten Milton Babbitt angeregt und bezieht sich in seiner intendierten Anwendung in erster Linie auf die frühe atonale Musik Arnold Schönbergs.“<sup>660</sup> Dieser Aspekt zeigt sich in der Analyse bestimmter Akkordstrukturen, die lediglich unter dem Aspekt der Symmetrie analysiert werden<sup>661</sup>. Die Struktur des Akkordes<sup>662</sup> steht über seiner klanglichen Wirkung – die musiktheoretische Sinnbildung erfolgt aufgrund

---

<sup>658</sup> Ebda., S. 173, ff.

<sup>659</sup> Ebda., S. 191.

<sup>660</sup> Noll, Thomas, *Musiktheorie und Mathematik*, in: ebda., S. 411.

<sup>661</sup> Vgl. dazu Gárdonyi-Nordhoff, *Harmonik*, ebda., S. 213.

<sup>662</sup> Hier sind Alpha-, Beta-, Gamma-Akkorde gemeint.

seiner Symmetrie. In älteren Harmonielehren wird hier ein anderer Weg beschritten: Musiktheoretische Begriffe wurden auf Grund ihrer Wirkung in den Akkorden bestimmt. Bei Gárdonyi-Nordhoff tritt die Wirkung in den Hintergrund zu Gunsten der Struktur; solche Elemente bestimmten den musiktheoretischen Gehalt und die Begriffsbildung: „Eine solche Klangwirkung kann im 18. Jahrhundert noch meistens im Zusammenhang mit ihrem Affektgehalt interpretiert werden.“<sup>663</sup> Die Darstellung unterschiedlicher Tonvorräte<sup>664</sup> unterstützt diesen Befund: die Analyse erfolgt hinsichtlich des symmetrischen Aufbaus der Quintenbreite (und ihrer Lücken), sowie der enthaltene Tritoni: „Die Anordnung der Quintenlücken weist dabei die Merkmale der Symmetrie und Periodizität auf.“<sup>665</sup> Die Mathematik gewinnt als Ausgangspunkt der musiktheoretischen Begriffsbildung (wieder) an Bedeutung, jedoch nicht in einem mittelalterlichen Sinne, indem eine >>höhere Ordnung<< in der Musiktheorie gesucht wurde, um Göttlichkeit zu symbolisieren bzw. zu erkennen, sondern als Anhängsel an eine Denkrichtung, die normative Begriffsbildung nur dann als gehaltvoll betrachtet, wenn sie sich algorithmisch repräsentieren lässt. Dies deutet auf eine (rudimentäre) Verbindung zur IT-Technologie hin; es zeigt sich, dass die physikalische Repräsentation von der maschinellen<sup>666</sup> abgelöst wird; mit Aufkommen der ersten Computer in den 50er Jahren, gewinnt die Mathematik und somit auch die IT-Technologie an Bedeutung.

#### 3.4.2.4.1 Anwendung

In den letzten beiden Kapiteln untersuchen die Autoren mit Hilfe der vorher etablierten Begrifflichkeit bestimmte harmonische Strukturen bei Olivier Messiaen und Claude Debussy.<sup>667</sup> Die Analyse der Modi bei Olivier Messiaen erfolgt primär unter mathematischen Gesichtspunkten, so wird von den Autoren vor allem der symmetrische Aufbau der Modi in den Vordergrund gestellt und die damit einhergehende „beschränkte Transponierbarkeit“<sup>668</sup> als ein wesentliches Merkmal hervorgehoben. Hier zeigt sich, dass die musiktheoretische Begriffsbildung vor allem über die mathematisch erfassbare Struktur des Gegenstandes

---

<sup>663</sup> Ebda., S. 214.

<sup>664</sup> Ebda., S. 217.

<sup>665</sup> Ebda., S. 218.

<sup>666</sup> In gewisser Weise also der mathematischen.

<sup>667</sup> Ebda., S. 219 ff.

<sup>668</sup> Ebda., S. 224.

erfolgt, während die klangliche Ausprägung erst danach beschrieben wird<sup>669</sup>. Daher ergibt sich die Qualität des analytischen Befundes aus der mathematischen Darstellbarkeit: „Die nachfolgende analytische Zusammenfassung stellt sowohl die harmonische Periodizität in den beiden distanziellen Mixturen [...] als auch die Veränderung der vertikalen Simultanabstände dar.“<sup>670</sup> Hier wird deutlich, dass die Autoren die harmonische Struktur eines Stückes vorwiegend mit mathematischen Begriffen und Methoden darstellen. Auch hier zeigt sich in der angewendeten Methode eine Loslösung vom >>Meisterwerkgedanken<< des 19. Jahrhunderts, zu Gunsten einer auf Reproduzierbarkeit angelegten musikalischen Begriffsbildung. Hier verlassen die Autoren die Sphäre der Einzigartigkeit eines Kunstwerks, um das Systematische und die symmetrische Struktur hervorzuheben.

---

<sup>669</sup> Vgl. ebda.: besonders beachtenswert ist die Reihenfolge der Zusammenfassung, die erst als letzten Punkt klangliche Aspekte ins Spiel bringt, während der strukturelle Aufbau hervorgehoben wird.

<sup>670</sup> Ebda., S. 229.

### 3.4.3 Fazit

Den Autoren gelingt es, das bis dahin vorherrschende Geschichtsbild auszuweiten bzw. neue Standards zu setzen. Hier ist besonders die Ausweitung auf Komponisten des 20. Jahrhunderts zu nennen, die in der Analyse und somit auch in der musiktheoretischen Begriffsbildung innerhalb des Lehrwerkes einen relativ breiten Raum einnehmen. Dabei beschränken sich die Autoren nicht auf den deutschen Raum, sondern beziehen ausdrücklich französische Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts in die Analyse mit ein. Bemerkenswert erscheint dieser Befund deswegen, weil andere, etwa zur selben Zeit erschienene Harmonielehren, hier einen konsequent gegensätzlichen Weg gehen und die im Lehrwerk behandelte Musikgeschichte spätestens bei Wagner enden lassen und vorwiegend auf den deutschen Raum beschränkt bleiben. Es zeigt sich darüber hinaus, dass die Autoren gegenüber herkömmlichen Harmonielehren ein differenziertes Geschichtsbild zu etablieren versuchen. Ausgehend von einer – freilich rudimentären – Quellenkritik<sup>671</sup> verzichtet das vorliegende Lehrwerk auf ein, in letzter Konsequenz, historizistisches Geschichtsverständnis, das sich z. B. hinter einem geschlossenen Theoriekonzept<sup>672</sup> verbergen kann. Die Autoren entwickeln ihre Theoriesprache an den jeweiligen Gegenständen der betrachteten Zeit und müssen daher ihre Begrifflichkeiten stets verändern. Im Umkehrschluss zeigt sich beispielsweise bei einer konsequenten Anwendung der Funktionstheorie der streckenweise ins Absurde mündende Zwang jede harmonische Wendung aus unterschiedlichen Zeiten in das Theoriegebäude integrieren zu müssen. Somit verleugnet das Lehrwerk selbst auch nicht seinen Standpunkt innerhalb einer sich verändernden Theoriegeschichte, womit gleichsam auf der Metaebene der Konstruktionscharakter von Musik- und Musiktheoriegeschichte hervorgehoben wird. Ein weiterer Aspekt tritt nach der Analyse der Harmonielehre deutlich hervor: das Eindringen einer mathematischen Begrifflichkeit in den Theoriebildungsprozess. Hier zeigt sich eine Verbindung zu der Harmonielehre von de la Motte<sup>673</sup>, die bereits 1976 mit Hilfe der Mathematik musiktheoretische Begrifflichkeiten etablieren konnte. Thomas Noll hat darauf hingewiesen, dass seit dem 19. Jahrhundert eine immer tiefer gehende Beziehung zwischen Musiktheorie und Mathematik nachzuweisen ist: „Im 19. Jahrhundert wird die Bedeutung der Mathematik für die Musiktheorie auch durch die sich herausbildende wissenschaftliche

---

<sup>671</sup> Vgl. 3.1.2.

<sup>672</sup> Vgl. die Funktionstheorie Riemanns.

<sup>673</sup> Vgl. de la Motte, ebda.

Psychologie geprägt [...] Im 20. Jahrhundert wird die Unterscheidung von physikalischen, physiologischen, psychologischen und kulturellen Einzelaspekten von musikalischen Phänomenen zunehmend differenzierter. Damit werden auch immer mehr mathematische Modelle, Theorien und Verfahren aus anderen Wissenschaften an die Musiktheorie herangetragen.<sup>674</sup> Auch die Autoren der vorliegenden Harmonielehre nutzen mathematische Begrifflichkeiten und statistische Methoden, um musikalische Phänomene zu erklären bzw. musiktheoretische Begriffe zu etablieren. Ohne dass von einer rein mathematischen Musiktheorie gesprochen werden könnte, zeigt sich doch, dass auch Gárdonyi-Nordhoff „die Bedürfnisfrage nach mathematischer Theoriebildung für historische Musik mit neuen Argumenten gestellt“<sup>675</sup> haben. Durch diese Ausweitung der Theoriebildung können die Autoren den Gegenstand der Harmonielehre auf Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts ausweiten, worin sie sich deutlich von anderen Lehrwerken unterscheiden.

Der – rudimentäre – konstruktivistische und quellenkritische Ansatz in der Auffassung der Musikgeschichte einerseits und andererseits das Eindringen mathematischer Methoden in die musiktheoretische Begriffsbildung bleiben, zumindest in der Landschaft der Harmonielehren in Deutschland, ein gleichsam singuläres Phänomen. Es stellt sich letztlich die Frage, warum die große Mehrheit der veröffentlichten Lehrwerke diesen Weg nicht mitgehen bzw. sich bisweilen fast reaktionär entgegenstellen<sup>676</sup> und damit ein Geschichts- und Theorieverständnis pflegen, das primär im 19. Jahrhundert >>zu Hause<< war. Zumindest Gárdonyi-Nordhoff verschließen sich nicht den Entwicklungen der Moderne<sup>677</sup>, werden jedoch wenig rezipiert.

---

<sup>674</sup> Noll, Thomas, *Musiktheorie und Mathematik*, ebda., S. 409 und 410.

<sup>675</sup> Ebda., S. 411.

<sup>676</sup> Vgl. dazu die Harmonielehre von Kubicek, Leipzig 2006.

<sup>677</sup> Vgl. dazu Noll, ebda., S. 410.

## 3.5 Thomas Krämer, Harmonielehre im Selbststudium, Wiesbaden, 1991/2006

## 3.5.1 Geschichtsbild

<b>Notenbeispiele Krämer</b>					
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>					
Volkslied (ohne Komponisten, Herkunft nicht näher bezeichnet)	61	Haydn	4	Ebeling	1
Bach	60	Schubert	3	Charpentier	1
Choral (einstimmige Melodie oder Choralsatz ohne Nennung des Komponisten)	21	Palaestrina	2	Volkslied Japan	1
Brahms	15	J. Strauß	2	Lennon/McCartney	1
Mozart	13	Chopin	2	Verdelot	1
Mendelssohn-Bartholdy	10	Volkslied französisch	1	Animuccia	1
Schumann	9	Volkslied spanisch	1	Wagner	1
Schütz	8	Volkslied hebräisch	1	Gluck	1
Händel	6	Unbekannter Komponist 13. Jh.	1	Steffani	1
Beethoven	6	Kurt Thomas	1	Cypiran de Rore	1
Volkslied amerikanisch (nach Klassifizierung des Autors)	5	Bodenschatz	1	Carissimi	1
Volkslied irisch/englisch	4	Franck	1	Othmayr	1
Spitiritual/Gospel	4	Crüger	1		
Praetorius	4	Josquin	1	<b>Summe</b>	<b>260</b>

Tabelle 7: Notenbeispiele Krämer

## 3.5.1.1 Auswahl der Notenbeispiele

Anhand der Auflistung der verwendeten Notenbeispiele lassen sich einzelne Aspekte des im Buch angewendeten Musikgeschichtsverständnisses ableiten; so zeigt sich, dass Krämer überwiegend aus dem Bereich >>Volkslied/Choral<< – sowohl aus dem spezifisch deutschen Bereich, als auch aus dem – zumindest vom Autor so bezeichneten – amerikanischen, irischen etc. Kulturkreis, die Beispiele wählt. Die verwendeten Notenbeispiele aus der übrigen Literatur gruppieren sich schwerpunktmäßig um die Komponisten Bach, Brahms, Mozart, Mendelssohn und mit etwas geringerer Häufigkeit finden sich Notenbeispiele von Beethoven, Schumann, Schütz und Händel.

Hier zeigt sich, dass der Autor durch sein Lehrwerk ein musikhistorisches Verständnis offenlegt, das mit Ende des 19. Jahrhunderts auch an ein Ende gekommen zu sein scheint – denn Beispiele aus Musik des 20. oder 21. Jahrhunderts fehlen bzw. werden in extremer Kürze<sup>678</sup> abgehandelt und darüber hinaus in das vorgefertigte Theoriegebäude >>integriert<<. Die scheinbar progressiven Anknüpfungspunkte in der US-amerikanischen Volksmusik erweisen sich jedoch von Anfang an als ebenso rückwärtsgewandt, wie – im hier ausgearbeiteten musiktheoretischen Kontext – sinnfrei.<sup>679</sup> Neben einer letztlich unbegründeten Zusammenstellung diverser Notenbeispiele zeigen sich auch – gemessen am eigenen Anspruch – deutliche Lücken: „[...] das gängige Konzertrepertoire entstammt zum überwiegenden Teil dem Zeitraum zwischen 1600 und 1900 [...]“<sup>680</sup>. Dennoch zeigt sich ein deutlicher Schwerpunkt im Bereich der geistlichen Musik und darüber hinaus eine Vernachlässigung von Beispielen aus dem Bereich des Musiktheaters. Neben diesen offensichtlichen Unzulänglichkeiten steht dieses Lehrwerk jedoch in einer klaren Tradition, die Holtmeier auf den Bruch 1933 zurückführt: „Während des Nationalsozialismus trat ein frühes Teilgebiet der Musiktheorie – der sog. <<Tonsatz>> mit seinen praktischen Inhalten – an die Stelle des Ganzen und wurde darüber hinaus von der nationalsozialistischen Volksliedideologie überformt.“<sup>681</sup> Auch Krämer verwendet eine Sprache, die sich auf die nationalsozialistische Überformung der Musiktheorie zurückführen lassen kann: „[...] ohne die Vorabfestlegung der *Harmonik* kann der Tonsatz nicht geschrieben werden [...]“<sup>682</sup>, genauso wie die vorherrschende Verwendung von Volksliedern als unreflektierte Übernahme der NS-Volksliedideologie gelten kann: „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.“<sup>683</sup>

---

<sup>678</sup> Eintaktiger Ausschnitt aus „Yesterday“.

<sup>679</sup> Vgl. dazu Krämer, Thomas, *Harmonielehre im Selbststudium*, Wiesbaden 1991/2006, S. 40: „Das Lied Good Night, Ladies ist mit Funktionsbezeichnungen zu versehen.“ oder auch: ebda., S. 66 unten.

<sup>680</sup> Ebda., S. VI.

<sup>681</sup> Holtmeier, Ludwig, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda.

<sup>682</sup> Krämer, ebda., S. 34.

<sup>683</sup> Holtmeier, ebda., S. 10.



### 3.5.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.5.2.1 Funktionstheorie

Das beschriebene Geschichtsverständnis des Lehrwerkes bildet die Grundlage für die Theoriebildung, die sich ebenfalls an Vorbildern des 19. Jahrhunderts orientiert und sich demnach einem zeitgemäßen Diskurs verschließt. So bezeichnet Krämer die „Dreiklänge auf der I., IV. und V. Stufe“<sup>684</sup> als besonders bedeutsam und eröffnet mit dieser Erkenntnis gleichsam die musiktheoretische Darstellung. Das hier zu Tage tretende Theorieverständnis findet seinen Zentralpunkt in der Funktionstheorie Hugo Riemanns, die vom Autor als maßgeblich für das Musikverständnis der Musik der Zeit zwischen „1600 und 1900“<sup>685</sup> charakterisiert wird: „Damit trat an die Stelle der rein mechanisch zählenden Stufenlehre ein Konzept, das in das Wesen der Musik, in ihre inneren Zusammenhänge einführt – eine revolutionäre Entdeckung [...]“<sup>686</sup>. Der Autor bleibt in diesem geschlossenen Theoriesystem stecken und interpretiert sämtliche musiktheoretischen Phänomene vor dieser Matrix. Einige Beispiele belegen diese Vorgehensweise: So benennt der Autor die „Tonika als Anfangs- und Endpunkt der harmonischen Entwicklung“<sup>687</sup>, ferner werden die Satzaufgaben<sup>688</sup> mit Funktionsbezeichnungen versehen, die dann als Grundlage bzw. Ausgangspunkt des Selbststudiums dienen.<sup>689</sup> Ebenso werden die Literaturbeispiele quasi ausschließlich mit Hilfe von Funktionszeichen analysiert und die Ergebnisse dann besprochen.<sup>690</sup> Diese Form der Theoriebildung ist von verschiedenen Seiten kritisiert worden, sehr eindrücklich von Hermann Danuser: „Hugo Riemanns musiktheoretisches System beruht auf einem monozentrischen Konzept, das er äquidistant aus einem stabilen Mittelpunkt [...] auffächerte [...] Kunst erscheint somit als ein Ordnungssystem. [...] Ein Ordnungspolizist duldet solche Obdachlosen nicht: Sie werden entweder >ver-ortet< oder aber >e-liminiert<, d. h. in ein Gebiet jenseits der Grenzen des Systems verbannt, wo sie weiterhin existieren mögen, wo sie aber, weil sie nicht mehr Teil des Systems sind, keinen Schaden anrichten, keinen Einfluss auf die Kunst ausüben können.“<sup>691</sup>

---

<sup>684</sup> Krämer, ebda., S. 11.

<sup>685</sup> Ebda.

<sup>686</sup> Ebda., S. 12.

<sup>687</sup> Ebda., S. 14.

<sup>688</sup> Am Ende eines jeden Kapitels.

<sup>689</sup> Vgl. dazu Krämer, ebda., S. 35 ff.

<sup>690</sup> Ebda., S. 40 etc.

<sup>691</sup> Danuser, Hermann, *Von unten und von oben?* ebda., S. 110-111.

Die Kritik Danusers richtet sich explizit an das System Riemanns, kann aber nahezu deckungsgleich auf die vorliegende Harmonielehre übertragen werden – zumal der Autor seine Nähe zu Hugo Riemann nicht verleugnet, sondern noch betont.<sup>692</sup> Vergleichbar zu Riemann schließt der Autor von vorne <sup>693</sup> herein Musik nach 1900 aus seinem Lehrwerk aus, mit der Begründung, dass „das gängige Konzertrepertoire zum überwiegenden Teil dem Zeitraum zwischen 1600 und 1900 entstammt.“ Der Theoriebildungsprozess im vorliegenden Lehrwerk bewegt sich demnach zwischen Ausgrenzung und „Domilizierung“<sup>694</sup> – und erweist sich somit als „typischer Exponent einer Wissenschaft der Gründerzeit“<sup>695</sup>. Dieser ideengeschichtliche Kontext wird vom Autor nicht thematisiert, sondern gleichsam als notwendige Voraussetzung angesehen. Auf diese Weise findet sich am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein Lehrwerk wieder, das explizit Methoden und Konzeptionen des 19. Jahrhunderts ohne ideologiekritische Reflektion übernimmt und über die Ausbildungsinstitutionen der Musikausbildung in die aktuelle Musiklandschaft einwirkt.

### 3.5.2.2 Meisterwerkorientierung

Darüber hinaus erweist sich das Lehrwerk als Ausdruck einer Theoriebildungskonzeption, die vom >>Meisterwerk<< als der maßgeblichen Kategorie ausgeht und sämtliche Begriffe von Phänomenen von dieser Instanz ableitet und legitimiert: „[...] wobei jedoch von keinem Komponisten zwischen 1450 und 1900 am Grundsatz des Verbots ernsthaft gerüttelt worden ist. Allerdings haben auch große Meister dieses Zeitraums gelegentlich gegen das Verbot verstoßen.“<sup>696</sup>

Hier wird deutlich, dass eine Orientierung am >>großen Kunstwerk<< und an >Meisterwerken<< erfolgt, um ein musiktheoretisches Phänomen zu erklären und zu begründen. Eine angemessene Hinterfragung, sowohl dieses Ansatzes als auch des eigentlichen musiktheoretischen Phänomens, unterbleibt, sodass – im beschriebenen Beispiel – kein Hinweis auf entstehungsgeschichtliche Zusammenhänge und kulturelle sowie soziologische Implikationen erfolgt: Das Parallelenverbot wird gleichsam als >>gottgeben<< verkündet und angewendet. Entscheidend bleibt dabei die Motivation eines solchen Ansatzes: Der Autor bestätigt auf diese Weise seine Ideologie, da zusätzliche Faktoren und differenzierte

---

<sup>692</sup> Vgl. Krämer, ebda., S. 12.

<sup>693</sup> Ebda., S. VI.

<sup>694</sup> Danuser, ebda., S. 110.

<sup>695</sup> Ebda., S. 106.

<sup>696</sup> Krämer, ebda., S. 26.

Analysen sowie quellenkritische Betrachtungen die beschriebene Regel (hier: Parallelenverbot) relativieren würde. Der gewählte Ansatz jedoch lässt eine Relativierung nicht zu und damit erweist sich der Mechanismus der Theoriebildung als ein zumindest veralteter, wenn nicht sogar reaktionärer Vorgang, der sich ausschließlich der Methodologie des 19. Jahrhunderts bedient. Geschichte im Allgemeinen und Musikgeschichte hier im Speziellen wird auf diese Weise zu einem Instrument, um das eigene System zu erkennen: Die historische Tatsache, dass Komponisten wie Bach und Mozart den Begriff >>Parallelenverbot<< gar nicht kannten und sich somit auch nicht daran halten konnten, verschweigt Krämer geflissentlich. Entscheidend bleibt somit die Umkehrung des musiktheoretischen Erkenntnisprozesses: Der Begriff >>Parallelenverbot<< und der dahinterliegende Gehalt gewinnen deswegen an Bedeutung, weil sich Komponisten wie Bach und Mozart im Regelfall daran gehalten haben.<sup>697</sup>

Ferner zeigt sich, dass die Instrumentalisierung der Geschichte noch weitergeht. Danuser hat darauf hingewiesen: „Wichtiger aber als diese persönliche Modifikation war die Einsicht, dass die Geschichte der Musiktheorie [...] einen Stationenkette zunehmend selbstreflexiver Akte bilde, die schließlich in die eigene Theorie der Musik münde.“<sup>698</sup> Die Erkenntnis des allgemein gültigen musiktheoretischen Systems (hier ist vor allem die Funktionstheorie gemeint), wird durch die Geschichte herbeigeführt und somit legitimiert. Hier zeigt sich eine Auffassung von Wissenschaft, „die Geschichte zur Suprematie emportrieb, bis die Katastrophen des Ersten und später des Zweiten Weltkriegs den Wahn in Stücke rissen.“<sup>699</sup>

---

<sup>697</sup> Vgl. Krämer, ebda., S. 26.

<sup>698</sup> Danuser, *Von unten und von oben?* ebda., S. 106.

<sup>699</sup> Ebda.

### 3.5.3 Fazit

Der Befund der Analyse ist eindeutig: Mit dem Lehrwerk Krämers ist am Ende des 20. Jahrhunderts und in weiterer Auflage zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein musiktheoretischer Ansatz veröffentlicht worden, der zu 100 Prozent in der Ideengeschichte des 19. Jahrhunderts zu Hause ist. Sowohl die unreflektierte Übernahme eines theoretischen Ansatzes dieser Zeit, wie auch die damit verbundene methodische Vorgehensweise, zeigen eine streckenweise absurde Abgrenzung gegenüber den musikhistorischen Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts.

Dieses Festhalten an theoretischen Ansätzen des 19. Jahrhunderts – so zeigt der Vergleich unterschiedlicher Harmonielehren – scheint ein Phänomen bestimmter Regionen zu sein: So hat Thomas Krämer, ebenso wie Jürgen Ulrich<sup>700</sup>, einen Bezug zur Musikhochschule Detmold; ferner existiert ein weiterer Schwerpunkt dieser Richtung in Leipzig<sup>701</sup>.

„Die <Münchener> Harmonielehre von Rudolf Louis war zu ihrer Zeit Gipfelpunkt sowohl der <Wiener> Fundamentalbaßtradition als auch der <Leipziger> Funktionstheorie. Beide Strömungen sollten sich danach wieder trennen. [...] Das funktionstheoretische Erbe wurde vor allem von Hermann Grabner und seinem Schüler Wilhelm Maler aufgegriffen.“<sup>702</sup> Es zeigt sich, dass die von Holtmeier beschriebene Trennung, nach Erscheinen der Harmonielehre von Rudolf Louis im Jahre 1907, offensichtlich nicht einer Neuausrichtung gleichkam, sondern einer Kultivierung des „funktionstheoretischen Erbes“.

---

<sup>700</sup> Dessen Buch eine vergleichbare Struktur aufweist

<sup>701</sup> Vgl. die Harmonielehre von Kubicek.

<sup>702</sup> Holtmeier Ludwig, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: ebda., S. 260.

### 3.6 Ralf Kubicek, Funktionelle Harmonie, Leipzig, 2009

#### 3.6.1 Geschichtsbild

<b>Notenbeispiele Kubicek</b>					
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>					
eigene Beispiele	71	Crüger	2	Theile	1
Bach, J. S.	37	Ernst v. Sachsen-Weimar	2	Rink	1
Schumann	25	Harrer	2	Vivaldi	1
Mozart	15	Bruckner	2	Howard	1
Stölzel	10	Skrjabin	2	Gesualdo	1
Chopin	10	Haßler	1	Carissimi	1
Beethoven	7	Sachs	1	Lasso	1
Grieg	6	Neander	1	Schütz	1
Schubert	4	Albert	1	Wagner	1
Graun	3	Bach, Christoph	1	R. Strauss	1
Volkslied	2	Weber	1	Tschaikowsky	1
Görner	2	Muffat	1	Mussorgsky	1
Mahler	2	Händel	1	Brahms	1
Haydn	2	Zelter	1	<b>Summe</b>	<b>228</b>

*Tabelle 8: Notenbeispiele Kubicek*

##### 3.6.1.1 Auswahl der Notenbeispiele

In der Auswahl der Notenbeispiele zeigt sich eine Auffassung von Musikgeschichte, die einen begrenzten Rahmen in der Zeit von Orlando di Lasso bis zur Musik Gustav Mahlers ausfüllt. Darüber hinaus lässt die sehr hohe Anzahl von eigenen Notenbeispielen einen Bezug zu Harmonielehren von Grabner, Maler, Ulrich etc. erkennen, von denen Holtmeier schreibt: „Die späteren Ausgaben beider Werke haben mit ihren Erstfassungen nur noch wenig gemein. Grabner und Maler paßten ihre Lehrwerke den herrschenden politischen Bedingungen an: Nach 1933 werden nicht nur alle Spuren jüdischer Theoretiker [...] verwischt, sondern [...] auch das ursprüngliche Konzept einer analysezentrierten Musiktheorie wurde aufgegeben. An seine Stelle trat eine neue theoriefeindliche Praxis, deren Leitbild das Volkslied war. [...] Von der Vereinfachung im Dienste der Analyse blieb allein die Vereinfachung.“<sup>703</sup> Zwar lässt sich

<sup>703</sup> Holtmeier, Ludwig, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 261 und 262.

bei der Analyse der vorliegenden Notenbeispiele nicht verleugnen, dass neben den eigenen Beispielen zahlreiche weitere Komponisten zu Rate gezogen werden – dennoch fällt auf, da die gewählten Notenbeispiele häufig nur einzelne Takte lang sind, dass die eigentliche musiktheoretische Begriffsbildung quasi deduktiv auf die Notenbeispiele übertragen wird und eben nicht aus ihnen abgeleitet werden kann.

Musikgeschichte, das zeigt die letztlich doch sehr enge Auswahl der Notenbeispiele, wird auf diese Weise zu einem Vehikel, das eigene Theoriegebäude zu belegen. Die Instrumentalisierung von Geschichte, um Theorie letztlich begründbar zu machen, ist ein Signum der Wissenschaftstheorie des 19. Jahrhunderts und verkennt, dass in modernen Kontexten vor allem der Konstruktionscharakter von Geschichte thematisiert wird, was dann konsequenterweise auch Auswirkungen auf die Theorie über Musik haben muss. Hermann Danuser hat im Kontext einer Einordnung der Theorien Hugo Riemanns darauf hingewiesen.<sup>704</sup> Das im Zusammenhang von >>klassischen<< Komponisten seltsam deplatzierte Beispiel von B. Howard, „Fly me to the moon“<sup>705</sup> verdeutlicht diesen Befund – unabhängig von musikhistorischem Ort und stilistischer Ausprägung kann und soll, so hat es den Anschein, jede Musikstilrichtung im Theoriegebäude verortet werden.

Dabei ist der Charakter dieses Geschichtsbildes bereits hinreichend beschrieben und herausgestellt worden, es bleibt jedoch darauf hinzuweisen, dass erneut, bzw. zum ersten Mal im 21. Jahrhundert explizit eine solche Auffassung von Geschichtlichkeit in den Diskurs Einzug hält und, so ist zumindest der Anspruch des Lehrwerkes, die Ausbildung von Musikern mitbestimmt. Es scheint, als würde hier eine >>Tradition<< weiter geführt, die Holtmeier „Leipziger Tradition“<sup>706</sup> nennt und deren Ursprünge folgendermaßen charakterisiert werden: „Einen besonderen Impuls erhielt der Leipziger Dualismus durch Helmholtz' *Die Lehre von den Tonempfindungen*.“<sup>707</sup> Kubicek greift diesen Ansatz auf und begreift sich somit als Nachfolger bzw. >>Fackelträger<< einer Traditionslinie, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts offensichtlich besteht und jedem – auch ideengeschichtlichen Fortschritt – standhaft getrotzt hat.

---

<sup>704</sup> Vgl. dazu: Danuser, *Von unten und von oben?* ebda. und Anmerkung <sup>165</sup>.

<sup>705</sup> Vgl. Kubicek, ebda., S. 99.

<sup>706</sup> Holtmeier, Ludwig, *Stufen und Funktionen*, in: *Musiktheorie*, ebda., S.227.

<sup>707</sup> Ebda., S. 229 [Hervorhebungen original].

### 3.6.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.6.2.1 Physikalismus

Ausgangspunkt der Theoriebildung bei Kubicek ist die „funktionelle Harmonielehre“<sup>708</sup>, die auf die Funktionstheorie Hugo Riemanns zurückgeht. Der Autor versucht in einem umfangreichen Kapitel zu den „Grundlagen“<sup>709</sup> die physikalische Begründung seiner Theorie zu untermauern. Kubicek beschreibt zu Beginn verschiedene physikalische Versuche, die die Schwingungsverhältnisse von Tönen und Obertönen erklären. In nahezu blinder Theoriegläubigkeit versucht Kubicek ebenfalls die von Riemann, dem >>Erfinder<< der Funktionstheorie, angenommene Untertonreihe naturwissenschaftlich zu begründen.<sup>710</sup> An dieser Stelle interessiert weniger die Argumentation, mit der Kubicek seine Thesen zu untermauern versucht, als vielmehr die Tatsache, dass zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine Harmonielehre erscheint, die in inhaltlicher Ausrichtung und zu Grunde liegender Argumentation nahezu ausschließlich im Diskurs des 19. Jahrhunderts festzustecken scheint. Kubicek geht auf die eigentliche Kritik an der Untertonreihe, und damit am dualistischen Ansatz, nicht ein, wenn er herausstellt: „[...] die Diskurse zur Untertonreihe (sind) vielfach geprägt von Paralogismen, deren Ursache hauptsächlich in einer unfruchtbaren Gleichsetzung von symbolisch-geistiger und physikalisch-akustischer Ebene zu suchen sind.“<sup>711</sup> Der Autor greift damit grundsätzlich dasselbe Argument auf, mit dem Riemann bereits auf die Kritik an seinem Ansatz durch Capellen reagiert hatte.<sup>712</sup> Der auch hier vorgebrachte >>dialektische Einwand<< – Kubicek bezieht sich auf die Gleichsetzung von „symbolisch-geistiger“ und „physikalisch-akustischer“ Ebene – kann angesichts der nicht nachweisbaren Existenz der Untertonreihe auch gut einhundert Jahre später nicht wirklich überzeugen. Der Autor der vorliegenden Harmonielehre geht freilich noch einen Schritt weiter, indem er durch die oben angesprochene Analogiebildung zwischen Ober- und Untertonreihe<sup>713</sup> die Argumentation von Ernst Kurth aufgreift: „Nehme man eine ´von den Forderungen der physikalisch gegebenen Grundlagen unabhängige Betrachtungsweise der Musiktheorie ein [...]´, so sei die duale Symmetrie ´eine so bemerkenswerte und wertvolle Vereinheitlichung der Harmonik, dass die

---

<sup>708</sup> Vgl. den Titel des Lehrwerkes.

<sup>709</sup> Vgl. Kubicek, ebda., S. 5ff.

<sup>710</sup> Vgl. dazu ebda., S. 8 ff.

<sup>711</sup> Ebda.

<sup>712</sup> Vgl. dazu Holtmeier, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, ebda.

<sup>713</sup> Vgl. dazu die Darstellung der Schwingungsverhältnisse im sog. „Lambdoma“, Kubicek, ebda., S. 7

Fundierung der Tonalität durch Akkordprojektion an sich immer noch eine Rechtfertigung in sich tragen könnte, wenn auch die Grundlage aus dem Physikalischen (der reellen Existenz der Untertöne) teilweise in das Abstrakte übertragen würde.“<sup>714</sup> Die von Kubicek damit vorgenommene Verlegung des Mollproblems in das Abstrakte führt zurück in das eigentliche Dilemma der dualistischen Theorie – so sollte doch gerade durch den Erklärungsansatz der Untertonreihe die physikalische Begründbarkeit des Mollakkordes hergeleitet werden; sie war als Ausweg aus der bis dahin vorherrschenden „idealistischen Isolation“<sup>715</sup> angelegt.

Hier zeigt sich eine Tradition der musiktheoretischen Begriffsbildung, die – darauf hat Dahlhaus hingewiesen – bis ins 18. Jahrhundert zurück reicht: „Riemann übernahm aus der Tradition des ‘Physikalismus’ (Jacques Handschin), die bis zu Rameau zurückreicht, die These, daß die Tonalität in akustischen Sachverhalten begründet sei.“<sup>716</sup> Dieser Physikalismus strebte eine Vergleichbarkeit der Musiktheorie mit Naturwissenschaften an, um den Gehalt der Aussagen der Musiktheorie vom vermeintlich Spekulativen ins Begründete zu transferieren. Der Höhepunkt der naturwissenschaftlichen Ausrichtung liegt dabei im 19. Jahrhundert und orientiert sich am Renommee der Physik gerade auch im neu entstandenen deutschen Reich. Holtmeier stellte heraus, dass der hier beschriebene dualistische Ansatz der Funktionstheorie bereits zu Riemanns Lebzeiten eigentlich an ein Ende gekommen war: „Mit der Einführung der Funktionszeichen erledigt sich das ganze System der dualistischen Progressionstheorie [...]“<sup>717</sup>. Jedoch – so heißt es weiter „lebte auch die dualistische Idee fort.“<sup>718</sup> Die von Holtmeier angeführten Beispiele müssen um die vorliegende Harmonielehre ergänzt werden, bzw. deuten auf einen topographischen Schwerpunkt hin: „An Krehls Werk läßt sich der Übergang der Leipziger Musiktheorie von einstiger Weltgeltung zu einem provinziellen dualistischen Sektierertum ablesen.“<sup>719</sup> Auch Kubicek verortet sich selbst im Umkreis von Leipzig und steht somit in der hier beschriebenen Traditionslinie.

---

<sup>714</sup> Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913, S. 20, in: Holtmeier, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, ebda., S. 231 und 232.

<sup>715</sup> Holtmeier, ebda., S. 232

<sup>716</sup> Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, ebda., S. 9.

<sup>717</sup> Holtmeier, Ludwig, *Grundzüge der Riemann Rezeption*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 233.

<sup>718</sup> Ebda.

<sup>719</sup> Ebda.



### 3.6.2.2 Funktionstheorie

Ausgehend von dem oben beschriebenen >>Physikalismus<< betreibt der Autor eine Theoriebildung, die sich ausschließlich am funktionstheoretischen Vorbild orientiert: Sämtliche Beispiele, Begriffe und Aussagen werden innerhalb des vorgegebenen Theoriegebäudes interpretiert und gedeutet. Ausgehend von den Hauptdreiklängen gelingt es Kubicek alle beschriebenen Phänomene gleichsam in die Theorie zu integrieren: „Im mathematischen Modell aus Ober- und Untertonreihe stellt sich der Durdreiklang als oberstrebiger Dreiklang dar.“<sup>720</sup> Es zeigt sich, dass Kubicek insbesondere die „funktionelle Wirkung und Beziehung von Akkorden“<sup>721</sup> als zentrales Moment seines Harmonieverständnisses auffasst. Vor diesem Hintergrund kann demnach auch ein historisch erklärbares Phänomen wie die Generalbassschrift<sup>722</sup> in den funktionstheoretischen Rahmen transferiert werden. Die historische Begründbarkeit der beschriebenen Phänomene rückt in den Hintergrund zu Gunsten des übergeordneten theoretischen Ansatzes – das Auftreten bestimmter musiktheoretischer Sachverhalte wird demnach mit der Theorie begründet: „Die Klangmerkmale von Tonika und Subdominante ändern sich dabei deutlich. Sie klingen durch die große Septime interessanter als einfache Dur- oder Mollakkorde, weil sie aus dem Material beider Dreiklänge zusammengesetzt sind.“<sup>723</sup> An diesem Beispiel wird deutlich, dass die akkordische und damit funktionstheoretische Interpretation musiktheoretischer Sachverhalte den letztlich einzigen Erklärungsansatz bietet; Kubicek verschweigt, dass das beschriebene Phänomen – hier: Zusatztöne im Dreiklang – auch anders interpretiert werden kann.<sup>724</sup> Dieser Ansatz erfährt im weiteren Verlauf eine Vertiefung, wenn der Autor darauf hinweist, dass „Funktionstheorie nicht nur heißt, Akkorde nach ihrer Skalenstellung zu benennen [...]“<sup>725</sup>. Hier deutet sich an, dass die hier propagierte Auffassung von Theorie – im speziellen Fall: Funktionstheorie – mehr sein will als nur eine innermusikalische Deutung: Es geht dem Autor letztlich um eine universelle Interpretationsmatrix für Musik. Hier liegt auch einer der Gründe für die relativ große Bandbreite an Notenbeispielen, die von der Musik des 16. Jahrhunderts bis zur Musik des 20. Jahrhunderts reicht.

---

<sup>720</sup> Kubicek, *Harmonie*, ebda., S. 28.

<sup>721</sup> Ebda., S. 36.

<sup>722</sup> Vgl. ebda.

<sup>723</sup> Ebda. S. 61.

<sup>724</sup> Denkbar wäre eine melodische Deutung – vgl. dazu Gárdonyi-Nordhoff, ebda.

<sup>725</sup> Kubicek, *Harmonie*, ebda., S. 85.

Im Kapitel über Modulationen<sup>726</sup> findet sich diese These bestätigt. Um auch hier die Universalität der Funktionstheorie zu bewahren, führt Kubicek den Begriff der „teilgültigenharmonischen Umdeutung“<sup>727</sup> ein: Damit konstruiert er eine auf den Einzelfall bezogene Grundtonbezogenheit, um ansonsten nicht mehr<sup>728</sup> funktionsharmonisch interpretierbare Akkordstrukturen für die Analyse dingfest zu machen. In gleicher Absicht unterscheidet Kubicek schließlich zwischen „sukzessive“ oder „elliptisch“<sup>729</sup> ausgeführten Modulationen „erster oder zweiter Ordnung mit oder ohne Manipulation“<sup>730</sup>. Eine solch präzise Klassifizierung unterschiedlicher Modulationsvorgänge verdeutlicht die – aus Kubiceks Sicht – vorhandene Notwendigkeit das beschriebene Modulationsprinzip in den Horizont der Funktionstheorie einzuordnen: „Manipulation bedeutet, daß der Modulationsakkord durch Zusatztöne funktionell verstärkt wird [...]“<sup>731</sup>. Kubicek versucht durch kleingliedrige Beschreibung ein präzises und umfassendes System der Modulationsmöglichkeiten zu entwickeln. Diese Herausstellung einer der Musik innewohnenden schematischen Struktur ist somit ein direktes Abbild der Funktionstheorie, die den Akkordaufbau und die Beziehung zueinander erklärte, während die Beschreibung der Modulationsmöglichkeiten jetzt darauf aufbauend, die Verbindung der einzelnen Akkorde miteinander zu begründen versucht. Dieses theoretische System „beruht auf einem monozentrischen Konzept, das ... äquidistant aus einem stabilen Mittelpunkt“<sup>732</sup> die Musik interpretiert und einordnet. Danuser charakterisierte solche musiktheoretischen Systeme als „Domilizierung des Unbehausten oder die Scheuklappen der wilhelminischen Moderne“<sup>733</sup>.

### 3.6.2.3 Mathematische Systematisierung

Im Vergleich zu anderen Harmonielehren aus dem 20. und 21. Jahrhundert zeigt sich auch bei Kubicek ein gewisser Hang zur mathematischen Systematisierung bestimmter harmonischer Phänomene. Insbesondere in den Kapiteln über Modulationen erfolgt die Systematisierung über im weitesten Sinne mathematische Begrifflichkeiten: „Direkte Aufwärtsmodulationen über drei bis fünf Quintengrade führen immer zur s des Ziels.“<sup>734</sup> Auch die graphische

---

<sup>726</sup> Vgl. ebda., ab S. 129 ff.

<sup>727</sup> Ebda., S. 132.

<sup>728</sup> Oder sinnloser Weise.

<sup>729</sup> Ebda., S. 134.

<sup>730</sup> Ebda.

<sup>731</sup> Ebda., S. 135.

<sup>732</sup> Danuser, *Von unten und von oben?* ebda., S. 108.

<sup>733</sup> Ebda.

<sup>734</sup> Kubicek, ebda., S. 129. [Hervorhebung original].

Darstellung der beschriebenen Modulationswege versucht anhand von Tafeln und Geraden<sup>735</sup> die Beziehungen der Akkorde zu verdeutlichen.

Diese Darstellungsform behält der Autor auch im Folgenden bei, wenn er unterschiedliche Alterationsmöglichkeiten von Akkorden diskutiert und darstellt: „Die unten dargestellten Alterationsmöglichkeiten von Dur- und Molldreiklängen zeigen auf den ersten Blick nur zwei eigentlich alterierte Akkorde in deren Urgestalt [...]“<sup>736</sup>. Von Bedeutung ist hier, dass die angesprochene Darstellung in einem kartesischen Koordinatensystem erfolgt. Kubicek wählt diese Darstellungsweise, um die systemische Beziehung der unterschiedlichen Akkordtypen sinnfällig darzustellen.

Insgesamt jedoch fällt im Vergleich zu den mathematischen Ansätzen in den übrigen Harmonielehren auf, dass Kubicek seine musiktheoretischen Begriffe letztlich nur durch die mathematisch angehauchte Darstellung beschreibt. Während insbesondere de la Motte und Gárdonyi-Nordhoff in bestimmten mathematischen Methoden ein Mittel zur Etablierung musiktheoretischer Begriffe sahen, dient diese Methode bei Kubicek lediglich der Illustration der Funktionstheorie. Die Wahl einer solchen Darstellungsform ist letztlich dem gewählten musiktheoretischen Ansatz geschuldet: Die Bestätigung der dualistischen – d. h. als Ausgangspunkt angenommen wird die Ober- und Untertonreihe – Ausrichtung der Funktionstheorie ist das Ziel der oben beschriebenen Darstellungsweise: „Dennoch lebte auch die dualistische Idee fort. Man könnte den Leipziger Musiktheoretiker und Komponisten Stephan Krehl als denjenigen bezeichnen, der die orthodoxe dualistische Theorie im Riemannschen Sinne in ihre populärste Form brachte.“<sup>737</sup>

Auch in der Verwendung einer vermeintlich neuen Richtung musiktheoretischer Begriffsbildung, erweist sich Kubicek letztlich als Epigone der Theoriebildung des 19. Jahrhunderts, die letztlich – Danuser hat darauf hingewiesen – in der „Domilizierung“<sup>738</sup> von musikalischen Phänomenen ihre Aufgabe sah: „[...] eine Öffnung zur Bildrepräsentation von Strukturen, einer Darstellungsweise, welche die Theorie der Musik in Räume einer non-verbalen, um so stärker aber graphisch-figürlichen Schriftlichkeit setzt [...]. Die Welt von Riemanns Theorie vollzieht ihre kartographische Arbeit mit dem Ziel, dasjenige, was in den Räumen des Klingenden sich ankündigen, plötzlich sogar hereinbrechen mag, zu lokalisieren,

---

<sup>735</sup> Vgl. dazu ebda., S. 131, oder auch S. 136.

<sup>736</sup> Kubicek, ebda., S. 138.

<sup>737</sup> Holtmeier, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: *Musiktheorie*, ebda., S.233.

<sup>738</sup> Danuser, *Von unten und von oben?* ebda., S. 108.

zu verorten, bzw. zu <<domilizieren>>.<sup>739</sup> Bemerkenswert bleibt, dass sich vergleichbare graphische Darstellungen wie bei Kubicek bereits bei Hugo Riemann finden.<sup>740</sup> Die bis ins letzte Detail unreflektierte Übernahme eines musiktheoretischen Systems des 19. Jahrhunderts zu Beginn des 21. Jahrhunderts deutet auf darauf hin, dass der Autor die Komplexität postmoderner Theoriebildung und Reflektion nicht in seine Sichtweise über Musik integrieren will. Dadurch wird ein Geschichtsbild und eine Theorieauffassung vermittelt, die sich jeder kritischen Reflektion entzieht und lediglich in der „Ver-ortung“<sup>741</sup> von musikalischen Phänomenen ihren einzigen Zweck sieht.

#### 3.6.2.4 Pythagoreische Tradition

Zu Beginn des Lehrwerkes findet sich eine graphische Darstellung, die dem griechischen Buchstaben Lambda ähnelt und die „Ober- und Untertöne als Beziehungen von Intervallverhältnissen ordnet.“<sup>742</sup> Anhand dieses Beispiels lässt sich der kulturgeschichtliche Hintergrund der von Kubicek propagierten Lehre einer „subharmonischen Reihe“<sup>743</sup> erkennen. So weist Andreas Holzer in dem Aufsatz „Das Wiederaufleben pythagoreischer Traditionen im 20. Jahrhundert“<sup>744</sup> darauf hin, dass die Figur des Lambdoma eine weit zurückreichende Tradition aufweist: „Die Figur des Lambdoma hatte Thimus im Kommentar des Jamblichus (4. Jahrhundert n. Chr.) zu einer verschollenen arithmetischen Schrift des Nikomachus [...] wiederentdeckt.“<sup>745</sup> Albert von Thimus veröffentlichte 1868 die Schrift „Die harmonikale Symbolik des Alterthums“<sup>746</sup> und vertritt darin eine Auffassung, die Harmonik in die Tradition von Pythagoras stellt und somit Harmonie „als Ausdruck einer kosmischen Ordnung“<sup>747</sup> verstanden wissen will. Die im Lambdoma aufgeführten Zahlenreihen können Gegenstand diverser arithmetischer und geometrischer Operationen sein. Wichtiger erscheint jedoch in diesem Kontext die auch von Holzer beschriebene Bedeutung hinsichtlich des Wirkungsgehaltes der >>Untertonreihe<<: „Sieht man in den Brüchen der fett gedruckten Spalte die entsprechenden Saitenteilungen eines Monochords, versteckt sich dahinter die

---

<sup>739</sup> Ebda., S. 109.

<sup>740</sup> Vgl. ebda., S. 110.

<sup>741</sup> Ebda., S. 111.

<sup>742</sup> Kubicek, ebda., S. 7.

<sup>743</sup> Vgl. ebda.

<sup>744</sup> Holzer, Andreas, *Das Wiederaufleben pythagoreischer Traditionen im 20. Jahrhundert*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 73ff.

<sup>745</sup> Ebda., S. 83.

<sup>746</sup> Vgl. ebda., S. 82.

<sup>747</sup> Ebda.

Obertonreihe (während die waagerechten Reihen von den Harmonikern als dazu reziproke >Untertonreihen< bezeichnet werden).<sup>748</sup> Eben genau diese Untertonreihe entdeckt Kubicek im Lambdoma und stellt sich damit selbst in die pythagoreische Tradition der >>Harmoniker<<. Dieser zweifelsohne esoterisch anmutende Ansatz eines Harmonieverständnisses erscheint umso rätselhafter, da Kubicek diese Wurzeln nicht anspricht, sondern lediglich unterschwellig und klandestin über graphische Darstellungen und deren Verbreitung fördert und in den musiktheoretischen Lehrbetrieb integriert. Die Frage warum pythagoreische Traditionen im pluralistischen 20. bzw. 21. Jahrhundert auch in der Theoriebildung über Musik auftauchen beantwortet Holzer wie folgt: „Am ehesten scheint hinter dem Phänomen eine bestimmte Haltung zu stehen, nämlich die der Rechtfertigung. In allen angesprochenen Fällen geht es (auch) darum, den eingeschlagenen künstlerischen Weg durch eine übergeordnete Ebene zu untermauern, in einem Jahrhundert, das in seinen Vielfältigen Ausbrüchen [...] dem Künstler einfache Anknüpfungspunkte an etablierte Traditionen verwehrt oder zumindest erschwert.“<sup>749</sup>

---

<sup>748</sup> Ebda., S. 84.

<sup>749</sup> Ebda., S. 90.

### 3.6.3 Fazit

Das hier aus den Analyseergebnissen zu ziehende Fazit versteht sich als Untersuchung über den kulturellen Ort des musiktheoretischen Denkens im vorliegenden Lehrwerk. „Versucht man allerdings [...] musiktheoretische Überlegungen in ihre kulturellen Kontexte zu stellen, daß heißt buchstäblich zu <verorten>, geht man einen Schritt weiter.“<sup>750</sup> Nun hat die Analyse gezeigt, dass die von Kubicek vorgenommenen musiktheoretischen Überlegungen ihren kulturellen Kontext in der Wissenschaftspropädeutik des ausgehenden 19. Jahrhunderts haben und vor dem Hintergrund des aufstrebenden wilhelminischen Deutschen Reiches die Universalität einer speziellen nationalen Schule der Musiktheorie behaupten. Die von Danuser angesprochene „Geschichte“, die zur „Suprematie emporgetrieben“<sup>751</sup> wird, sowie die Anleihen bei den – damals erfolgreichen – Naturwissenschaften legen davon beredtes Zeugnis ab.

Die von Schmidt angemahnten „kulturellen Kontexte“ jedoch sind damit nicht weitgehend genug beschrieben, da das vorliegende Lehrwerk im Jahre 2009 erschienen ist und sich somit in einem völlig anderen kulturellen Kontext und historischen Bedingungsgefüge wiederfindet als das allzu willfährig kopierte Vorbild. Zu fragen ist daher, in welchem kulturellen Kontext können Lehrwerke erscheinen, die sich unreflektiert an theoriebildenden Begrifflichkeiten und Methoden des 19. Jahrhunderts bedienen und die darüber hinweg gegangenen Erkenntnisse schlichtweg ignorieren. Das Vorkommen der >>Ewig-Gestrigen<< ist kein neues Phänomen und kann eigentlich übergangen werden, allerdings hat sich „schon in dieser frühen Phase der Hofmeister Musikverlag“<sup>752</sup> diesem Lehrwerk angenommen und somit eine Öffentlichkeit hergestellt, die mit den oben beschriebenen Gedanken nun konfrontiert ist.

Eine Antwort auf diese Frage findet sich möglicher Weise im beruflichen Werdegang des Autors und dem Veröffentlichungsort des Lehrwerkes. Die geographische Verortung in den Raum der ehemaligen DDR ermöglicht einen Zugriff auf die kulturelle Verortung des beschriebenen musiktheoretischen Ansatzes. Klaus Mehner weist in der MGG im Artikel zur Musik in der DDR darauf hin, dass der „so benannte Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR zur zentralen musikpolitischen Steuerungseinrichtung“<sup>753</sup>

---

<sup>750</sup> Schmidt, Dörte, *Handlungsräume*, ebda., S. 11.

<sup>751</sup> Danuser, ebda., S. 110

<sup>752</sup> Kubicek, ebda., Vorbemerkung.

<sup>753</sup> Mehner, Klaus, Artikel: *Deutschland. Ab 1945: Deutsche Demokratische Republik*, in: MGG<sup>2</sup>, ebda., Sp. 1190.

wurde. Kubicek selbst beschreibt im Vorwort der vorliegenden Harmonielehre, dass „meine Ausbildung von einer damals verbreiteten monistischen Denkweise, bestimmt worden war.“<sup>754</sup> Im weiteren Verlauf erläutert er seine Ausbildung: „Allein die Verwendung eines Begriffs wie ‘Gegenklang, der zwangsläufig polaristische Denkweisen impliziert, trieb so manchem Lehrenden die Zornesröte ins Gesicht.“<sup>755</sup> Die Beschreibung einer offensichtlich restriktiven Ausbildungskultur im Gebiet der ehemaligen DDR<sup>756</sup> wird als Begründung herangezogen, um sich – ein halbes Jahrhundert später – durch das scheinbare musiktheoretische Gegenstück, von eben diesen restriktiven Fesseln zu befreien. Die vom Autor beschriebenen Gedanken zur Nachweisbarkeit der Untertonreihe, die von Kubicek gleichsam als Argument verstanden werden, konnten in der Zeit seiner Ausbildung auf keinen fruchtbaren Boden fallen. Nach Zusammenbruch des Systems allerdings bietet sich die Chance eben jene, bis dato unterdrückten, theoretischen Ansätze einer breiten Öffentlichkeit (wieder) zugänglich zu machen. Die zentralen musikpolitischen Steuerungseinrichtungen machten offensichtlich vor der Ausbildung in Musiktheorie keinen Halt<sup>757</sup> und schafften auf diese Weise den kulturpolitischen Raum, der ein halbes Jahrhundert später die kulturellen Koordinaten für das vorliegende Lehrwerk liefert. Inwieweit die Rückbesinnung auf musiktheoretische Ansätze aus der Zeit der wilhelminischen Reichseinigung dem politischen Einigungsprozess des Jahres 1990 geschuldet ist, bleibt außen vor und kann nur psychologische Spekulation sein. Die Hinwendung zu einem Theoriekonzept eines typisch deutschen Vertreters – dessen Konzeption freilich zahlreiche negative Implikationen des aufkommenden Nationalismus in sich vereinte – scheint mir jedoch vor dem Hintergrund einer, auch die Musiktheorie egalisierenden, Politik der ehemaligen DDR zumindest nachvollziehbar.

Der von Holtmeier angesprochene Fortbestand der dualistischen Strömung in Leipzig<sup>758</sup> ist dabei letztlich die Matrix von der sich Kubiceks Lehrwerk als politisches Statement ableitet. Die klandestin verbreitete pythagoreische Denkweise und Tradition, von Holzer als Zeichen einer Rechtfertigung verstanden<sup>759</sup>, ist dabei Ausdruck bzw. späte Folge einer restriktiven Ausbildungssituation, die nicht-marxistische Konzepte von vorneherein verworfen hatte. Zwar vereint der gewählte theoretische Ansatz des Lehrwerkes alle totalitären Aspekte einer

---

<sup>754</sup> Kubicek, ebda., S. 3.

<sup>755</sup> Ebda.

<sup>756</sup> Kubicek wurde 1959 in Potsdam geboren und studierte in Berlin und Budapest.

<sup>757</sup> Eine genaue Untersuchung der Wechselwirkung von Ausbildung und Musikpolitik bleibt einer weiteren Untersuchung vorbehalten.

<sup>758</sup> Vgl. Holtmeier, ebda.

<sup>759</sup> Vgl. Holzer, ebda., S. 90.

### 3.6 Ralf Kubicek, Funktionelle Harmonie, Leipzig, 2009

Universaltheorie in sich und sollte eigentlich mit den Erfahrungen zweier Diktaturen ad acta gelegt werden, dennoch zeigt sich in der unreflektierten Übernahme der riemannschen Funktionstheorie ein letztlich originär deutsches Vorgehen, das sich kulturell in den politischen Raum der Jahre nach 1990 verorten lässt.



### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

Die dualistische Strömung in Leipzig<sup>760</sup> wurde von seinem prominentesten Vertreter, Sigfrid Karg-Elert, begründet und in seinem musiktheoretischen Hauptwerk, *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*<sup>761</sup>, einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Gleichsam in Parenthese zur Harmonielehre von Kubicek, soll hier ein kurzer Blick auf die Leipziger Tradition geworden werden, um die von Schmidt angesprochenen und geforderten „Räume“<sup>762</sup> topographisch zu verorten. Karg-Elert wurde 1919 als Lehrer für Musiktheorie und Komposition an das Landeskonservatorium nach Leipzig berufen.<sup>763</sup> Jörg Strodthoff weist in seinem Artikel zu Karg-Elert darauf hin, dass „die schleichende Nationalisierung des deutschen Musiklebens, Karg-Elerts Stellung in Leipzig am Ende der 1920er Jahre zusehends verschlechterte.“<sup>764</sup> Diese äußerlichen Faktoren werden ergänzt durch Karg-Elerts Auftreten, der sich auch als „Antipode von Hermann Grabner, zugleich als den moderner eingestellten“<sup>765</sup> sah. Bereits hier zeigt sich ein Persönlichkeitszug Karg-Elerts, der letztlich ein Einzelgänger<sup>766</sup> blieb. Die offen zu Tage tretende Opposition zu Hermann Grabner, der zur selben Zeit am Leipziger Konservatorium tätig war, wird von Schinköth auch auf Grabners politische Gesinnung zurückgeführt, der – immer offener – seine nationalsozialistische Überzeugung zu Tage trug.<sup>767</sup>

Es zeigt sich aber, dass auch Karg-Elert aus seiner reaktionären Gesinnung keinen Hehl machte: „Mein Vaterland ignoriert mich nahezu vollständig, ich gelte politisch und künstlerisch als >undeutsch<! Den Alten bin ich zu modern, den heutigen jugendlichen Musikbolschewisten natürlich gelte ich als stock-reaktionär.“<sup>768</sup> Die Diffamierung der damaligen modernen Zeitgenossen als „Musikbolschewisten“ ist hinsichtlich der politischen Charakterisierung Karg-Elerts von Bedeutung. Zunächst kann man konstatieren, dass sein Einzelgängertum auf eine offensichtlich künstlerische >>Heimatlosigkeit<< zurückzuführen ist, die weder „in den Alten“ noch in den „Jugendlichen“ eine Verortung findet. Jedoch zeigt der Begriff „Musikbolschewismus“, dass sich Karg-Elert auch die Diktion der Nationalsozialisten zu

---

<sup>760</sup> Vgl. Holtmeier, ebda.

<sup>761</sup> Erstauflage im Jahr 1931

<sup>762</sup> Schmidt, ebda.

<sup>763</sup> Vgl. dazu Artikel: *Karg-Elert*, in MGG<sup>2</sup>, Personenteil Bd. 9, Sp. 1494.

<sup>764</sup> Ebda.

<sup>765</sup> Schinköth, *Gotischer Mystiker und expressionistischer Revolutionär (?): Sigfrid Karg-Elert und Leipzig*, in: ders. (Hg.), *Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler*, Hamburg, 1999, S. 22.

<sup>766</sup> Vgl. dazu ebda., S. 32.

<sup>767</sup> Vgl. ebda., S. 23.

<sup>768</sup> Karg-Elert an seine „treuen, edlen Freunde“ in Australien, Leipzig 20. (-28.) Dezember 1923, in: Schinköth (Hg.), *Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler*, Hamburg, 1999, S. 45.

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

eigen machte und letztlich auch deren Argumentationsmuster übernahm. Schinköth entschuldigt die Wortwahl Karg-Elerts: „Diese – überspitzten – Äußerungen berühren sich mit Denkmustern, die seinerzeit weitverbreitet waren, darunter die Verbindung avantgardistischer Strömungen mit der sexuellen Komponente, welche ‘für den Kulturbolschewismus-Gedanken’ von zentralem Gewicht war.“<sup>769</sup> Die hier angesprochenen „Denkmuster“ sind zweifelsohne nationalistischen und nationalsozialistischen Gehaltes, die letztlich zur Aus- und Abgrenzung von Komponisten und Musiken herangezogen wurden, um diese als >>undeutsch<< und >>entartet<< zu klassifizieren. In wesentlichen Zügen konstruiert Karg-Elert durch die Wahl eines solchen Begriffes einen Raum inklusiver Musik – seiner eigenen – und exklusiver Musik, die der näheren Betrachtung nicht wert ist. Die offensichtliche Opposition zu Grabner aus politischen Gründen, muss angesichts solcher Äußerungen relativiert werden und verdeutlicht einmal mehr die Verortung musiktheoretischen Denkens im politischen Raum. Der von Karg-Elert besetzte musikalische bzw. musiktheoretische >>Raum<< wird von Schinköth auch mit dem politischen gleichgesetzt: „Zorn über Mißachtung, der sich Karg-Elert vor allem in der ‘Weimarer Republik’ ausgesetzt fühlte.“<sup>770</sup> Persönliche Motive, so legt es dieses Zitat nahe, werden nicht zuletzt von Karg-Elert selbst auch mit der politischen Ausrichtung der Zeit verknüpft. Im Ergebnis tritt dabei eine letztlich oppositionelle Haltung zur Weimarer Republik hervor, die kaum zwischen Folgen des Krieges und Staatsform zu differenzieren weiß: „Und täglich werden von diesen ‘Kulturträgern’ Milliarden von Unterstützungsgeldern aus mildtätigen Sammlungen gestohlen und mit der Waffe erpresst. Es ist ein Fass ohne Boden [...] So sieht es aus, wenn der Satan sein Reich regiert.“<sup>771</sup> Karg-Elert beklagt hier die Ruhrbesetzung durch die französische Armee im Jahre 1923 – unterschwellig ist erkennbar, dass er das politische System der Zeit – sprich: die Republik – für ungeeignet hält dem beschriebenen „Diebstahl“ zu begegnen. Inwieweit hier eine typisch nationalsozialistische Gesinnung vorliegt, muss offenbleiben – jedoch lässt sich konstatieren, dass bei Karg-Elert, wie bei zahlreichen weiteren Zeitgenossen, die politische Gemengelage die Empfangsbereitschaft für nationalistische Töne eher verstärkt als abgemildert hat. Für Karg-Elert bleibt es besonders schmerzhaft, dass auch für die Kunst kein Geld mehr vorhanden ist: „Die Not ist vor allem eine materielle. Diese erst zieht alles andere nach sich. Wenn die Konservatorien keine Schüler mehr bekommen, weil Klaviere, Noten und

---

<sup>769</sup> Schinköth, ebda., S. 25.

<sup>770</sup> Schinköth, ebda., S. 26.

<sup>771</sup> Karg-Elert an Margarete Belmont, Brief vom 20. 8. 1923, Löwenberg, in: Schinköth (Hg.), ebda., S. 43.

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

dergl. einfach nicht zu bezahlen sind [...]“<sup>772</sup>. Für Karg-Elert ist dies ein Beleg dafür, dass „Kunst und Kultur zu Grunde gehen müssen.“<sup>773</sup> Sicherlich waren die Herausforderungen des Versailler Vertrages alles andere als einfach zu tragen, dennoch zeigt sich, dass ein von Karg-Elert beschriebener Kulturpessimismus auch nicht geboten war. Gerade die 20er Jahren waren hinsichtlich ihrer kulturellen Ausrichtung und Vielfalt prägend für nachfolgende Generationen. Eher scheint es, dass Karg-Elert genau diese Neuerungen bedauert und dafür in der allgemeinen politischen Situation glaubwürdige Zeugen sucht. In einem solchen kulturellen Kontext liegt die Diffamierung von zeitgenössischen Komponisten, die eben gerade neue Wege beschreiten, als „Musikbolschewisten“ auf der Hand, zumal hier eben genau jene Vereinfachung greift, die von politisch extremistischer Seite auch zur Charakterisierung von Staatsformen und politischen Gegner angewandt wurde. Umso verständlicher – aus Sicht von Karg-Elert – dass seine Tochter gegen die Veröffentlichung seines Namens im >>Lexikon<< „Judentum und Musik“ heftig protestierte: „Vergeblich versuchte Katharina Karg ihren 1933 verstorbenen Vater zu verteidigen, indem sie einen ‘Stammbaum’ anfertigen und auf eigene Kosten Zeitungsannoncen [...] veröffentlichen ließ.“<sup>774</sup> Diesen „Irrtum“<sup>775</sup> macht Schinköth dafür verantwortlich, dass die Rezeption von Karg-Elerts Werken und Schriften ab 1933 mehr als schleppend verlief: „Das Sprichwort, es bleibt immer etwas hängen, bewahrheitete sich auch in diesem Fall [...]“<sup>776</sup>. Zwar lässt sich erkennen, dass die Rezeption von Karg-Elert durchweg schleppend verlief und sicherlich kann man mit Holtmeier darin übereinstimmen, dass ab 1933 in der Musiktheorie ein Bruch stattgefunden hat, dessen Folgen bis heute erkennbar sind.<sup>777</sup> Dennoch erscheint mir die Argumentation von Schinköth zu kurz gegriffen, da sich diese letztlich die Argumentationsstruktur des >>Lexikons<< „Judentum und Musik“<sup>778</sup> zu eigen macht. Vielmehr hätte hier im Sinne einer Ideologiekritik die Sinnlosigkeit einer solchen Kategorisierung thematisiert werden müssen, vor deren Hintergrund dann die >>Ablehnung<< Karg-Elerts im heutigen Musikbetrieb und Musiktheoriebetrieb thematisiert werden muss. Der bloße Verweis auf das offensichtlich Leipzig-typische „Sektierertum“<sup>779</sup> greift insofern also zu kurz. In direkter Nachfolge Karg-Elerts finden sich Krehl, Reuter und

---

<sup>772</sup> Karg-Elert an dies., Brief vom 13. 1. 1923, in ebda., S. 42.

<sup>773</sup> Ebda.

<sup>774</sup> Schinköth, ebda., S. 34.

<sup>775</sup> Vgl. dazu Artikel Karg-Elert, in: MGG<sup>2</sup>, ebda.

<sup>776</sup> Schinköth, ebda., S. 35.

<sup>777</sup> Vgl. dazu Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda.

<sup>778</sup> Brückner, Hans, *Judentum und Musik. Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbflissener*. München 1936.

<sup>779</sup> Holtmeier, *Grundzüge der Riemannrezeption*, ebda.

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

Schenk, die sein System fortführten, während gerade in neuerer Zeit eben auch wieder polaristische Ansätze publiziert werden.<sup>780</sup>

Vielmehr muss also konstatiert werden, dass – trotz der oben beschriebenen physikalischen Unzulänglichkeit – polare Auffassungen von Harmonik, ausgehend von Riemann, über Karg-Elert, Krehl, Schenk und Reuter schließlich bis in die musiktheoretische Gegenwart transportiert werden. Die Frage nach den Gründen dafür ist mitunter schwierig zu beantworten und muss zwangsläufig im Spekulativen verbleiben. Dennoch scheint mir, dass insbesondere die politischen Rahmenbedingungen 1919 und schließlich 1990<sup>781</sup> die Matrix bilden vor deren Hintergrund fragwürdige musiktheoretische Konzeptionen ins Bewusstsein zurück geholt werden: Die Suche nach einer übergeordneten, universalen Struktur – die die Autoren in der jeweiligen polaren Harmonielehre zu finden glaubten – ist die Leitidee für eine letztlich universalistisch verstandene Musiktheorie. Die Kategorie der Nation ist in diesem Zusammenhang darüber hinaus in die Diskussion einzubringen – zeigt doch das Beispiel der Harmonielehre von Karg-Elert, dass auch das Denken in und über Musik stets auch im Kontext nationaler Interessen stand. Der Rückgriff auf das polare System eines Hugo Riemanns, das wiederum selbst in der Zeit der ersten Reichseinigung entstand, kann dabei als Wegweiser gesehen werden, der in der Zeit der Umbrüche um 1923<sup>782</sup> die – in Karg-Elerts Verständnis – einzig brauchbare Orientierung zu liefern im Stande ist. In Kombination mit den reaktionären Äußerungen des Autors selbst in seinen Briefen, entsteht auf diese Weise das Bild eines – nicht nur in der Kunst – Heimatlosen, der versucht in seinem Fachgebiet Ordnung im Sinne von Heimat zu finden. Alle Erscheinungsformen der Kunst, die diesen Ordnungs- und Heimatbegriff konterkarieren, weil sie vielleicht von Karg-Elert gerade als Signum der Umbruchszeit wahrgenommen werden, fallen somit der Diffamierung des „Musikbolschewismus“ anheim. Auch wenn die Karg-Elert Gesellschaft – mit einer gewissen Berechtigung – Karg-Elert selbst eine Aufgeschlossenheit gegenüber der Moderne attestiert<sup>783</sup>, was für seine Kompositionen zweifellos zutreffen mag, bleibt doch der Musiktheoretiker im Kontext national verstandener Interessen stecken. Letztlich versteht sich Karg-Elert als ein Vertreter jener Geschichtsauffassung, die vor allem im universalistischen Zugriff auf musikhistorische und musiktheoretische Sachverhalte das primäre

---

<sup>780</sup> Vgl. dazu Kubicek.

<sup>781</sup> Vgl. dazu das Fazit der Analyse der Harmonielehre von Kubicek.

<sup>782</sup> Hier ist insbesondere die Krisenzeit der Weimarer Republik gemeint. Kar-Elert selbst spricht die Ruhrbesetzung an.

<sup>783</sup> Vgl. Schinköth, ebda.

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

erkenntnisleitende Interesse sah. Jedoch zeigt sich einmal mehr, dass es „die Struktur hinter den Dingen nicht geben mag [...] wohl aber die Suche danach.“<sup>784</sup> In dieser Auffassung lässt sich die Musiktheorie Karg-Elerts als historischer Ausdruck dieser Suche nach Universalität verstehen, die in den ihr zur Verfügung stehenden Kontexten gedacht wurde.

#### 3.6.4.1 Die Harmonielehre von Stephan Krehl, Leipzig, 1921

Die Verortung der Harmonielehre von Kubicek in den Raum um Leipzig und die im Lehrwerk ausgeführte Theorie lassen einen Zusammenhang zur Leipziger Musiktheorie<sup>785</sup> erkennen. Die Veröffentlichung von Kubiceks Harmonielehre im Hofmeister Musikverlag in Leipzig einerseits, sowie das starre Festhalten an einer dualistisch verstandenen Funktionstheorie andererseits, zeigen Verbindungslinien auf, die sich in der Harmonielehre von Stephan Krehl<sup>786</sup> treffen. Krehl war als Lehrer für Klavier und Musiktheorie ab 1910 am Leipziger Konservatorium tätig, dort unterrichtete er zahlreiche bedeutende Musiker. In seiner Harmonielehre vertritt Stephan Krehl eine eindeutig dualistische Richtung und erweist sich auf diese Weise als ein Vorgänger von Kubicek: „Die Bezeichnungen Dur und Moll sind so eingeführt, dass sie sich nicht verdrängen lassen [...]. Für die Harmonielehre aber, für die Erklärung der Tonzusammenstellungen, für die Erkenntnis der Beziehung der Haupttöne von Akkorden untereinander, ist die Auffassung und Bezeichnung im Sinne von Ober- und Unterklängen das einzig zum Ziele führende Mittel.“<sup>787</sup> Das kurze dreibändige Lehrwerk versteht sich letztlich als Handwerkslehre, die angehende Musiker in die Zusammenhänge der Harmonielehre einweiht. Dabei verleiht, nach Krehl, die Harmonielehre die Befähigung zur „Beurteilung“<sup>788</sup> von Musik. Ein auf den ersten Blick offener Ansatz für zeitgenössische Musik – so spricht Krehl von „neuer Musik, die ganz besondere Ansprüche an die Ausdeutung und Herstellung der Modulation stellt“<sup>789</sup> – erweist sich bei näherem Hinsehen als ein nahezu totalitärer, da Krehl, das wird im Verlauf des Lehrwerkes an unterschiedlichen Stellen deutlich, unter Beurteilung auch immer eine Wertung versteht: „Dissonanzen sind Zusammenklänge von Konsonanzen“<sup>790</sup>. Hier wird deutlich, dass Konsonanzen als höherwertig eingestuft werden

---

<sup>784</sup> Schmidt, *Musiktheorie*, ebda., S. 16.

<sup>785</sup> Begriff von Holtmeier übernommen, vgl. Holtmeier, Grundzüge der Riemann-Rezeption, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 235.

<sup>786</sup> Krehl, Stephan, *Harmonielehre*, Leipzig, 1921.

<sup>787</sup> Ebda., Band 1, S. 16.

<sup>788</sup> Ebda., S. 5.

<sup>789</sup> Ebda., S. 6.

<sup>790</sup> Ebda., Bd. 2, S. 5.

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

und somit Grundlage der Harmonielehre sind – Krehl versteht sich als Brahmsianer<sup>791</sup> und will auf diese Weise >>gute<< von >>schlechter<< Musik unterscheiden. Die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seines Lehrwerkes bereits komponierte atonale Musik, kann auf diese Weise von der Theoriebildung über Musik ausgeschlossen werden und sich somit als theorieunwürdig erweisen. Die von Krehl immer wieder bemühte >>neue Musik<< scheint stets als eine tonale, funktionstheoretisch erklärbare Musik gedacht zu werden. So leitet Krehl aus der dualistischen Interpretation der Funktionstheorie die Begriffe Tonika, Dominante und Subdominante ab<sup>792</sup> um entstehende bzw. existierende Dissonanzen in den einzelnen Akkorden<sup>793</sup> als Ausdruck des Vorhandenseins einer anderen Funktion in der jeweils zu beschreibenden zu analysieren. Letztlich kann auf diese Weise auch eine Ausgrenzung von Kompositionen neuerer Musik erfolgen, die sich nicht an funktionstheoretische Formeln hält. Eine >>Dissonanz um der Dissonanz Willen<<<sup>794</sup> findet bei Krehl keinerlei Beachtung.

In diesem Theorieverständnis ist der universalistische Anspruch des Ansatzes begründet. Krehl versteht die von ihm propagierte Funktionstheorie dualistischer Provenienz quasi als Höhe- bzw. Endpunkt der musiktheoretischen Theoriebildung: „In der Generalbaßlehre wird die Dissonanz als VII<sup>0</sup><sub>7</sub> bezeichnet und fälschlich wie ein Septimenakkord, also wie V<sub>7</sub> behandelt. Man spricht von der Grundstellung des Septimenklanges und leitet davon wie üblich die Umstellungen, den Quintsextakkord usw. ab. Für das äußerliche Abzählen mag dieses Verfahren genügen; ein Klarstellen der Eigenart der Töne wird dadurch aber nicht veranlaßt.“<sup>795</sup> Im konkreten musiktheoretischen Kontext wird an dieser Stelle der „verkürzte Dominantseptnonenakkord“<sup>796</sup> analysiert. Krehl arbeitet heraus, dass in diesem Klang Dominante und Subdominante vereint erscheinen. Diese Auffassung ist zunächst nachvollziehbar, jedoch zeigt sich in der als „fälschlich“<sup>797</sup> zurückgewiesenen Interpretation, die auf der Generalbassnotation fußt, der grundsätzlich universalistische Anspruch der eigenen Theorie, die anderen Erklärungsmustern den möglichen Erkenntnisgewinn abspricht. Charakteristisch in diesem Zusammenhang ist der von Krehl etablierte Gegensatz von „Abzählen“<sup>798</sup> und „Klarstellen“<sup>799</sup>. Verweist der Begriff des „Abzählens“ auf die Stufentheorie

---

<sup>791</sup> Vgl. dazu Holtmeier, Artikel: *Stephan Krehl*, in MGG<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 10, Sp. 655.

<sup>792</sup> Vgl. dazu: Krehl, Bd. 1, ebda., S. 17-19.

<sup>793</sup> Z. B. die Septime im Dominantseptakkord.

<sup>794</sup> Denkbar wären entsprechende Akkordstrukturen bei Debussy, Ravel etc. und z. B. auch bei Mahler.

<sup>795</sup> Krehl, *Harmonielehre*, ebda., Bd. 2, S. 20.

<sup>796</sup> Ebda., S. 19.

<sup>797</sup> Ebda.

<sup>798</sup> Ebda.

<sup>799</sup> Ebda.

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

und durch sie hindurch letztlich auf die Generalbassnotation, so versteht Krehl die Funktionstheorie als einzige Möglichkeit, musikalische Zusammenhänge wirklich „klarzustellen“. Versteht man diesen Anspruch auch unter den gegebenen historischen Vorzeichen – die Generalbassnotation ging der Funktionstheorie zeitlich voraus – so lässt sich konstatieren, dass hier letztlich ein teleologisches Geschichtsbild propagiert wird, das in der eigenen Theorie den Gipfelpunkt musiktheoretischen Denkens erkennt. Von diesem Standpunkt aus betrachtet verwundert es nicht, wenn der Autor auch ältere Tonsysteme funktionstheoretisch einzuordnen versucht: „Die drei Hauptdreiklänge der dorischen Tonart heißen [...] Hier findet sich demnach die Verbindung einer Molltonika mit einer Dursubdominante“<sup>800</sup>. Neben dem hier beschriebenen dorischen Modus erkennt Krehl auch im phrygischen Modus funktionstheoretische Zusammenhänge: „Auch in der phrygischen Tonart beobachten wir ein solches Übergreifen [...] Es liegt also außer einer Molltonika (e g h), eine Mollsubdominante (a c e) und eine doppelte Subdominante (d f a) vor.“<sup>801</sup> Erst von einem der Theorie zugebilligten universalistischen Anspruch aus können auch historisch völlig andere Zusammenhänge und Epochen erklärt und interpretiert werden. In diesem Sinne geht die von Krehl propagierte Funktionstheorie in der Tat über bloßes „Abzählen“ hinaus, indem sie allgemein gültige Erklärungsmuster für eine sich immer verändernde und entwickelnde Musiktheoriegeschichte bereithält. In diesem Kontext sind auch Erklärungsmuster zu verstehen, die systemimmanent ausgerichtet bleiben. So wird Sequenzbildung nicht auf ihren musikhistorischen Gehalt hin überprüft<sup>802</sup> sondern auf ihre Systemtauglichkeit hin untersucht: „Sequenzen werden, auch darauf sei hingewiesen, mit allen Arten von Akkordverbindungen hergestellt.“<sup>803</sup> Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass der harmonische Gehalt von Sequenzbildungen eben nicht in einem funktionalen Zusammenhang zu suchen ist, sondern z. B. in sich wiederholenden Akkordstrukturen.<sup>804</sup> Die Selbstbezüglichkeit der musiktheoretischen Regelbildung erscheint als »roter Faden« bzw. typisches Zeichen für Krehls Harmonielehre. So stellt er für alterierte Akkorde fest: „Die Erklärung von as c d fis ist so zu geben: as c stellt [...] einen Bestandteil von der Subdominante f as c, d fis einen Bestandteil der doppelten Oberdominante d fis a dar. [...]

---

<sup>800</sup> Ebda., S 83.

<sup>801</sup> Ebda., S. 84.

<sup>802</sup> Zu denken wäre hier an sich verändernde Sequenzstrukturen von tonal über real, authentisch und plagal im Verlauf der Musikgeschichte.

<sup>803</sup> Krehl, *Harmonielehre*, Bd. 2, ebda., S. 69.

<sup>804</sup> Z. B. die Sequenzierungen von Septakkorden, die entweder sich verändern (tonal) oder als Akkordstruktur beibehalten werden (real).

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

Man beachte also, daß es irreführend ist zu sagen, f ist zu fis, a zu as alteriert. Lediglich die Bezeichnung 'des Ersetzens eines Tones durch den chromatischen Nebenton' [...] kommt der Bedeutung nach, führt zur richtigen Erkenntnis.<sup>805</sup> Die häufig von Krehl bemühte „richtige Erkenntnis“ verbleibt, auch das zeigt das vorliegende Beispiel, im Kontext des Systems – hier: der Funktionstheorie. Musiktheoretische Erkenntnis bzw. Theoriebildung kann nicht über das System hinausgehen und versteht daher das eigene Theoriegebäude als universales Erklärungsmuster für – nahezu alle denkbaren – harmonischen Phänomene. Hier ist jedoch anzumerken, dass auch das eigene musiktheoretische System in einem historischen Kontext steht, der eben dieses System als ein >>Gewordenes<< versteht und somit vom Anspruch der Universalität erlöst. Es zeigt sich jedoch, auch und gerade in Harmonielehren nach Krehl<sup>806</sup>, dass ein solches Theorieverständnis nur ansatzweise in die Harmonielehren des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts eingedrungen ist.

So wird auch das deutliche Streben nach Vollständigkeit in der Darstellung der Harmonielehre verständlich – Krehl versucht z. B. alle denkbaren Modulationswege aufzuzeigen.<sup>807</sup> Historischer Kontext für musiktheoretische Regelbildung wird vom Autor nicht als Denkmuster in Betracht gezogen; als universal gültige Theorie kann diese Theorie eben alles und jedes Phänomen erschöpfend erklären – gattungsspezifische, stilistische, historische Differenzierung muss damit zwangsläufig unterbleiben. Dieses Verständnis konkretisiert Krehl zu Beginn des dritten Bandes seiner Harmonielehre: „Daher ist es für Überleitungen Gebot, die vermittelnde Erklärung, wie sie in Funktionszeichen zum Ausdruck kommt, nachträglich einzuführen.“<sup>808</sup> Theorie soll, so wird es in diesem Zitat deutlich, vermitteln und erklären, was in der kompositorischen Praxis unerklärbar erscheint. Wenn man diesen Ansatz weiterdenkt, so wird klar, dass Krehl hier ausschließlich Musik meint, die sich eben gerade nur systemimmanent erklären lässt: Tonal erklärbar und letztlich kompositorisch auch so gedachte Sequenzen waren in der Zeit um 1920 gerade nicht mehr das Hauptbestreben der zeitgenössischen Komponisten – allenfalls um die Grenzen eben jener Tonalität auszuloten, die Krehl in seinem Lehrwerk jedoch zementiert.

Der hier beschriebene universalistische Anspruch in der Theoriebildung bildet letztlich das Zentrum des im Lehrwerk propagierten Musiktheorieverständnisses: „Die natürlichen

---

<sup>805</sup> Krehl, ebda., S. 95.

<sup>806</sup> Vgl. dazu insbesondere Kubicek u. a.

<sup>807</sup> Vgl. Krehl, *Harmonielehre*, Bd. 3.

<sup>808</sup> Ebda., S. 18.



### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

Auflösungsmöglichkeiten [...]“<sup>809</sup>. Der Autor argumentiert hier mit dem Begriff des Natürlichen und meint in diesem Zusammenhang damit systemimmanent erklärbar.<sup>810</sup> Die Funktionstheorie wird somit unterschwellig einem Naturgesetz gleichgesetzt – womit sich jeglicher Widerspruch verbietet.

Auch hinsichtlich der Notenbeispiele ist absolute Selbstbezüglichkeit zu konstatieren – so finden sich im Verlauf des Lehrwerkes ausschließlich eigene, konstruierte Beispiele, die die benannten Regeln illustrieren. Das gänzliche Loslösen von Literaturbeispielen aus der Musikgeschichte verdeutlicht einmal mehr den universalistischen Anspruch des Lehrwerkes, das die allgemein gewonnenen Regeln auf Musik sämtlicher Zeiten und Epochen anzuwenden im Stande ist. Lediglich im Verlauf des Textes finden sich Hinweise auf Kompositionen von Bach und Beethoven. Ein solcher Referenzrahmen bleibt angesichts des erkennbaren Anspruches freilich ein wenig dürftig, zumal die Musik von Bach und Beethoven zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Lehrwerkes als bekannt und hinreichend analysierten gelten kann. Vielmehr zeigt sich jedoch auch darin das bedingungslose Festhalten an der riemannschen Funktionstheorie, die sich auch den Kompositionen von Beethoven primär verpflichtet fühlte. Neben diesen >>theorieimmanenten<< Implikationen wird darüber hinaus aber auch deutlich, dass der – zugegebenermaßen sehr dünne – Bezugsrahmen in wesentlichen Teilen in einem nationalen Kontext beheimatet ist. Diese unreflektierte Übernahme aus der Tradition von Riemann passte zum Zeitpunkt der Veröffentlichung wohl ins Bild, da – nach der Niederlage im ersten Weltkrieg und dem für viele Zeitgenossen als demütigend empfundenen Versailler Vertrag – eine Betonung des Nationalen für viele Wissenschaftler und Künstler geboten schien. In diesen Befund passt auch die Notenauswahl im Anhang zum dritten Band: „Zum Schluss sind noch einige Melodien angegeben, die in freier Weise zur harmonischen Bearbeitung gelangen sollten. Darunter befinden sich Volksmelodien, volksliedartige und choralartige Sätze [...]“<sup>811</sup>. Die hier erkennbare Orientierung am Volkslied und am Choral lässt sich auch als Hinwendung zu einer nationalen Tradition interpretieren, die – laut Holtmeier<sup>812</sup> – erst mit dem Bruch von 1933 auch in der Musiktheorie nachweisbar sei; jedoch zeigt sich, dass der von Holtmeier benannte Befund auch in einem Kontext zu sehen ist, der eine zunehmende Simplifizierung und Nationalisierung einzelner Aspekte der Musiktheorie vor

---

<sup>809</sup> Ebda., S. 25.

<sup>810</sup> Konkret geht es um Auflösungsmöglichkeiten von Dominanten.

<sup>811</sup> Krehl, *Harmonielehre*, Bd. 3, ebda., S. 52.

<sup>812</sup> Vgl. Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda.

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

1933 erkennen lässt: „An Krehls Werk lässt sich der Übergang der Leipziger Musiktheorie von einstiger Weltgeltung zu einem provinziellen dualistischen Sektierertum ablesen, wie es uns bei Sigfrid Karg-Elert und seinen Schülern Fritz Reuter und vor allem Paul Schenk entgegentritt.“<sup>813</sup>

Holtmeiers Kritik entzündet sich in diesem Zusammenhang vor allem an der >>dualistischen Ausrichtung<< der Funktionstheorie, wie sie von Krehl im vorliegenden Lehrwerk praktiziert und propagiert wird. Jedoch zeigt sich, dass eine solche systemimmanente Kritik letztlich zu kurz greift, weil sie den historischen Kontext kaum berücksichtigt und den Zusammenhang von Theoriebildung und Geschichte nicht betrachtet.<sup>814</sup> Selbst das von Holtmeier kritisierte „provinzielle Sektierertum“ findet in der Harmonielehre von Kubicek einen Fackelträger, der diese Form der Theorie zu Beginn des 21. Jahrhunderts (erneut) aufgreift – spätestens an dieser Stelle muss nach den (historischen) Kontexten gefragt werden, die eine solche unreflektierte Übernahme einer (alten) Theorie ermöglichen. Insofern ist die von Holtmeier angesprochene „Geschichtslosigkeit“<sup>815</sup> in zweierlei Hinsicht unzutreffend: auch Krehls Ansatz steht natürlich in einem Kontext seiner Zeit und ist somit in >>die Geschichte<< eingebettet – deren topographische Orte freilich einer immer neuen Analyse unterzogen werden müssen – und weist, z. B. in der Harmonielehre von Kubicek, auch über die Zeit hinaus, sodass Wirkmechanismen der von Krehl propagierten Theorie auch knapp 100 Jahre nach ihrem Erscheinen noch bzw. wieder aufzufinden sind.

#### 3.6.4.2 Paul Schenk und Fritz Reuter

Das von Holtmeier angesprochene „Sektierertum“<sup>816</sup> der Leipziger Musiktheorie findet – schließt man sich dieser Argumentation an – seinen Endpunkt in den Karg-Elert Schülern bzw. Assistenten Paul Schenk und Fritz Reuter. Beide greifen das System von Karg-Elert auf und führen es als „reine Lehre“<sup>817</sup> weiter; dabei steht vor allem die polare Ausrichtung des Systems im Vordergrund – die Annahme, dass die Obertonreihe den Dur-Akkord definiert, während die – physikalisch nicht nachweisbare – Untertonreihe den Moll-Akkord herleitet. Zwar zeigt Schenk auf, dass „Theoretiker aller Zeiten den Fehler begingen ein theoretisches System für

---

<sup>813</sup> Holtmeier, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 234.

<sup>814</sup> Vgl. dazu Danuser, ebda.

<sup>815</sup> Vgl. Holtmeier, ebda., Anm. 23, S. 234.

<sup>816</sup> Ebda.

<sup>817</sup> Ebda.

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

alle Stile und Epochen verbindlich zu erklären<sup>818</sup> – jedoch etabliert der Assistent Karg-Elerts in Leipzig, genau durch Verwendung eben jenes polaren Systems, diese von ihm kritisierte Geschlossenheit des musiktheoretischen Zugriffs, da eine echte inhaltliche Kontextualisierung des Ansatzes nicht stattfindet. So zeigt sich in der unreflektierten Übernahme des polaren Systems eine Anbindung an die Naturwissenschaften, die als typisches Zeichen der Harmonielehre des 19. Jahrhunderts gelten kann – auch Schenk arbeitet in seiner Harmonielehre mit „Schwingungszahlenverhältnissen.“<sup>819</sup> Seils weist darauf hin, dass Schenk den Ansatz Karg-Elerts auf „Anwendbarkeit“<sup>820</sup> anlegt, während Karg-Elert selbst dagegen in seiner *Polaristischen Klang- und Tonalitätslehre* einen harmonischen Kosmos entwickelt und den Leser zum Erkennen der inneren Möglichkeiten der musikalischen Materie führen will.<sup>821</sup> Es zeigt sich, dass sowohl im Ausgangssystem von Karg-Elert, als auch in der Weiterführung durch seinen Schüler Schenk eben jener Universalismus der Theorie propagiert wird, der gerade im 19. Jahrhundert oft „überzeitlich“<sup>822</sup> verstanden wurde und historische Entwicklung grundsätzlich losgelöst von ihren jeweiligen Kontexten verstanden wissen wollte. Schenk jedoch geht noch einen Schritt weiter, wenn er feststellt: „Reines Moll ist uns innerhalb unseres Kulturkreises völlig fremd geworden. Es begegnet uns allein in modaler Musik.“<sup>823</sup> Dieser Satz findet sich in der Modulationslehre Schenks von 1954 und beweist das Einbringen des Topos >>Kultur<< in die musiktheoretische Diskussion. Vergleichbare Topoi lassen sich insbesondere in den Harmonielehren von Louis/Thuille und Schenker<sup>824</sup> nachweisen und verweisen – zumindest im Horizont des 19. Jahrhunderts – auf das damals aufkommende Sendungsbewusstsein speziell europäischer Völker. Unterschwellig kann das auch für den Ansatz Schenks gelten, der sich 1954 in der DDR mit den Mitteln seines Faches gegen allzu modern anmutende Errungenschaften aus der BRD und dem weiteren kapitalistischen Ausland zu erwehren hatte. Inwieweit hier eine angenommene Diffamierung, z. B. des aufkommenden Jazz, vorliegt, lässt sich aus einem einzelnen Satz sicherlich nicht ermitteln, dennoch bleibt anzumerken, dass der Topos Kultur in der Musiktheorie ein (unterschwelliges) Weiterleben führte.

---

<sup>818</sup> Franziska Seils, *Der Karg-Elert Schüler Paul Schenk – ein Beitrag zur Geschichte der polaristischen Musiktheorie*, in: Schinköth, Thomas (Hg.), *Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler. Die Referate des Kolloquiums der Karg-Elert Gesellschaft in Leipzig vom 1. bis 3. November 1996*, Hamburg 1999, S. 174.

<sup>819</sup> Ebda., S. 182.

<sup>820</sup> Ebda., S. 184.

<sup>821</sup> Ebda.

<sup>822</sup> Vgl. dazu Danuser, ebda.

<sup>823</sup> Seils, ebda., S. 185.

<sup>824</sup> Vgl. Schenker ebda.

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

Auch Karg-Elerts Schüler Fritz Reuter sieht im polaristischen System seines Lehrers<sup>825</sup> ein Naturgesetz: „Im Polarismus manifestiere sich ein ‚harmonologisches Naturgesetz‘... Karg-Elerts Fassung dieses Naturgesetzes sei sein System.“<sup>826</sup> Diese durchweg physikalistische Argumentationsweise gipfelt in der Feststellung, dass „Oettingen, Riemann und Karg-Elert die Gesetze der Polarität aufgestellt haben [...]. Sie hätten diese Gesetzmäßigkeiten ‚aus der praktischen Musik‘ erkannt.“<sup>827</sup> Hier zeigt sich, dass auch das Verständnis des Musiktheoretikers im System Karg-Elerts und Reuters in einem überkommenen Bild fußt, das den Theoretiker als einen Entdecker versteht, der die >>Struktur hinter den Dingen<< erkennt und der Fachwelt zugänglich macht. Hier spielt, ebenso wie im >>genialen Einfall des Künstlers<< die >>geniale Idee des Theoretikers<< die wichtigste Rolle, sodass hier von einer gleichsam auf die Musiktheorie gewendeten Genieästhetik gesprochen werden kann. Insofern ist diese Theoriebildungskonzeption im 19. Jahrhundert beheimatet.

Ein solcher Universalismus erkennt im „Polarismus den Gipfelpunkt einer Entwicklungslinie, die mit Zarlino beginnt und mit Karg-Elert und seinen Nachfolgern Reuter und Schenk, abrupt endet.“<sup>828</sup> Hier erweisen sich Schenk und Reuter als direkte Nachkommen eines Theorieverständnisses, das „die Geschichte zur Suprematie erhob“<sup>829</sup> und das eigene System als Gipfelpunkt der musikhistorischen Entwicklung verstanden wissen wollte. Die von Holtmeier ins Feld geführte „Folgen- und Geschichtslosigkeit“<sup>830</sup> wird von Eisenhardt zunächst bestätigt: „Aus heutiger Sicht scheint es nicht mehr nötig zu sein mathematische oder naturwissenschaftliche Beweise für die Logik und Stichhaltigkeit einer Harmonik antreten zu müssen. In den 50er Jahren drängte es Reuter in einer materialistisch determinierten Gedankenwelt der DDR, sein Fach quasi materialistisch begründen zu können.“<sup>831</sup> Es zeigt sich jedoch, dass z. B. in der Harmonielehre von Kubicek<sup>832</sup> letztlich vergleichbare Argumentationsmuster wie bei Reuter, Schenk und Karg-Elert auftreten und somit „mathematische und naturwissenschaftliche Beweise für die Logik und Stichhaltigkeit einer Harmonik“<sup>833</sup> wiederaufleben. Dabei rekurriert Kubicek auf einen im 19. Jahrhundert

---

<sup>825</sup> Und somit letztlich auch im System Hugo Riemanns.

<sup>826</sup> Eisenhardt, Günther, *Fritz Reuters Engagement für die Harmonologik Karg-Elerts*, in: Schinköth (Hg.), *Sigfrid Karg-Elert*, ebda., S. 192.

<sup>827</sup> Ebda., S. 193.

<sup>828</sup> Ebda., S. 197.

<sup>829</sup> Danuser, *Von unten und von oben*, ebda.

<sup>830</sup> Holtmeier, *Grundzüge*, ebda., Anmerkung 23, S. 234.

<sup>831</sup> Eisenhardt, ebda., S. 199.

<sup>832</sup> Ebda.

<sup>833</sup> Eisenhardt, ebda.

### 3.6.4 Die Leipziger Musiktheorie um Karg-Elert

beheimateten Physikalismus und übernimmt dessen Theorieverständnis rückhaltlos. Damit erweist er sich – bewusst oder unbewusst – als gelehriger Schüler von Karg-Elert, Reuter und Schenk und >>rettet<< deren „Sektierertum“<sup>834</sup> für die Postmoderne, ohne freilich diesen Ansatz näher zu begründen und die Notwendigkeit herauszustellen.

---

<sup>834</sup> Holtmeier, ebda.

### 3.7 Robijn Tilanus, Quintessenz. Eine praktische Harmonielehre, Amsterdam 2004

#### 3.7.1 Geschichtsbild

<b>Notenbeispiele Tilanus</b>			
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>			
eigene Beispiele	175	Chopin	2
Volkslied	3	trad. Gospel	1
Tschaikowsky	2	Sam Halbertsma (Blues)	3
Händel	1	Debussy	1
L. Mozart	1	Bach	1
Telemann	1	Haydn	1
W. Mozart	2		
Schubert	1	<b>Summe</b>	<b>195</b>

*Tabelle 9: Notenbeispiele Tilanus*

##### 3.7.1.1 Auswahl der Notenbeispiele

Die Auflistung der in der Harmonielehre verwendeten Notenbeispiele lässt auf den ersten Blick eine Verwandtschaft zu denen in Deutschland erschienenen Harmonielehren erkennen, die vergleichbar viele eigene Notenbeispiele verwenden, bzw. sich ebenso am Volkslied orientieren. Dennoch findet sich in der Herangehensweise des vorliegenden Lehrwerkes ein Unterschied: „Improvisieren ist meiner Meinung nach das Mittel schlechthin, um sich Theorie zu Eigen zu machen.“<sup>835</sup> Durch die Verwendung von überproportional vielen eigenen Notenbeispielen wird der improvisatorische Charakter der Harmonielehre herausgestellt und rückt in den Fokus. Das dem Lehrwerk zu Grunde liegende Geschichtsbild lässt sich allerdings nur indirekt analysieren. Die verwendeten Notenbeispiele von Komponisten verweisen auf eine Musik und Musikgeschichtsauffassung, die vornehmlich an der tonalen Musik des 17.-19. Jahrhunderts orientiert ist. Dennoch zeigt sich, dass die Improvisationsbeispiele eben auch die atonale Musik des 20. Jahrhunderts streifen. Dennoch bleibt diese Ausweitung letztlich facettenhaft und ohne eine klare stilistische und musikhistorische Einordnung: „Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es in Wien einige Komponisten, die mit dem traditionellen Tonsystem

<sup>835</sup> Tilanus, Robijn, *Quintessenz. Eine praktische Harmonielehre*, deutsche Erstausgabe, Leipzig 2009, S. 10.

brachen: Hauer, Schönberg und dessen Schüler Berg und Webern. Ihre Musik wurde unter dem Namen **atonale Musik** bekannt.<sup>836</sup> Zwar erkennt die Autorin an, dass diese Musik nicht „wie ein Blitz aus heiterem Himmel“<sup>837</sup> in die Musikgeschichte hereinbrach, jedoch werden die musiktheoretischen Implikationen sofort in die bestehende Matrix eingeordnet: „Wie in ‚gewöhnlicher‘ tonaler Musik, treffen wir auch in atonaler Musik den ständigen Wechsel von Spannung und Entspannung an.“<sup>838</sup> Hier offenbart sich ein unterschwelliger Absolutheitsanspruch, der im Anderen immer nur das Eigene entdeckt<sup>839</sup>. Deutlich wird hier, dass die Autorin eine Geschichtlichkeit von Musik und Musiktheorie konstruiert, indem sie vermeintlich universale Strukturen ausmacht und diese benennt. Dieser strukturgeschichtliche Ansatz verkennt, dass es „die Struktur hinter den Dingen nicht gibt, wohl aber die Suche danach.“<sup>840</sup> Das Erkennen der universalen Struktur erfolgt bei Tilanus im bekannten Raum der tonalen Musik des 17.-19. Jahrhunderts. Somit unterscheidet sich der vorliegende Ansatz kaum von bereits herausgearbeiteten Methoden speziell deutscher Harmonielehren. Die musiktheoretische Begriffsbildung jedoch geht in dieser Harmonielehre neue Wege, wenn auch der musikhistorische Zugriff hier letztlich einengend wirkt.

---

<sup>836</sup> Ebda., S. 207 [Hervorhebung original].

<sup>837</sup> Ebda.

<sup>838</sup> Ebda., S. 208.

<sup>839</sup> Vgl. dazu: Danuser, *Von unten und oben?* ebda.

<sup>840</sup> Rösen, *Was heißt: Sinn der Geschichte?*, in: Historische Sinnbildung, Problemstellung, Zeitkonzepte etc., Reinbeck 1997, S. 17-47, zit. nach Dörte Schmidt, *Handlungsräume*, ebda., S. 16.

### 3.7.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.7.2.1 Praxisbezug

Im Unterschied zu zahlreichen in Deutschland veröffentlichten Harmonielehren geht die Autorin im vorliegenden Lehrwerk nicht von einem Meisterwerk als Ausgangspunkt der Theoriebildung aus. Vielmehr steht am Anfang der theoretischen Begrifflichkeit eine nicht näher beschriebene klangliche Wirkung und eine daraus sich ableitende Bedeutung von musikalischen Phänomenen: „In einem festen Abstand über dem Grundton befindet sich:

- ein Ton, der der ganzen Tonart einen fröhlichen, strahlenden Charakter verleiht
- ein Ton, der der ganzen Tonart einen melancholischen, traurigen Charakter verleiht.“<sup>841</sup>

Dieses Zitat dient als Beispiel, um aufzuzeigen, dass nahezu jeder eingeführte musiktheoretische Begriff im Wesentlichen auf eine subjektive Wirkung reduziert wird. Zwei Aspekte erscheinen in diesem Zusammenhang von Bedeutung: So hat Rummenhüller darauf hingewiesen, dass die Harmonielehre des 19. Jahrhunderts in ihrem Praxisbezug auf die Generalbaßlehren des 18. Jahrhunderts zurückging: „Das ausschließlich der Praxis verpflichtete, das die Generalbaßtheorie schon seit ihrer Entstehung und durch das 18. Jahrhundert hindurch sich bewahrt hat, setzt sich in den Harmonielehren des 19. Jahrhunderts fort [...]. Gemäß der Marxschen Forderung zur Tat ist die Theorie <<Kompositionslehre>> und bildet Anleitung und Grundlage, nicht zur Reflektion über Musik [...] sondern zur Praxis.“<sup>842</sup>

Die von der Autorin angestrebte Praxis ist weniger die Komposition als die Improvisation – damit liegt sie jedoch letztlich auf der gleichen Linie wie die im Praxisbezug verhafteten Generalbaßlehren des 18. und 19. Jahrhunderts. Die Wurzeln dieser im Lehrwerk angestrebten pragmatischen Ausrichtung liegen zweifelsohne im 19. Jahrhundert und deuten auf die „unbekümmerte Dichotomie von Theorie und Praxis, die im musikalischen Denken des 18. und 19. Jahrhunderts so selbstverständlich war.“<sup>843</sup> Möglicherweise versucht die Autorin des vorliegenden Lehrwerkes eben jene Dichotomie gleichsam aufzugreifen, um den aus ihrer Sicht zu theoretischen Lehrwerken im Bereich der Harmonielehre, ein an der Praxis der Musik orientiertes Buch gegenüber zu stellen. Damit führt sie zum Teil die Diskussion weiter, die

---

<sup>841</sup> Tilanus, ebda., S. 26.

<sup>842</sup> Rummenhüller, Peter, *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert*, ebda. S. 28.

<sup>843</sup> Dahlhaus, Carl, *Geschichte der Musiktheorie. Band 10. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil, Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984, S. 52.



Dahlhaus im weiteren Verlauf folgendermaßen charakterisiert: „Im späten 19. Jahrhundert [...] erhielt die Vorstellung, daß sich das theoretische Wissen auf Unveränderliches, das praktische dagegen auf Vorübergehendes und Wandelbares beziehe, eine Wendung ins Polemische [...]“<sup>844</sup>. Bei Tilanus erfährt diese Polemik ihren Rückbezug, wenn es im Klappentext heißt: „Diese Buch zeigt, dass man sie [gemeint ist die Harmonielehre, O. K.] auch verständlich und unterhaltsam vermitteln kann.“<sup>845</sup> Der praktische Bezug wird hier gleichgesetzt mit Verständlichkeit und Unterhaltung. Somit erfolgt eine Simplifizierung von musiktheoretischen Sachverhalten, die – das suggeriert der Anspruch – im Allgemeinen offensichtlich unverständlich und langweilig daherkommen. Diesem Dilemma versucht die Autorin mit ihrem Lehrwerk entgegen zu treten. Das Bedürfnis der Vereinfachung von Sachverhalten zeigt sich auch in den besprochenen musiktheoretischen Aspekten – so werden 12-Ton Musik und konstruierte Tonleitern<sup>846</sup> in einem kurzen Kapitel zum Ende des Buches angesprochen und erläutert. Die musikhistorischen und kulturellen Bedingungen der Entstehung gelangen dabei so gut wie gar nicht in den Fokus der Betrachtung. Ausgehend vom pragmatischen Anspruch der Harmonielehre, werden musiktheoretische Begrifflichkeiten auf die beschriebenen Beispiele angewendet, die letztlich eine theoretische Verortung im bereits Bekannten vornehmen. Damit jedoch tappt die Autorin genau in die Falle, die sie eigentlich vermeiden wollte und orientiert die Theoriebildung an Prinzipien, die Danuser als theoriegeschichtliches Charakteristikum des 19. Jahrhunderts definierte.<sup>847</sup>

### 3.7.2.2 Mathematik

Musiktheoretische Begriffsbildung bzw. Erklärungsmuster werden von der Autorin im vorliegenden Lehrwerk auch aus der Mathematik gewonnen: „Wenn man die Zahlen eines Intervallpaares addiert, erhält man immer 9.“<sup>848</sup> Auch die Darstellung der Verhältnisse unterschiedlicher Intervalle wird durch Zahlen verdeutlicht<sup>849</sup> und durch eine mathematisch aufbereitete Grafik bildlich dargestellt<sup>850</sup>.

Verschiedene Gründe sind für diese Herangehensweise denkbar und bedürfen einer Erläuterung. So schreibt Carl Dahlhaus: „Jahrtausende lang klammerte sich die Musiktheorie

---

<sup>844</sup> Ebda., S. 53.

<sup>845</sup> Tilanus, ebda., Klappentext.

<sup>846</sup> Die z. B. bei Gárdonyi-Nordhoff unter Distanzharmonik abgearbeitet werden.

<sup>847</sup> Vgl. dazu: Danuser, *Von unten und von oben?* ebda.

<sup>848</sup> Tilanus, ebda., S. 59.

<sup>849</sup> Vgl. dazu ebda., S. 73.

<sup>850</sup> Ebda., S. 74.

an die Überzeugung, die tragenden Prämissen des Tonsatzes seien [...] physei und nicht thesei begründet [...] Zwischen dem Bibelsatz, die Natur, als deren tönendes Abbild die Musik erscheine, sei von Gott nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet [...]“<sup>851</sup>. In rudimentären Bruchstücken ist das von Dahlhaus beschriebene Verständnis einer mathematisch begründeten und somit gleichsam gottgegebenen Musiktheorie auch bei Tilanus erkennbar. Die Beschreibung der Intervallpaare, deren Summe immer die Zahl 9 ergibt, wird an die klangliche Wirkung angebunden und wirkt somit gleichsam als Innbegriff einer höheren Ordnung, die die klangliche Wirkung an die >>gehaltvollere<< Welt der Zahlen anknüpft.<sup>852</sup> Dies ist umso mehr erkennbar, da die klangliche Qualität keineswegs an historische oder kulturelle Bedingungsgefüge angeknüpft wird, sondern quasi >>gottgegeben<< erscheint. Das sich wandelnde Dissonanz- und Konsonanzempfinden bleibt in der Analyse der Intervalle unberücksichtigt und kann somit auch nicht in die musiktheoretische Begriffsbildung einfließen. Der Rekurs auf die Summe bestimmter Intervallpaare erscheint daher zunächst willkürlich, kann aber als Begründung der klanglichen Wirkung in einer >>höheren Ordnung<< verstanden werden. Der hier skizzierte Begründungszusammenhang greift einen Gedanken auf, den Andreas Holzer in seinem Aufsatz „Das Wiederaufleben pythagoreischer Traditionen im 20. Jahrhundert“<sup>853</sup> in die Diskussion eingebracht hat: „Insbesondere durch die umfassende Schrift von Thimus [...] meint der Begriff des <Harmonikalen> - oder auch der <Harmonik> - die auf die pythagoreische Tradition bezogene Auffassung von Harmonie als Ausdruck einer kosmischen Ordnung.“<sup>854</sup> Das vorliegende Lehrwerk orientiert sich ansatzweise an diesem Gedanken, indem letztlich auf die Herausstellung von historischen, kulturellen oder soziologischen Aspekte bei der musiktheoretischen Begriffsbildung verzichtet wird; jedoch der Verzicht alleine ist noch kein Beleg für rudimentäres pythagoreisches Denken. Die Rolle, die Tilanus der Zahl zuschreibt deutet darüber hinaus auch in diese Richtung und verweist auf einen tiefer liegenden Begründungszusammenhang von Harmonielehre, der möglicherweise der Autorin selbst nicht bewusst gewesen ist. Darüber hinaus jedoch sucht die Autorin ihre musiktheoretischen Begriffe mit Hilfe von Pythagoras zu begründen, um den Begriffen normative Substanz zuzuweisen: „In der 1. Beilage steht etwas über Pythagoras, der

---

<sup>851</sup> Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, ebda., S. 37 und 38.

<sup>852</sup> Vgl. Tilanus, ebda., S. 59.

<sup>853</sup> Holzer, Andreas, *Das Wiederaufleben pythagoreischer Traditionen im 20. Jahrhundert*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 73-90.

<sup>854</sup> Ebda., S. 82.

entdeckte, wie es kommt, dass sie sich so ähnlich sind.“<sup>855</sup> Dennoch lässt sich auch mit der relativ großen stilistischen Bandbreite des Lehrgangs die Suche nach einer übergeordneten Struktur bzw. nach einem übergeordneten Zusammenhang erkennen. Der hier aufgezeigte Raum<sup>856</sup> wirft die Frage auf, warum solches Denken im Bereich der Musiktheorie des 21. Jahrhunderts auftaucht. Holzer stellt in seinem Aufsatz dieselbe Frage, bezieht diese jedoch auf die unterschiedlichen künstlerischen Wege der besprochenen Komponisten. Dieser Gedanke lässt sich dennoch auch auf die Theoriebildung über Musik übertragen bzw. zum Ausgangspunkt eigener Überlegungen machen: „In allen angesprochenen Fällen geht es (auch) darum, den eingeschlagenen künstlerischen Weg durch eine übergeordnete Ebene zu untermauern, in einem Jahrhundert, das in seinen vielfältigen Aufbrüchen, Verästelungen, einem Nebeneinander des >>Inkommensurablen<< (im Sinne von Jean Francois Lyotard) dem Künstler einfache Anknüpfungspunkte an etablierte Traditionen verwehrt oder zumindest erschwert.“<sup>857</sup> Die hier angesprochene „übergeordnete Ebene“ findet sich bei Tilanus – wenn – dann nur sehr rudimentär, dennoch bleibt der Gedanke einer von der Autorin als notwendig erfahrener Simplifizierung von musiktheoretischen Sachverhalten unterschiedlichster Provenienz.

### 3.7.2.3 Physikalismus

Die Hinwendung zur Mathematik findet ihre Entsprechung in einem deutlich ausgeprägten Physikalismus. Die Autorin bindet ihre musiktheoretischen Begriffe an bestimmte physikalische Erscheinungen an, um deren Stichhaltigkeit zu untermauern.<sup>858</sup> Im Rahmen dieser Erklärungsansätze fallen unterschiedliche Schwerpunkte ins Gewicht: Zunächst versucht die Autorin möglichst genau den physikalisch-mathematischen Sachverhalt darzustellen: „ So kann man die Quarte wie folgt berechnen: Zwischen dem g von 150 Hertz und dem c von 200 Hertz liegt eine Quarte. Eine Quarte höher bedeutet also:  $200/150 \times$  so schnell schwingen =  $4/3 \times$  so schnell schwingen.“<sup>859</sup> Dieser korrekt beschriebene Sachverhalt wird im Folgenden anhand eines einfachen Beispiels aus der Kindheit verbildlicht.<sup>860</sup> Diese

---

<sup>855</sup> Tilanus, ebda., S. 16. Die Autorin beschreibt hier die Funktion von Grundtönen innerhalb einer Tonart. Mit Ähnlichkeit ist der hohe Verschmelzungsgrad der Grundtöne gerade im tiefen Frequenzbereich gemeint.

<sup>856</sup> Vgl. Schmidt, ebda.

<sup>857</sup> Holzer, ebda., S. 90.

<sup>858</sup> Vgl. dazu Tilanus, ebda., Kapitel: Beilage 1: Physikalische Erklärungen und Wissenswertes., S. 219 f.

<sup>859</sup> Tilanus, ebda., S. 221.

<sup>860</sup> Vgl. dazu ebda., S. 223.

naturwissenschaftlichen Aspekte werden dann an den Klangeindruck angebunden: „Ein Musikstück ist erst dann wirklich ´aus´, wenn der tiefste Ton des Schlussklanges ein Grundton ist.“<sup>861</sup>

Auch im Rückgriff auf Begriffe und Begründungszusammenhänge aus der Physik zeigt sich der von der Autorin angestrebte Absolutheitsanspruch ihrer Musiktheorie bzw. Harmonielehre. Die physikalisch begründeten Begriffe – zum Beispiel das Parallelenverbot – werden im musikanalytischen Hauptteil des Lehrwerkes dann gleichsam universal gewendet: „**Parallele Quarten** klingen genauso wie parallele Quinten nicht ´klassisch´. [...] In chinesischer Musik begegnen wir ihnen häufig.“<sup>862</sup> Der nahezu gänzliche Verzicht auf soziokulturelle Erläuterungen bestimmter musiktheoretische Phänomene einerseits und das streckenweise recht massive Heranziehen von physikalischen und mathematischen Begründungszusammenhängen andererseits, verweist auf ein Verständnis von Harmonielehre, wie es insbesondere im 19. Jahrhundert gepflegt wurde. Die im Vergleich zu in Deutschland veröffentlichten Harmonielehren nicht erfolgte Bezugnahme auf Riemann, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch im vorliegenden Lehrwerk die musiktheoretische Begriffsbildung letztlich auf anderen Vorbildern fußend, jedoch auch kaum reflektiert aus dem beginnenden 20. Jahrhundert übernommen wurde. Wie die direkten Apologeten Ernst Kurths bedient sich auch Tilanus eines Vokabulars, das seinen Ausgangspunkt bei Kurth findet: „Würden in der Musik die Gesetze der Schwerkraft gelten, dann würde der Grundton die Erde vertreten, die alle anderen Töne zu sich hinzieht.“<sup>863</sup> De la Motte-Haber erkennt in Formulierungen solcher Art einen Bezug zu Ernst Kurth: „Bei Halm finden sich bereits die wichtigsten theoretischen Begriffe der Lehre von Ernst Kurth, nämlich <<Strömen und Drängen>> sowie <<Schwerkraft der Akkordbewegung>>.“<sup>864</sup> Diese Bezugnahme steht in keinem Widerspruch zum beschriebenen Physikalismus, so heißt es bei de la Motte-Haber: „Faszination scheint darüber hinaus von den Naturwissenschaften auf die Musiktheorie ausgegangen zu sein, von der Biologie, Physik und Chemie.“<sup>865</sup> Die Anbindungen an die Naturwissenschaft einerseits und die Energetik eines Ernst Kurth andererseits, erscheinen als ein typisches Merkmal der vorliegenden Harmonielehre und machen im

---

<sup>861</sup> Ebda., S. 228.

<sup>862</sup> Ebda., S. 63 [Hervorhebung original].

<sup>863</sup> Tilanus, ebda., S. 18.

<sup>864</sup> De la Motte-Haber, *Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 284.

<sup>865</sup> Ebda., S. 285.

### 3.7 Robijn Tilanus, Quintessenz. Eine praktische Harmonielehre, Amsterdam 2004

Erscheinungsjahr 2004 darauf aufmerksam, dass auch im niederländischen Sprachraum eine Reflektion der Harmonielehre des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nicht stattgefunden hat.

### 3.7.3 Fazit

Bezugnehmend auf die Fragestellung welches Geschichtsbild von der Autorin vermittelt wird und auf welche Weise musiktheoretische Begriffsbildung im vorliegenden Lehrwerk erfolgt, soll „von historisch veränderlichen Vorstellungen von Musiktheorie“<sup>866</sup> ausgegangen werden und als Alternative zur einer universalgeschichtlichen Einordnung des vorliegenden Lehrwerkes in eine Geschichte der Musiktheorie nach den im Lehrwerk aufgezeigten Räumen<sup>867</sup> der Musiktheorie gefragt werden.

Die aus der Analyse abzuleitenden Räume lassen sich mit Universalismus, Pragmatismus, Mathematik und Physikalismus hinreichend beschreiben. Auffällig ist hierbei, dass diese Aspekte, auch in der von der Autorin verstandenen Weise, zu unterschiedlichen Zeitpunkten den Schwerpunkt der jeweiligen Musiktheorie bildeten. Die Hinwendung zu einer auf Pythagoras fußenden Mathematik stellt – nach Holzer<sup>868</sup> – ein Wiederaufleben im 20. Jahrhundert dar. Es scheint als >>bediene<< sich die Autorin unterschiedlicher musiktheoretischer Ansätze, um ihr Verständnis von Musiktheorie möglichst sinnfällig zu vermitteln.

Der Rückbezug auf die musiktheoretische Begriffsbildung des 19. Jahrhunderts ist, auch im Vergleich mit anderen Lehrwerken, eher als typisch, denn als außergewöhnlich anzusehen. Dennoch muss die Frage gestellt werden, welche historische Veränderlichkeit in einer solchen Herangehensweise auszumachen ist, da die zur Analyse stehende Harmonielehre im Jahre 2004 erschienen ist. Der klar wahrzunehmende Drang der Autorin zur Reduktion und Simplifizierung unterschiedlicher musiktheoretischer Sachverhalte, kann einen ersten Hinweis geben: So scheint der zunehmende musikalische Pluralismus, der die ausübende Pädagogin im Alltag stets fordert, ein möglicher Erklärungsansatz sein. Die Integration unterschiedlicher Stilistiken und Gattungen in die Harmonielehre spricht dafür. Jedoch versäumt es Tilanus hier die unterschiedlichen Entstehungs- und Erklärungsmuster für Stile und Gattungen einzuführen und versucht, im Gegenteil, gleichsam eine universalistische Deutung vorzunehmen. Dabei bedient sie sich unterschiedlichster Vokabeln und Denkweisen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, wirkt die vorliegende Harmonielehre wie ein typisch postmodernes Lehrwerk, ohne jedoch wirklich ein solches zu sein.

---

<sup>866</sup> Schmidt, Dörte, *Handlungsräume*, ebda., S. 15.

<sup>867</sup> Vgl. Schmidt, ebda.

<sup>868</sup> Vgl. Holzer, ebda.

Die Verortung im geographischen Raum deutet darauf hin, dass die deutschen Denkmuster eines Riemann im niederländischen Raum von Kurth und Schenker abgelöst bzw. an dessen Stelle treten. Die Analyse hat gezeigt, dass sich die Autorin auf die oben genannten Ideengebungen zumindest ansatzweise bezieht. Hier zeigt sich zunächst die unterschiedliche Rezeptionsgeschichte von Riemann auf der einen Seite und Kurth/Schenker auf der anderen Seite – dennoch bleibt auch hier festzuhalten, dass eine Bezugnahme auf modernere Musiktheoretiker weder in Deutschland noch offensichtlich in den Niederlanden erfolgt. Ohne Rückschlüsse auf die gesamte musiktheoretische Entwicklung in den genannten Ländern machen zu können, fällt jedoch die stillschweigende Verweigerungshaltung gegenüber neueren theoretischen Ansätzen in einer Vielzahl von Harmonielehren auf.

## 3.8 Frank Haunschild, Die neue Harmonielehre, Brühl 1998

### 3.8.1 Geschichtsbild

Der Autor entwickelt bereits zu Beginn seiner Harmonielehre ein Geschichtsverständnis, das mit teleologischen Aspekten durchzogen ist. So heißt es zum Thema Intervalle: „Allgemein kann festgestellt werden, daß sich das menschliche Verständnis von Konsonanz und Dissonanz immer mehr zugunsten der Dissonanz verschiebt.“<sup>869</sup> Hier wird deutlich, dass der musikgeschichtliche Verlauf instrumentalisiert wird, um den eigenen theoretischen Ansatz in der Geschichte zu verankern. Im konkreten Fall bedeutet dies, dass die Zunahme des Dissonanzgrades bestimmter Akkordtypen im Jazz, auch durch den Verlauf der Geschichte, begründet werden kann.

Diese Auffassung geht einher mit einer streckenweise erheblichen Verkürzung historischer Gegebenheiten, um bestimmte Verbindungen zwischen „klassischer Harmonielehre“<sup>870</sup> und Jazz-Harmonielehre herzustellen: „Die oben bereits erwähnte Quintverwandtschaft ist seit der Einführung des Dur-Moll-Systems im 17. Jahrhundert die am häufigsten auftretende Verwandtschaft zwischen zwei Akkorden.“<sup>871</sup> Dahinter liegt die Motivation im Vorgang des Quintfalls eine Verwandtschaft zwischen klassischer Harmonielehre und Jazz-Harmonielehre herzustellen. Diese Verwandtschaft ist zweifelsohne auch gegeben, jedoch erscheint hier von Bedeutung, auf welche Weise der Autor die Musikgeschichte bemüht; das von ihm angesprochene „Dur-Moll-System“<sup>872</sup> wird im weiteren Verlauf als der eigentliche Vorläufer der Akkord-Skalen-Theorie angesehen. Deutlich wird dies im Kapitel „Das Ionische System“<sup>873</sup>, in dem ein Zusammenhang zwischen Dur-Moll-System, Modalität und Akkord-Skalen-Theorie hergestellt wird. Haunschild stellt hier zwei Theoriemodelle gegenüber: die klassische Harmonielehre und die von ihm praktizierte Akkord-Skalen-Theorie. Ausgehend von den dargelegten Implikationen geht der Autor davon aus, dass die Akkord-Skalen-Theorie gleichsam als logische Konsequenz aus der klassischen Harmonielehre<sup>874</sup> hervorgeht. Dies lässt sich daran erkennen, dass der Autor z. B. die kulturellen Aspekte außer Acht lässt, die zur

---

<sup>869</sup> Haunschild, Frank, *Die neue Harmonielehre*, Brühl, 1998, S. 41.

<sup>870</sup> Vgl. Haunschild, ebda.

<sup>871</sup> Haunschild, ebda., S. 47.

<sup>872</sup> Ebda., S. 70.

<sup>873</sup> Ebda., S. 69.

<sup>874</sup> Die er im Wesentlichen mit funktionstheoretischen Begriffen ausfüllt.



Etablierung des Dur-Moll-Systems geführt haben; ferner nimmt der Autor eine Eindeutigkeit des Dur-Moll-Systems an, die der musikwissenschaftliche Befund jedoch nicht hergibt. Die Geschichte der Musiktheorie wird demnach als eine zielführende Entwicklung hin zur Akkord-Skalen-Theorie betrachtet. Daher kann der Autor auch für diese Theorie einen weithin gültigen Absolutheitsanspruch deutlich machen: „Vor allem an den Schulen für Jazz und Populärmusik in den Vereinigten Staaten werden Skalenstrukturen am Vorbild der Dur-Tonleiter deutlich gemacht.“<sup>875</sup> Die räumliche Universalität ist im Zitat bereits nachgewiesen und darf nicht darüber hinweg täuschen, dass durch die oben beschriebene zeitliche Abfolge eben auch eine zeitliche Universalität in Anspruch genommen wird – die im Lehrwerk präsentierte Akkord-Skalen-Theorie versteht sich bewusst als Nachfolgerin der >>klassischen Harmonielehre<< und kann daher eben auch diese Universalität für sich beanspruchen, die – auch in der Vorstellung des Autors – die klassische Harmonielehre innehatte.

Jedoch zeigt sich, dass der Autor genau in der – unbewussten – Annahme einer solchen Universalität in der direkten Tradition des 19. Jahrhunderts steht und die von ihm beschworene moderne Harmonielehre genau auf denselben >>Gleisen fährt<<, wie vergleichbare Lehrbücher am Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>876</sup>

### 3.8.1.1 Auswahl der Notenbeispiele

Haunschild verwendet in seiner Harmonielehre ausschließlich eigene Notenbeispiele, sodass sich eine tabellarische Übersicht erübrigt. Diese Notenbeispiele jedoch sind keine Illustrationen aus der Praxis, sondern in weiten Teilen Darstellungen von Skalen, Akkordstrukturen und Intervallverläufen. Darüber hinaus verwendet der Autor zahlreiche Akkordsymbole und entwickelt seine musiktheoretische Begriffsbildung anhand dieser Akkordschrift.<sup>877</sup> Weiterhin fällt auf, dass der Autor auch die Darstellung von Skalen mit der Akkordsymbolschrift verbindet<sup>878</sup> – auf diese Weise wird die hier der musiktheoretischen Begriffsbildung zu Grunde gelegte Akkord-Skalen-Theorie etabliert. Das Fehlen von Beispielen für die im Lehrwerk entwickelten musiktheoretischen Fachbegriffe aus der einschlägigen Literatur wird durch Hinweise auf Jazz- und Pop-Standards, die für bestimmte Themenfelder

---

<sup>875</sup> Haunschild, ebda., S. 72.

<sup>876</sup> Vgl. dazu: Danuser, *Von unten und von oben*, ebda., S. 106.

<sup>877</sup> Vgl. dazu z. B. Haunschild, ebda., Bd. 2, S. 65.

<sup>878</sup> Vgl. dazu z. B. ebda., Bd. 1, S. 109.

herangezogen werden, auszugleichen versucht.<sup>879</sup> Der Autor unterlässt es hier, auf den kompositorischen Urheber und den Arrangeur zu verweisen, sodass diese Beispiele kaum mehr als >>geschichtslose<< Illustrationen sein können. Durch das Fehlen einer rudimentären oder simplen Einordnungsmöglichkeit für die genannten Beispiele, indem z.B. auf den Komponisten und das Veröffentlichungsjahr verwiesen wird, lassen sich die von Haunschild etablierten musiktheoretischen Begrifflichkeiten letztlich auch kaum überprüfen. Von daher dienen die im Lehrwerk erwähnten Beispiele letztlich auch nur der Bestätigung der eigenen Theorie, die – buchstäblich – ohne historischen Kontext universal gültig zu sein scheint. Darüber hinaus bleiben harmonische und musiktheoretische Entwicklungen im zeitgenössischen Jazz, auch durch die Auswahl von Beispielen aus einer eher >>klassischen<< Zeit, unkommentiert und unberücksichtigt.

---

<sup>879</sup> Vgl. ebda., Bd. 2. S. 25, S. 42, S. 50, S. 61, S. 72, S. 92, S. 112, S. 122, S. 134.

### 3.8.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.8.2.1 Anbindung an Naturwissenschaften

Obwohl die vorliegende Harmonielehre sich von klassischen Vorbildern löst, was ihre inhaltliche Ausrichtung betrifft, finden sich Begründungsmuster für die Etablierung musiktheoretischer Begriffe, die sich auch in klassisch ausgerichteten Harmonielehren erkennen lassen.

So verweist der Autor auf die Obertonreihe, die er als die „Grundlage der Harmonielehre“<sup>880</sup> bezeichnet. Diese zunächst banal anmutende Einordnung stellt jedoch in der gesamten Harmonielehrelandschaft ein immer wiederkehrendes Motiv dar, das die musiktheoretische Begriffsbildung an scheinbar unumstößliche Erkenntnisse der Physik bindet. Haunschild greift diesen Gedanken auf, wenn er im weiteren Verlauf konstatiert: „Die Relation der 16 Teiltöne zu ihren Frequenzwerten ist also eine lineare Funktion.“<sup>881</sup> Die hier beschriebenen Schwingungsverhältnisse werden auf der folgenden Seite mit Hilfe eines Koordinatensystems graphisch veranschaulicht. Dem Autor liegt daran, mathematische Berechenbarkeit als Grundlage seiner Harmonielehre bzw. seines musiktheoretischen Systems zu etablieren. Diese These wird im Folgenden noch verstärkt wenn der Autor formuliert: „[...] daß musikalisches Empfinden sehr eng mit einfachen physikalischen und mathematischen Gegebenheiten verbunden ist und sich deshalb – ebenso wie bei den angesprochenen Wissenschaften – mehr oder weniger einfache Gesetze finden lassen, auf denen das gesamte Gebäude der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten ruht.“<sup>882</sup> Dass die Naturwissenschaften, insbesondere die Physik und die Mathematik, hier als Referenzgröße für die Bedeutungszumessung musiktheoretischer Begrifflichkeiten herangezogen werden, liegt auf der Hand und verdeutlicht einmal mehr die zumindest ideologische Beheimatung deutscher Harmonielehren in der Argumentationsweise des ausgehenden 19. Jahrhunderts, auch wenn der eigentliche Gegenstand der musikalischen Analyse erst viel später ins musikhistorische Bewusstsein tritt.

Dieser Argumentationsstrang des Autors fungiert gleichsam als Basis seiner Überlegungen, da er bereits zu Beginn des Buches auf Heinrich Hertz verweist: „Die Schwingungen eines Tones

---

<sup>880</sup> Haunschild, ebda. S. 25.

<sup>881</sup> Ebda., S. 26.

<sup>882</sup> Ebda., S. 29.

pro Sekunde werden nach dem deutschen Physiker Heinrich Hertz mit 'Hertz' bezeichnet."<sup>883</sup> Indirekt werden auf diese Weise die naturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse von Hertz mit der Theoriebildung über Musik in Zusammenhang gebracht.

#### 3.8.2.1.1 Mathematik und IT

Der Autor differenziert im Verlauf des Lehrwerkes die Herleitung musiktheoretischer Fachbegriffe hinsichtlich der wissenschaftlichen Begründung. So tritt neben der Physik, bzw. physikalischen Phänomenen, auch die Mathematik als >>Begriffsgeber<< hinzu. So konstatiert Haunschild, dass Akkordzusatztöne „anhand der Intervall-Index-Tabelle vom Grundton des Akkordsymbols aus zu berechnen“<sup>884</sup> seien. Die, seit jeher, evidente Verbindung von Musiktheorie und Mathematik wird hier aufgegriffen und – vom mittelalterlichen Vorbild losgelöst – weitergeführt. Die Mathematik als Grundlage der Theoriebildung dient als Ausgangspunkt eines quasi informationstechnologischen Vorgehens: Die beschriebenen Akkorde sind gleichsam >>programmierbar<<, wenn man sich nur an die tabellarischen Vorgaben hält: Der gewünschte Akkord kann durch eine simple >>wenn...dann...<< Abfolge erzeugt werden. In diesen Zusammenhang passt die von Haunschild dargestellte „allgemeine Formel“<sup>885</sup> nach der sich „Stufenvierklänge [...] in jeder Dur-Tonart bilden lassen [...]“<sup>886</sup> Einerseits erinnert dieses Vorgehen an mathematische Formelsammlungen, die für bestimmte Rechenoperationen die notwendigen Formeln bereit halten und andererseits lässt dieses Vorgehen in Formeln eine technologische Systematisierung erkennen, die einer einfachen Programmiersprache ähnlich ist.

Dieses Vorgehen findet sich im gesamten Lehrwerk und zeigt die Nähe des theoriebildenden Ansatzes zu informationstechnologischen Methoden. So kann der Autor auch bei der Skalenbildung auf analoge Systematisierungen hinweisen: „[...] bilden ein Quartett untereinander halbtönenverwandter Skalen.“<sup>887</sup> Auch die Darstellungen „der vier Akkord-Skalen-Systeme im Überblick“<sup>888</sup> verdeutlichen diesen Ansatz. Hier lässt sich hinsichtlich der Verwendungsmöglichkeiten der unterschiedlichen Skalen auch auf sprachlicher Ebene eine

---

<sup>883</sup> Ebda., S. 25.[Hervorhebung original].

<sup>884</sup> Ebda., S. 60.

<sup>885</sup> Ebda., S. 62.

<sup>886</sup> Ebda.

<sup>887</sup> Ebda., S. 124.

<sup>888</sup> Ebda. S. 126 und 127.

Verwandtschaft zu der Anleitung Schönbergs zur Komposition mit nur zwölf aufeinander bezogenen Tönen feststellen: „[...] existieren vier Akkord-Skalen-Systeme mit insgesamt 28 Skalen. Nicht alle dieser Skalen kommen regelmäßig in der Praxis vor.“<sup>889</sup> Dieser Ansatz setzt sich fort in den von Haunschild sogenannten „Skalentabellen“<sup>890</sup>, in denen Skalenstruktur und Ergänzungsmöglichkeiten festgehalten sind. Die optische Anmutung wie eine informationstechnologische Übersicht über ein Computerprogramm erscheint daher wenig zufällig.

### 3.8.2.1.2 Pythagoreische Traditionen

Dem Selbstverständnis des vorliegenden Lehrwerkes als umfassende Harmonielehre<sup>891</sup> entspricht die gewählte Vorgehensweise, die auf die grundsätzlichen, in der Vorstellung Haunschild's demnach natürlichen, Ursprünge der Musik verweist. So bemerkt der Autor in einer Fußnote, dass „Cousto einen Kammerton  $a' = 435,92$  Hertz errechnete, aufgrund der Erkenntnis, daß die 24. Oktave der Frequenz eines mittleren Sonnentages dem Ton 'g' entspricht.“<sup>892</sup> Hier zeigt sich ein Verständnis von Musiktheorie, das Holzer als das „Wiederaufleben pythagoreischer Traditionen im 20. Jahrhundert“<sup>893</sup> bezeichnet hat. Die im Zitat vorgenommene Einbindung von musikalisch-physikalischen Sachverhalten in ein „kosmologisches“<sup>894</sup> Konzept wird auch von Holzer als typisch angesehen: „Durch die der Musik innewohnenden Analogien zur Natur könnte sowohl eine heilende Wirkung erzielt werden als auch eine Integration verschiedener Erfahrungsebenen – des Magischen, Mythischen und Mental-Rationalen.“<sup>895</sup> Zwar geht Holzer von den Konzepten einzelner Komponisten aus, jedoch das unreflektierte Aufgreifen einer zweifelsohne esoterisch anmutenden Argumentation durch Haunschild, transferiert solche – von Holzer beschriebenen Konzepte – in die Ebene der Musiktheorie bzw. der musiktheoretischen Begriffsbildung. Hier zeigt sich auf aller unterster Ebene ein Verständnis von Musik, das historisches Bewusstsein „abstreift [...] zugunsten eines überindividuellen Verständnisses vom Klang als Träger zeitloser, universaler Wahrheiten – oder eben eines >>kosmischen

---

<sup>889</sup> Ebda.

<sup>890</sup> Ebda., S. 130ff.

<sup>891</sup> Vgl. S. 9.

<sup>892</sup> Ebda., S. 14.

<sup>893</sup> Holzer, Andreas, *Das Wiederaufleben pythagoreischer Traditionen im 20. Jahrhundert*, ebda.

<sup>894</sup> Ebda., S. 74.

<sup>895</sup> Ebda.

Geheimnisses<<.<sup>896</sup> Dieses „kosmische Geheimnis“ von den genannten Komponisten<sup>897</sup> in der komponierten Musik gesucht, wird durch die Harmonielehre dem lernenden Subjekt offenbart. Daher kann keine relative historische Verortung unterschiedlicher Begriffe erfolgen, da der von Haunschild gewählte Theorieanspruch „den Sprachcharakter von Musik verdrängt“<sup>898</sup> zu Gunsten einer „überindividuellen ontologischen Qualität von Tönen und Klängen.“<sup>899</sup>

### 3.8.2.2 Theoriebildungskonzept des 19. Jahrhunderts

Sowohl im ersten als auch zweiten Band der vorliegenden Harmonielehre versucht der Autor durch graphische Darstellung bestimmte Verwandtschaftsaspekte unterschiedlicher Tonarten, Akkorde etc. zu systematisieren und darzustellen.<sup>900</sup> Diesbezüglich besonders auffällig ist die „diatonische Modulationstafel. Die Verwandtschaften von Tonarten, Skalen und Akkorden auf einen Blick.“<sup>901</sup> Hier wird ein Zug sichtbar, der in der aktuellen musikwissenschaftlichen Diskussion gerne mit Mapping bezeichnet wird. „[...] eine Öffnung zur Bildrepräsentation von Strukturen, einer Darstellungsweise, welche die Theorie der Musik in Räume einer non-verbalen, um so stärker aber graphisch-figürlichen Schriftlichkeit setzt.“<sup>902</sup> Die schiere Größe dieser Modulationstafel und der durch sie vermittelte Anspruch sämtliche denkbaren Modulationen ausführen zu können, verortet diesen musiktheoretischen Ansatz in eine Denkweise, die – wenn möglich – alle musikalischen Wendungen durch eine Theorie beschreiben und erfassen will – ja den Anspruch hat, dies auch zu können: „Die Welt von Riemanns Theorie vollzieht ihre kartographische Arbeit mit dem Ziel, dasjenige, was in den Räumen des Klingenden sich ankündigt, plötzlich sogar hereinbrechen mag, zu lokalisieren, zu verorten, bzw. zu >domilizieren<.“<sup>903</sup> Hier zeigt sich<sup>904</sup>, dass Haunschild Theoriebildungskonzepte verfolgt, die ihren ideengeschichtlichen Ursprung in der Wissenschaft der Gründerzeit hatten und dort ihren universalistischen Anspruch gefahrlos

---

<sup>896</sup> Ebda., S. 75.

<sup>897</sup> Im Artikel bei Holzer werden genannt Young, Cage, Pärt etc., vgl. ebda.

<sup>898</sup> Ebda.

<sup>899</sup> Ebda.

<sup>900</sup> Vgl. dazu auch Haunschild, ebda., S. 130 ff., die Skalentabellen.

<sup>901</sup> Als beigegebenes Poster zum zweiten Band der Harmonielehre, Haunschild, *Die neue Harmonielehre*, Band II, Mit diatonischer Modulationstafel, Köln 1992.

<sup>902</sup> Danuser, *Von unten und von oben*, ebda., S. 109.

<sup>903</sup> Ebda.

<sup>904</sup> Vgl. insbesondere zur Veranschaulichung auch das im Artikel von Danuser publizierte Tonnetz aus Hugo Riemanns >>Ideen<<, ebda., S. 110.

### 3.8 Frank Haunschild, Die neue Harmonielehre, Brühl 1998

ausleben konnten. Die von Danuser richtig angeführte Kritik<sup>905</sup> an Riemanns musiktheoretischem Ansatz, kann hinsichtlich der zeitlichen Verortung nicht übernommen werden, da Haunschild ca. 100 Jahre nach Riemann seine Harmonielehre veröffentlicht. Dennoch bleibt von Bedeutung, dass offensichtlich unterschwellig methodische und somit auch ideologische Konzepte von Hugo Riemann, selbst in vordergründig nicht verwandten Gattungen<sup>906</sup>, nach wie vor rezipiert werden und Eingang in die Theoriebildung über Musik finden. Ein notwendiger Bruch bzw. eine Neuorientierung der Harmonielehre nach den Katastrophen des 20. Jahrhunderts hat zumindest nur zu einem geringen Teil stattgefunden und lässt zunächst erkennen, dass der häufig >>neue<< Ansatz einer Harmonielehre gar keine wirkliche Innovation darstellt.

---

<sup>905</sup> Vgl. ebda.

<sup>906</sup> Haunschild schreibt eine Jazz-Harmonielehre.

### 3.8.3 Fazit

Im Ergebnis wird deutlich, dass Haunschild trotz des neu anmutenden Gegenstandes seiner Harmonielehre, in älteren Denk- und Erklärungsmustern stecken bleibt. Zunächst ist die Funktion von Geschichte zu thematisieren, die er in seiner Theorie anwendet. Musikgeschichte wird von ihm als Mittel gesehen, die eigene Theorie zu bestätigen; er bedient sich dabei einer Methode von der Dahlhaus feststellt: „Im Einzelnen beruht eine Geschichtsschreibung, die von dem Vorsatz ausgeht, die Entdeckungsgeschichte des Wesens der Musik zu schildern, nach empirischen Kriterien – grob gesagt – auf Umdeutung oder Verdächtigung, Selektion oder Zurücknahme. Sperrige, gegen die Theorie resistente Phänomene [...] mußten entweder [...] den Thesen [...] durch interpretatorische Gewaltstreiche angepaßt oder aber als leere, realitätsfremde Spekulation abgetan werden.“<sup>907</sup> Diese Charakterisierung, gemünzt auf musiktheoretische Systeme des 19. Jahrhunderts, kann – das zeigt die Analyse – auch in wesentlichen Aspekten auf die Harmonielehre von Haunschild übertragen werden. Auch der Autor des vorliegenden Lehrwerkes versteht seine Theorie als historisch notwendige Konsequenz, die gleichsam als Entdeckungsgeschichte das „Wesen der Musik zu schildern“ im Stande ist.<sup>908</sup> Die vorgenommene Kategorisierung von Geschichte als „Instanz musiktheoretischen Denkens“<sup>909</sup>, weist die vorliegende Harmonielehre hinsichtlich der Bedeutungszumessung von Geschichte als ideengeschichtliches Kind des 19. Jahrhunderts aus.

Die gleiche Denkrichtung zeigt sich in der Verwendung naturwissenschaftlicher Sätze zur Begründung von musiktheoretischen Begrifflichkeiten. Der von Haunschild angesprochene Versuch<sup>910</sup> die >>Lager<< von klassischer Harmonielehre und populärer Musik zu vereinen mag hier der ausschlaggebende Grund gewesen sein, sich gerade nicht von den älteren Vorbildern zu lösen und – auch – hinsichtlich der Begründung musiktheoretischer Sachverhalte einen „neuen“<sup>911</sup> Weg einzuschlagen.

Auf der anderen Seite zeigt sich jedoch eine Konzeption, die hinsichtlich der musiktheoretischen Begriffsbildung auch versucht neue Wege zu gehen. Die Anbindung an

---

<sup>907</sup> Dahlhaus, Carl, *Geschichte der Musiktheorie Band 10. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1984, S. 60.

<sup>908</sup> Vgl. z. B. Haunschild, ebda., S. 47.

<sup>909</sup> Dahlhaus, ebda., S. 34.

<sup>910</sup> Vgl. Haunschild, ebda., Vorwort.

<sup>911</sup> So der Titel der Harmonielehre.



### 3.8 Frank Haunschild, Die neue Harmonielehre, Brühl 1998

mathematische und informationstechnologische Methoden deutet hier den Weg an, der von Haunschild nur ansatzweise besprochen wurde: Die beschriebenen Ähnlichkeiten verweisen eher auf die darstellerische und sprachliche Ebene und lassen daher nur ansatzweise eine Nähe zur Informationstechnologie erkennen, substanzielle Ableitungen, z. B. bei der Begriffsbildung, den musiktheoretischen Methoden etc., bleiben außen vor. Gleichsam als Exkurs erscheint hier noch der Bezug zur pythagoreischen Tradition, der in einzelnen Kapiteln nachweisbar ist.

So stellt sich die Harmonielehre von Haunschild letztlich als ein musiktheoretisches Konzept vor, das seine methodischen und ideengeschichtlichen Wurzeln im 19. Jahrhundert hat und lediglich hinsichtlich Darstellung und Sprache an der einen oder anderen Stelle wirklich neue Methoden bzw. Begriffsbildungen etabliert.

3.9 Bill Dobbins, Jazz Piano Harmony, 1994, o. O.

3.9 Bill Dobbins, Jazz Piano Harmony, 1994, o. O.

3.9.1 Auswahl der Notenbeispiele

<b>Notenbeispiele Dobbins</b>			
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>			
eigene	228	Fain	1
Hefti	3	Duke	1
Gershwin	2	Kern	1
Washington	1	Parker	1
Magidson	1	Green	1
Ramirez	1	Symes	1
Ellington	1	<b>Summe</b>	<b>243</b>

*Tabelle 10: Notenbeispiele Dobbins*

3.9.1.1 Geschichtsbild

Zunächst fällt bei der Anordnung der Notenbeispiele die enorme Anzahl >>eigener<<, d. h. nicht auf entsprechende Literatur zurückgehende Notenbeispiele auf. Dies ist zunächst dem praktischen Ansatz der vorliegenden Harmonielehre geschuldet, versteht sie sich doch zweifellos vor allem als eine praktische Harmonielehre, die einen versierten Jazz-Musiker (Pianisten) hervorbringen will.

Dennoch lässt sich darüber hinaus eine Auffassung von Musiktheorie erkennen, die ihren Ursprung im Denken des 19. Jahrhunderts hat: „Musiktheorie, die als Handwerkslehre – nicht als Wissenschaft [...] – verstanden werden sollte, ist fast immer durch die lange Tradition, der sie entstammte [...] begründet und gerechtfertigt worden.“<sup>912</sup> Durch die zahlreichen eigenen Notenbeispiele lässt sich der Anspruch, eine Harmonielehre als Handwerkslehre zu schreiben klar erkennen – zumal die Zielrichtung der ausübende Jazz-Pianist bleibt.<sup>913</sup> Die von Dahlhaus angesprochene „lange Tradition“<sup>914</sup> zeigt sich in den wenigen zitierten und analysierten Notenbeispielen anderer Provenienz. Von Bedeutung erscheint in diesem Zusammenhang die bewusst nationale Ausrichtung der gewählten Notenbeispiele: „The melodies of most oft the great American popular songs [...]“<sup>915</sup>. Hier zeigt sich eine Tendenz der amerikanischen

<sup>912</sup> Dahlhaus, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, ebda., S. 34.

<sup>913</sup> Vgl. dazu Dobbins, ebda., Einleitung, S. 8 ff.

<sup>914</sup> Dahlhaus, ebda.

<sup>915</sup> Dobbins, Bill, *Jazz-Piano Harmony*, o. O., 1994, S. 123.

Musiktheorie, die quasi im Nachklang der europäischen Musiktheoriegeschichte eine eigene Tradition begründet, um die von den Musiktheoretikern als >>typisch amerikanisch<< identifizierten Beispiele in einen größeren historischen Zusammenhang zu stellen. Dabei bedient sie [die Musiktheorie] sich jedoch derselben Mechanismen – auf der Ebene der Geschichtsschreibung, wie auf der Ebene der Theoriebildung – wie vergleichbare europäische Konzeptionen des 19. Jahrhunderts. Daher kann in diesem Zusammenhang konstatiert werden, dass eben genau jene „Instanz des musiktheoretischen Denkens“<sup>916</sup> auch im angelsächsischen Bereich „Tradition“<sup>917</sup> zu nennen ist, wenn auch die Gegenstände der Tradition andere sein mögen als in Europa, so ist das dahinterstehende Denken eben europäisch und beheimatet im wissenschaftstheoretischen Diskurs des 19. Jahrhunderts.

---

<sup>916</sup> Dahlhaus, ebda., S. 34.

<sup>917</sup> Ebda.

### 3.9.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.9.2.1 Theoriebildungskonzepte des 19. Jahrhunderts

Der Autor der vorliegenden Harmonielehre greift auf Begriffe der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts zurück, um harmonische Zusammenhänge der Jazz-Theorie zu erläutern: „In all music which is based on tonal harmony [...] all functional harmonies belong to one of three basic categories: tonic, dominant and subdominant.“<sup>918</sup> Diese These fungiert als Grundlage um Akkordprogressionen und harmonische Verläufe zu interpretieren. Der Autor unterlässt es jedoch, die Herkunft und musikhistorische Bedeutung der angesprochenen Theorie zu hinterfragen und überträgt auf diese Weise die Implikationen der Theoriebildung des 19. Jahrhunderts auf seine Betrachtungen des Jazz. Auch im weiteren Verlauf des Lehrgangs zeigt sich, dass die musiktheoretische Begriffsbildung von der Denkweise der Funktionstheorie durchdrungen ist: „As an introduction to these new harmonies, the possible functions of each chord type should be determined.“<sup>919</sup> In diesem Zusammenhang ist auch die gerichtete Analyse zu nennen, die jedem (neuen) Akkord eine bestimmte Rolle in diesem System zuweist: Dominante, Tonika oder Subdominante.<sup>920</sup> Der Autor betont, dass ein den Tönen nach gleicher Akkord in unterschiedlichen harmonischen Umfeldern unterschiedliche Funktionen aufweisen kann<sup>921</sup> – auch hier steht der funktionstheoretische Ansatz im Vordergrund. „There are many four-note structures beside those which can be arranged as seventh chords.“<sup>922</sup> Das Hineinholen von letztlich kaum bzw. schwer zu klassifizierenden Strukturen in das Theoriegebäude bleibt ein wesentliches Charakteristikum der Theoriebildung des 19. Jahrhunderts. Dieser Ansatz wird von Dobbins auch auf das praktische Ausüben übertragen, indem er für die häufige Wiederholung bestimmter Akkordtypen anmahnt „[...] to understand the intended function of each harmonic structure in terms of subdominante, dominant and tonic relationships.“<sup>923</sup> Hier werden nicht nur die Begriffe immer tiefer eingeübt, sondern elementare Strukturen und Theoriebildungskonzepte der Funktionstheorie in die Theoriebildung der vorliegenden Harmonielehre mit einbezogen. Unterschwellig gelingt es

---

<sup>918</sup> Dobbins, Bill, *Jazz-Piano Harmony*, o. O., 1994, S. 20.

<sup>919</sup> Ebda., S. 60.

<sup>920</sup> Vgl. ebda., S. 38.

<sup>921</sup> Vgl. ebda., S. 60.

<sup>922</sup> Ebda., S. 73.

<sup>923</sup> Ebda., S. 79.

dem Autor damit, das musiktheoretische Denken des 19. Jahrhunderts zu prolongieren und gleichsam unreflektiert fortzuschreiben.

Der hier bereits dargestellte Ansatz der Theoriebildungskonzeption des 19. Jahrhunderts wird auch im weiteren Verlauf fortgeführt, indem Dobbins in den Beispielen „IV.A2-IV.A39 illustrate all possible five-note structures [...]“<sup>924</sup>. Das klar erkennbare Ziel dieses Vorgehens, nämlich die Darstellung aller möglichen Strukturen (hier: Akkorde mit fünf Tönen), suggeriert eine Universalität der Theorie, die letztlich alles erklären kann und erklärbar macht.

Diese Auffassung von musiktheoretischer Begriffsbildung wird vom Autor dahingehend flankiert, als dass auch Musik und Musiker, die außerhalb der im Lehrwerk besprochenen Musik stehen, in die Theoriebildung mit einbezogen werden: „Johann Sebastian Bach is, perhaps, the most influential western musician of the last five hundred years. [...] His tremendous musical output, not to mention its uniformly high quality, could not have been possible without his extraordinary skills as an improviser. [...] I have no doubt that if Bach had been born in the twentieth century, he would have been a jazz musician.“<sup>925</sup> Hier zeigt sich, dass Dobbins eine Auffassung von Musiktheorie vertritt, die letztlich in einem teleologischen (Musik-)Geschichtsverständnis gründet: Der Jazz und mit ihm die Jazz-Theorie hätten demnach die klassische westliche Musik abgelöst. Analog zur Theorieauffassung Riemanns lässt sich auch hier konstatieren, dass der Musiktheoretiker lediglich „einem Archäologen vergleichbar, die theoretische Reflexion aus ihrer Geschichte in ein allgemeines, dauerhaftes System zu bringen gehabt habe.“<sup>926</sup>

In dieser Betrachtungsweise von Musik und Musiktheorie lassen sich m. E. zwei wesentliche Aspekte ausmachen. So ist zunächst die Traditionslinie der praktischen Harmonielehre zu nennen, die Holtmeier die „Leipziger Tradition“<sup>927</sup> nennt. Das von Holtmeier in dieser Leipziger Tradition ausgemachte „vertikale Denken“<sup>928</sup> – das Verstehen von Harmonik und Tonalität vom Klang aus – ist auch in der vorliegenden Harmonielehre zentraler Aspekt der musiktheoretischen Begriffsbildung.<sup>929</sup> Inwieweit die von Holtmeier genannten Lehrwerke Richters und Hauptmanns<sup>930</sup> als konkrete Vorbilder der vorliegenden Harmonielehre

---

<sup>924</sup> Ebda., S. 92.

<sup>925</sup> Dobbins, ebda., S. 135.

<sup>926</sup> Danuser, *Von unten und von oben?* ebda., S.106.

<sup>927</sup> Holtmeier, Ludwig, *Stufen und Funktionen. Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 227.

<sup>928</sup> Ebda., S. 225.

<sup>929</sup> Dies zeigt sich insbesondere in der starken akkordischen Ausprägung der Übungen, die immer wieder auf die Akkordstruktur rekurrieren.

<sup>930</sup> Ebda., S. 227.

angesehen werden können, muss freilich offen bleiben, dennoch zeigen die „mehr als 20 Auflagen“<sup>931</sup> eben dieser Lehrwerke in den Vereinigten Staaten, eine Traditionslinie auf, die ihren Ursprung im 19. Jahrhundert hat und somit auch in den USA wirksam war.

Jedoch bleibt dieser Ansatz erstaunlich unreflektiert und leitet damit zum zweiten Aspekt über: Die „Domilizierung“<sup>932</sup> musikalischer Sachverhalte in die eigene Theorie. Dobbins versucht immer wieder komplexe musikalische Progressionen in die Theorie – hier: Tonika, Dominante, Subdominante – zu integrieren, um diese erklärbar und spielbar zumachen. „[...] Sie [die Akkorde, Anm. von O. Kok] werden entweder <ver-ortet> oder aber <eliminiert>, d. h. in ein Gebiet jenseits der Grenzen des Systems verbannt, wo sie weiterhin existieren mögen, wo sie aber, weil sie nicht mehr Teil des Systems sind, keinen Schaden anrichten [...] können.“<sup>933</sup>

Obwohl hier eine Harmonielehre der angelsächsischen Musiktheorie vorliegt, lassen sich schwerpunktmäßig genau jene ideengeschichtlichen Muster ausmachen, die die musiktheoretische Begriffsbildung in die Modernitätsauffassung des 19. Jahrhunderts verlegen: „Für Selbstreflexion im Sinne einer postmodernen Moderne taugt ein universaler Zugriff á la Riemann nicht mehr, das einheitlich-moderne Raster einer >Verortung< ist obsolet, der Glorienschein dieser Moderne verblasst; weder Musiker noch Theoretiker sollten das frühere System weiter pflegen.“<sup>934</sup>

### 3.9.2.2 Mathematisch-informationstechnologische Ausrichtung

Neben diesen theoriebildenden Mechanismen zeigt sich jedoch auch eine, für Harmonielehren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, typische Anbindung an mathematische oder informationstechnologische Erkenntnisprozesse, die als Legitimation für Theoriebildung dienen. Signifikant in diesen Zusammenhang ist die Tatsache, dass Theoriebildung dieser Gestalt gleichsam unterschwellig, im Regelfall über sprachliche und graphische Ausdruckweisen, geschieht. „The second comprises a general category of symmetrical harmonic cycles.“<sup>935</sup> Neben der offensichtlichen Übernahme des Begriffes „Kreis“

---

<sup>931</sup> Ebda.

<sup>932</sup> Begriff von Danuser, ebda., übernommen.

<sup>933</sup> Danuser, *Von unten und von oben*, ebda., S. 111.

<sup>934</sup> Ebda., S. 113.

<sup>935</sup> Dobbins, ebda., S. 21.

aus der Mathematik, ist es vielmehr und darüber hinaus die Denkweise und die damit verbundene Legitimation der musiktheoretischen Begriffe, die von Bedeutung erscheint. Der Autor stellt in dem kurzen Abschnitt des Zitates den Aufbau und die Funktion der Tritonus-Substitution heraus. Dabei versteht er sowohl die Tritonus-Substitution als auch die „Moll-Terz“<sup>936</sup> als Kennzeichen von „harmonischen Kreisbewegungen“<sup>937</sup>. Hier wird eine – häufig vorkommende – harmonische Progression mit einer Metapher aus der Mathematik belegt. Konsequenter Weise erfolgt die systematisierende Darstellung wenig später in Tabellenform, die an mathematische Zahlenkolonnen erinnert. Über die Form der mathematisch-statistischen Systematisierung erfolgt auf diese Weise die Etablierung bzw. Erklärung von musiktheoretischen Begrifflichkeiten.<sup>938</sup> Bemerkenswert in diesem Zusammenhang bleibt jedoch, dass auch diese Systematisierung in den Begrifflichkeiten der Funktionstheorie erfolgt.<sup>939</sup>

Weiterhin zeigt sich, dass auch die Akkordbenennung Anleihen bei der Mathematik nimmt: So wird der Moll-Dreiklang mit einem Minus-Zeichen<sup>940</sup> und die hochalterierte Quinte eines Akkordes mit einem Plus-Zeichen<sup>941</sup> gekennzeichnet.

Gegenüber diesen vergleichsweise rudimentären Ansätzen einer mathematischen Begründbarkeit von musiktheoretischen Phänomenen, entwirft der Autor selbst das Gegenbild einer Musik, die sich von der modernen Technologie abgrenzt: „Modern technology has shown all too clearly, that most people can be taught [...] to regard the most useless and idiotic inventions as though they were absolute necessities of every day life.“<sup>942</sup> Dobbins zeichnet hier das Bild von Musik ganz allgemein, die als >>das Andere<< der technologisierten Welt – in diesem Fall vor allem der konsumorientierten Welt – gegenübersteht. Erkennungszeichen dieser Welt ist „technology“<sup>943</sup>. Die im Lehrwerk dargestellte Musik soll demnach einen Gegenpol bilden, der der Technisierung gegenübersteht.

Dem gegenüber steht der Befund aus der Analyse des vorliegenden Lehrwerkes und die Position von Thomas Noll, der festhält, dass „mit der Entwicklung und Anwendung von Software in vielen Bereichen des Musikschaffens und der Musikforschung zudem zahlreiche

---

<sup>936</sup> Ebda., S. 22.

<sup>937</sup> Ebda.

<sup>938</sup> Vgl. ebda.

<sup>939</sup> Ebda.

<sup>940</sup> Ebda., S. 12.

<sup>941</sup> Ebda.

<sup>942</sup> Ebda., S. 131.

<sup>943</sup> Ebda.

mathematische Modelle auch in und wieder indirekt Eingang in die Musiktheorie finden.“<sup>944</sup> Auch im vorliegenden Lehrwerk zeigt sich ein solcher „indirekter Eingang“ der Mathematik in die Musiktheorie. Insbesondere in der tabellarischen Auflistung bestimmter Verhältnisse von Akkorden zueinander<sup>945</sup> lassen sich Bezüge zu graphischen Repräsentationen von „Tonnetz“<sup>946</sup>-Strukturen erkennen. „Das (potentiell unendliche) Eulernetz bietet zunächst eine praktische Mnemotechnik beim Übersetzen von idealisierten Tönen in Notennamen und umgekehrt.“<sup>947</sup> Auch die Darstellung Dobbins verweist letztlich auf eine Übersetzungstechnik von idealisierten Funktionen in konkrete Klänge.

Es zeigt sich, dass auch in der Harmonielehre von Dobbins – trotz explizit anders lautender Intention – musikalische Konventionen und musiktheoretische Begriffsbildung in einem kulturellen Kontext stehen, der auf einen Nexus zwischen Komposition und Theoriebildung verweist: „Außerdem werden mathematische Überlegungen und Verfahren untrennbarer Bestandteil der musikalischen Poiesis vieler Komponisten des 20. Jahrhunderts.“<sup>948</sup> Die räumliche Nähe zwischen „musiktheoretischen Mathematisierungsversuchen mit Breitenwirkung – [...] <<(American) Set Theory>>“<sup>949</sup> und dem Autor<sup>950</sup> war dabei zumindest nicht hinderlich.

### 3.9.2.3 Esoterische Tradition

Minimal, aber dennoch nachweisbar, lassen sich Ansätze einer musiktheoretischen Begriffsbildung finden, die letztlich einem in Ansätzen esoterischem Denken geschuldet sind: „As far as modern science has been able to determine, all of the matter which exists in the universe today has existed since the very beginning of the universe. It only changes form.“<sup>951</sup> In Anbindung an die Wissenschaft – gemeint ist wohl die moderne Naturwissenschaft – zeigt sich, freilich rudimentär, eine Denkweise, die der Musiktheorie letztlich universelle Aussagekraft zuspricht. Der Rekurs auf das Universum bleibt bei Dobbins zweifelsohne knapp und oberflächlich, jedoch führt der Autor im weiteren Verlauf aus, dass „the most creative

---

<sup>944</sup> Noll, Thomas, ebda., S. 410.

<sup>945</sup> Vgl. Dobbins, ebda.

<sup>946</sup> Noll, ebda., S. 413.

<sup>947</sup> Ebda.

<sup>948</sup> Ebda., S. 411.

<sup>949</sup> Ebda.

<sup>950</sup> Dobbins war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Harmonielehre Studiengangsleiter für „Jazz Studies and Contemporary Media“ an der Eastman School of Music, New York.

<sup>951</sup> Dobbins, ebda., S. 133.



musicians don't even think about inventing music which has never existed before, as if that were possible. They simply find fresh ways of expressing the same music which, in one form or another, has existed since the dawn of human civilization."<sup>952</sup> Der Autor erklärt hier, dass gleichsam in der Musik nichts Neues entstanden sei, sondern dass gute Musiker immer Wege finden, die von Anbeginn der Zivilisation dagewesene Musik immer wieder „frisch“ darzustellen. Hinter dieser Argumentation steht der Gedanke einer Weltmusik, die letztlich die Menschen aller Zeiten miteinander verbindet.

Möglicherweise steht dieser Ansatz einer >>kreativen Weltmusik<< bewusst in Opposition zu der vom Autor beklagten technologisierten<sup>953</sup> Welt. Andreas Holzer hat herausgestellt, dass „auf universelle Prinzipien ausgerichtete künstlerische Konzepte [...] insbesondere in Zeiten kulturgeschichtlicher Umbrüche anzutreffen“<sup>954</sup> sind. Dobbins begreift zumindest unterschwellig die zunehmende Technisierung als Bedrohung für den kreativen Gehalt der Musik und entwickelt auf diese Weise ein – simples – Gegenkonzept.

---

<sup>952</sup> Ebda.

<sup>953</sup> Ebda., S. 131.

<sup>954</sup> Holzer, ebda., S. 74.

### 3.9.3 Fazit

Die Analyse hat gezeigt, dass die vorliegende Harmonielehre, trotz ihrer Beheimatung im angelsächsischen Bereich und ihres – abseits der >>üblichen<< Harmonielehren liegenden – Gegenstandes, wesentliche Denkmuster der europäischen Harmonielehren des 19. Jahrhunderts übernommen hat.

Ausgehend von dem in den Notenbeispielen herausgestellten Geschichtsbild, lässt sich mit Dörte Schmidt die „Kategorie der Nation“<sup>955</sup> als ein wesentliches Merkmal der vorliegenden Harmonielehre ausmachen: „Die <<Entstehung nationaler Traditionen>> liefert historiographisch den ersten Ansatz zu einer topographischen Orientierung in der Geschichte der Musiktheorie, und Entstehungsort und Sprache einer Quelle werden zum historisch bedeutungsvollen Kriterium.“<sup>956</sup> Die nahezu ausschließliche Verwendung eigener Notenbeispiele und der rudimentäre Verweis auf ausschließlich amerikanische Jazz-Musiker, legen den Verdacht nahe, dass mit dieser Harmonielehre auch der Versuch unternommen werden sollte, eine originär amerikanische Musikgeschichte zu etablieren bzw. fortzuschreiben. Das Fehlen von Beispielen europäischer Jazz-Musiker, ist für diese These ein weiteres Indiz.

Diese nationalisierte Ausrichtung einer typisch nordamerikanischen Musiktheorie findet ihre Entsprechung in den hier beschriebenen Mechanismen der Theoriebildung, die von einer mehr oder weniger umfassenden Universalität der Theorie ausgeht. Dabei bedient sich der Autor des theoretischen Werkzeuges, das im Europa des 19. Jahrhunderts das Instrumentarium bildete, um den absoluten Geltungsanspruch der eigenen Nation auch in den Wissenschaften zu untermauern. Hier zeigt sich, dass in Teilen der nordamerikanischen Musiktheorie offen oder unterschwellig ein Geschichtsbild fortgeschrieben wird, das seinen übergeordneten Sinn in einer Bestätigung oder Begründung der eigenen Nation hatte, und diese gegenüber den anderen – gleichberechtigten – zu verteidigen suchte. Die Omnipräsenz der US-amerikanischen Kultur im Westen und der damit unterschwellig empfundene Zwang, diese Präsenz zu verteidigen, kann u. U. als Ursache für dieses Vorgehen angesehen werden. Dass sich der Autor, wohl unbewusst aber wirksam, letztlich nicht der aktuellen Kultur verschließen kann, zeigt die Aufnahme mathematischer Verfahren und Darstellungen in die

---

<sup>955</sup> Schmidt, ebda., S. 12.

<sup>956</sup> Ebda.

musiktheoretische Begriffsbildung. Hier jedoch ist anzumerken, dass die verwendeten mathematischen Verfahren gleichsam in den >>Kinderschuhen<< stecken bleiben und vielmehr als Begründung und Bestätigung der theoretischen Begriffe herangezogen werden. Der Absolutheitsanspruch der von Dobbins vertretenen Musiktheorie bleibt daher unangefochten und unhinterfragt. Die Verwendung esoterisch anmutender Begriffsbildungen versteht der Autor als Gegenkonzept zu einer u. U. als Bedrohung empfundenen musikalischen Wirklichkeit – auch hier wird jedoch der universalistische Anspruch keinesfalls aufgegeben, sondern quasi >>pythagoreisch<< gewendet.

### 3.10 Ulrich Kaiser, Gehörbildung, Kassel 1998

#### 3.10.1 Auswahl der Notenbeispiele

<b>Notenbeispiele Kaiser</b>					
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>					
Bach, J. S.	68	Bach, W. Fr.	3	J. Strauß	1
eigene Bsp.	49	Vivaldi	3	Buxtehude	1
Mozart	45	Clementi	3	Volkslied	1
Haydn	37	Benda	3	Palestrina	1
Schubert	22	Pergolesi	3	Schein	1
Beethoven	20	Scarlatti	2	Messiaen	1
Händel	19	Byrd	2	Brubeck	1
Corelli	17	Froberger	2	Mattheson	1
Chopin	10	Hässler	2	Rossini	1
Telemann	9	Bruckner	2	Graupner	1
Bach, C. Ph.	8	Zipoli	2	Blamr	1
Debussy	7	Lasso	1	Purcell	1
Pachelbel	7	Mussorgsky	1	Bonparti	1
Couperin	6	Sibelius	1	Bach, J. Chr.	1
Schütz	5	Lechner	1	Monteverdi	1
Grieg	4	Eisler	1	Dvorak	1
Merath	4	Mahler	1	Lock	1
Brahms	4	Skrijabin	1	Weber	1
Kuhlau	4	Jelinek	1	Vanhal	1
Schumann	3	Krieger	1	Bizet	1
Mendelssohn	3	Lully	1	Fux	1
Norton	3	Arbeau	1	Behrens	1
Strawinsky	3	Attaingment	1	Blow	1
Bartok	3	Eberle	1	Muffat	1
Tschaikowsky	3	Meisel	1	Ligeti	1
Sweelinck	3	Rose	1	Berg	1
<b>Summe</b>					<b>430</b>

*Tabelle 11: Notenbeispiele Kaiser*

### 3.10.1.1 Geschichtsbild

Bei der Betrachtung der Notenbeispiele fällt zunächst die sehr hohe Anzahl unterschiedlicher Notenbeispiele auf, die eine zeitliche Bandbreite von der Musik der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert erkennen lassen. Die getroffene Auswahl wird hingegen seitens des Autors nicht weiter begründet, was als Indiz dafür gelten kann, dass nach Kriterien einer Meisterwerkorientierung gehandelt wurde, die ins Zentrum der analytischen Betrachtung das >>geniale<< Meisterwerk stellt und von diesem gleichsam unreflektiert >>lernt<<. Hier zeigt sich eine Verwurzelung im Denken des 19. Jahrhunderts: Musiktheorie und ihre Begriffe leiten sich deduktiv von den großen Meisterwerken ab und finden ihre Begründung demnach in ihrer Anbindung an >>genialen<< Vorbildern.

Die hohe Anzahl von Musikbeispielen deckt eine große historische Bandbreite ab, jedoch werden die Bedingungen der Auswahl nicht erläutert. Das Ziel wird vom Autor wie folgt definiert: „Ausbildung eines differenzierten Bewußtseins für musikalische Stile und Epochen [...] Erweiterung der Repertoirekenntnis“<sup>957</sup>. Offen bleibt an dieser Stelle worin die angesprochene Differenzierung liegen kann und welche Begriffe erworben werden sollen. Auch die Definition von „Stilen und Epochen“ wird als gegebenes Faktum erkannt und nicht als kultursoziologische Konstruktion verstanden.

Musikgeschichte wird in diesem Lehrwerk – vergleichbar wie z. B. bei de la Motte<sup>958</sup> – als Abfolge von Epochen verstanden, die sich durch mehr oder weniger bedeutende Kompositionen und Komponisten definieren lassen. Musiktheorie versteht sich vor diesem Hintergrund nur als Werkzeug, um das hinter der Geschichte stehende Prinzip offenzulegen. Auch auf der Ebene der Musiktheoriegeschichte zeigt sich an vergleichbarer Ansatz: „[...] eine institutionelle Trennung der Fächer Gehörbildung und Tonsatz [...] ist [...] wohl nur auf die Dominanz einiger herausragender Gehörbildungslehrer zurückzuführen.“<sup>959</sup> Da Kaiser selbst ein Gehörbildungslehrwerk<sup>960</sup> schreibt, kann von einer differenzierten Betrachtungsweise nicht die Rede sein. Die Geschichtlichkeit des eigenen Faches wird nicht hinsichtlich ihrer historischen Bedingungen hinterfragt und analysiert, sondern als gegeben hingenommen. Dies zeigt sich auch in der von Kaiser selbst hinterfragten Tradition: „[...] durch die Tradition

---

<sup>957</sup> Kaiser, Ulrich, *Gehörbildung*, Kassel, 1998, S. XI.

<sup>958</sup> Ebda.

<sup>959</sup> Ebda., S. X.

<sup>960</sup> Vgl. Ebda., Titel.

seit dem 19. Jahrhundert mit Gehörbildung untrennbar verbunden zu sein scheint: Dass Hörvermögen und Fortschritte in der Hörerziehung hauptsächlich daran gemessen werden, wieviel unbekannte Musik ohne Notentext verstanden und notiert werden kann.“<sup>961</sup> Die Abgrenzung erfolgt im Horizont des Lehrwerkes, dabei wird die Sinnhaftigkeit und die Bedingungshaftigkeit des Faches im 20. Jahrhundert nicht thematisiert. Ein differenziertes Geschichtsbild hätte an dieser Stelle zumindest auch die Auswahl der Notenbeispiele thematisiert, um dann in Abgrenzung zur althergebrachten Methodik und in Anlehnung an aktuellere Musik einen Lehrgang zu entwickeln.

In der Auswahl der Notenbeispiele zeigt sich darüber hinaus auch eine deutliche >>Eurozentrierung<< des betrachteten Gegenstandes, die letztlich ebenfalls ein Indiz für einen musikhistorischen Universalitätsanspruch ist: „Das Problem, das eben durch diesen Schritt von der - letztlich eurozentrischen - >Universalgeschichte< zur Enzyklopädie entsteht, ist offensichtlich eine unglaubliche Ausweitung der relevanten Gebiete.“<sup>962</sup> Das Fehlen eben jener Ausweitung und die Fixierung auf im Wesentlichen europäische Komponisten, ist charakteristisches Signum eines universalistischen Geschichtsverständnisses. Eine „Verortung“<sup>963</sup> der Notenbeispiele in einen bestimmten geographischen, kulturellen, sozialen oder wissenschaftlichen Ort, erfolgt nicht. Einem universalistischen Ansatz, der Geschichte als zielgerichtet versteht, wird hier Vorschub geleistet.

---

<sup>961</sup> Ebda., S. XV.

<sup>962</sup> Schmidt, Dörte, *Handlungsräume*, ebda., S. 10.

<sup>963</sup> Vgl. Schmidt, ebda. Auch im Sinne des Konzeptes der Topographie verstanden.

### 3.10.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.10.2.1 Theoriebildungsbegriffe des 19. Jahrhunderts

In der Entwicklung unterschiedlicher Musiktheoriebegriffe zeigt sich eine relativ starke Fixierung auf die >>Genialität<< und Originalität einzelner Werke bzw. Komponisten: „Hören Sie sich aus der berühmten Sinfonie in g-Moll (KV 550) von W. A. Mozart den 3. Satz an [...]“<sup>964</sup>. Der zu besprechende Theoriebegriff – hier: die Hemiole – wird anhand der Originalität eines einzelnen Werkes erläutert und beschrieben. Diese Herangehensweise findet sich im allgemeinen Vorgehen des Buches, das mit zahlreichen Beispielen unterschiedlicher Komponisten aufwartet. Hier ist nicht die Menge der Beispiele ausschlaggebend, sondern die gänzlich fehlende Begründung der Auswahl; unterschwellig wird der Leser hier gleichsam auf die Genialität einzelner Komponisten hingewiesen, da Abgrenzungsmöglichkeiten nicht thematisiert werden. Damit stellt sich Kaiser in die Tradition einer Werkauffassung, die ihren Ursprung Mitte des 18. Jahrhunderts hatte und im Verlauf des 19. Jahrhunderts auch in der Musiktheorie flächendeckend anzutreffen war: „Die Musiktheorie blieb bloß Satzlehre, obwohl die Regelpoetik [...] seit der Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich von einer Originalitäts- und Genieästhetik abgelöst wurde, die das Werk – und zwar als individuelles, unwiederholbares Gebilde [...] – in den Vordergrund rückte.“<sup>965</sup>

Im weiteren Verlauf des Lehrwerkes findet sich eine solche Denkweise an unterschiedlichen Stellen und verweist damit auf eine klare Orientierung am >>Meister<<, der als Instanz der Theoriebildung letztlich Ursache für musiktheoretische Begriffsfindung ist: „[...] bei besonderer rhythmischer Begabung (wie sie z. B. dem Komponisten Olivier Messiaen nachgesagt wird)[...]“<sup>966</sup>. An dieser Stelle wird jedoch nicht geklärt, worin z. B. diese konkrete „Begabung“ gelegen hat, noch wie oder warum Messiaen dazu gekommen ist. Insbesondere im Kapitel >>Modulation<< tritt diese Denkweise deutlich hervor: „Sicherlich finden Sie für nahezu jede mögliche Modulation bei den großen Komponisten Beispiele [...]“<sup>967</sup>. Hier zeigt sich, dass der im Lehrwerk beschriebene Ausbildungsweg insbesondere auf ein Repertoire bedeutender Werke gegründet ist, wobei die Klassifizierung dieser Bedeutung unterbleibt. Dahlhaus weist in seiner „Geschichte der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert“<sup>968</sup> darauf

---

<sup>964</sup> Kaiser, ebda., S. 248.

<sup>965</sup> Dahlhaus, *Musiktheorie*, ebda., S. 7.

<sup>966</sup> Kaiser, ebda., S. 276.

<sup>967</sup> Kaiser, ebda., S. 301.

<sup>968</sup> Dahlhaus, ebda.

hin, dass es wohl insbesondere um einen „Originalitätsanspruch“<sup>969</sup> ging. Dabei übersieht Kaiser allerdings, dass er mit seinem Lehrwerk keine „Komponisten im 19. Jahrhundert“<sup>970</sup> ausbildet, sondern sich an den Musikstudenten, Schüler und interessierten Laien, der Gegenwart wendet. Der Verweis auf Werke zeitgenössischer Komponisten, sowie auf Beispiele aus der Popmusik dürfen jedoch nicht den Blick darauf verstellen, dass die Theoriebildung in wesentlichen Aspekten der Originalitäts- und Genieästhetik des 19. Jahrhunderts folgt – der vermeintliche Gegenwartsbezug damit lediglich ein oberflächlicher ist.

Das Verhaftet-Sein der musiktheoretischen Begriffsbildung findet sich auch an einer weiteren Stelle: „[...] und der Dominantakkord G-Dur (zu C) mit Sextvorhalt (>>auffassungsdissonanter<< Sextakkord), so daß die farbliche Vielfalt der Akkorde für den Höreindruck im Vordergrund steht.“<sup>971</sup>

Der Begriff des „auffassungsdissonanten Sextakkordes“ stammt aus der Harmonielehre von Louis/Thuille und bezeichnet einen Akkord, der bei Riemann >>Scheinkonsonanz<< hieß.<sup>972</sup> Die durchweg sehr unübersichtliche Beziehung zwischen Scheinkonsonanz und Auffassungsdissonanz kann hier nicht weiter erläutert werden, ist auch nicht zielführend: Von Bedeutung erscheint vielmehr die Verwendung eben jenes Begriffes, der auf eine musiktheoretische Diskussion zu Beginn des 20. Jahrhunderts verweist, die auf Lehrwerke aus dem 19. Jahrhundert Bezug nimmt. Kaiser verwendet hier musiktheoretische Begrifflichkeiten, die letztlich eine Theorieauffassung des 19. Jahrhunderts widerspiegeln – Scheinkonsonanzen erscheinen bei Riemann im „Sinne der Stellvertretertheorie“<sup>973</sup>, und sind daher elementarer Bestandteil der Funktionstheorie – und nicht in einen diesbezüglichen historischen Kontext eingeordnet werden. Hier hätte zumindest ein Hinweis auf Aspekte der Theoriebildung im 19. Jahrhundert erfolgen können, um die dem Begriff innewohnenden Implikationen besser zu reflektieren.

Auch in der Theorieauffassung zeigen sich Elemente eines Theoriebildungskonzeptes, das letztlich in der Wissenschaftstheorie des 19. Jahrhunderts stecken bleibt. „Die Geschichte der Musiktheorie erscheint Riemann [...] als Entwicklung zu einer ‘immer schärferen Präzisierung und Formulierung’ einer in Grundzügen längst feststehenden Erkenntnis des Wesens der

---

<sup>969</sup> Ebda., S. 8.

<sup>970</sup> Ebda.

<sup>971</sup> Kaiser, ebda., S. 334.

<sup>972</sup> Vgl. dazu Holtmeier, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 254 ff.

<sup>973</sup> Holtmeier, ebda., S. 254.



Musik, eines Wesens, das sich nicht änderte, sondern lediglich aus einer latenten allmählich in eine manifeste Erscheinungsform hervortrat.“<sup>974</sup> Dieser von Dahlhaus für das 19. Jahrhundert als signifikant beschriebene Aspekt findet sich auch im vorliegenden Lehrwerk, wenn zunächst durch die Anzahl der Notenbeispiele suggeriert wird, dass die gewählten musiktheoretischen Begrifflichkeiten für erstaunlich zahlreiche Epochen und Gattungen genügen. Deutlicher jedoch wird dieser Ansatz, da Kaiser mit den gewählten Begriffen auch Aspekte aus dem Bereich der Jazz- und Popmusik erklären möchte, ohne auf die spezifischen kultursoziologischen Bedingungen einzugehen.<sup>975</sup> Dass sich die musiktheoretischen Begriffe quasi in allen Gattungen und Stilen >>manifestieren<< findet sich an anderer Stelle: „Hören Sie sich >>Hotel California<< der Eagles an und erstellen Sie ein Formschema. Welche Funktion erfüllt die sich auch dem chromatisch absteigenden Tetrachord mit 6-5-Synkope ergebende Harmonik in diesem Hit?“<sup>976</sup> Hier zeigt sich, dass die von Kaiser entwickelten musiktheoretischen Begriffe – 6-5-Synkope – dazu dienen, Musik in die Theorie mit hineinzuziehen, die ihrem ursprünglichen Sinn nach nicht für eine musiktheoretische Erklärung dieser Art entstanden ist. Deutlich wird an diesem Beispiel auch, dass Kaiser von einem universalistischen Anspruch seiner Musiktheorie ausgeht, die offensichtlich problemlos, neben der >>gängigen<< Kunstmusik, auch Rock-/Pop-Musik analysieren kann. Inwieweit die so gewonnenen Ergebnisse einem tieferen Verständnis des Songs dienen bleibt freilich offen, ebenso die Bedürfnisfrage von Musiktheorie dieser Art für Rock-/Pop-Musik. Dem lernenden Leser wird freilich eine Musiktheorie und Analysesprache vermittelt, die ohne Gattungs-, Epochen-, Stil- und Zeitbeschränkungen auskommt. Hierin zeigt sich eine Theorieauffassung, die „die Geschichte zur Suprematie emportrieb, bis die Katastrophen des Ersten und später des Zweiten Weltkriegs den Wahn in Stücke rissen.“<sup>977</sup> Die von Danuser geäußerte Kritik an der theoretischen Ausrichtung der Musiktheorie Hugo Riemanns, lässt sich auch auf den Ansatz Kaisers übertragen und macht deutlich, dass eine solche Denkweise zutiefst in den Denkmustern des 19. Jahrhunderts stecken geblieben ist. Im weiteren Verlauf spricht Danuser von „Domilizierung“<sup>978</sup> und verdeutlicht damit den universalistischen Anspruch der Theorie Riemanns alles erklären zu können und erklären zu müssen. Der

---

<sup>974</sup> Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, ebda., S. 58.

<sup>975</sup> Vgl. dazu Kaiser, S. 278 ff. Bemerkenswert bleibt in diesem Zusammenhang der kommentarlos erfolgende Übergang von Musik Olivier Messiaens zu Bsp. aus der Pop-Musik.

<sup>976</sup> Kaiser, ebda., S. 359.

<sup>977</sup> Danuser, *Von unten und von oben*, ebda., S. 106.

<sup>978</sup> Vgl. ebda., z. B. S. 110.

historische Kontext des deutschen Imperialismus, der – der Theorie vergleichbar – fremde Länder „domiliziert“ liegt auf der Hand.<sup>979</sup> Die Frage warum im 20. und 21. Jahrhundert musiktheoretische Ansätze gelehrt werden, die eine solche Haltung unreflektiert übernehmen, muss differenzierend beantwortet werden. Zunächst ist auf die konservative Grundhaltung an den musikalischen Ausbildungsinstitutionen zu verweisen. Ferner scheint mir auch in einer zunehmend pluralistischen Musikwelt, in einer solchen universalistisch verstandenen Musiktheorie, eine simple, aber zumindest psychologisch nachvollziehbare, Reaktion zu liegen.

### 3.10.2.2 Mathematisch-informationstechnologische Anleihen

Vergleichbar zu anderen Harmonielehren greift auch Kaiser in dem vorliegenden Lehrwerk an einzelnen Stellen auf Mechanismen der Theoriebildung zurück, die an Begrifflichkeiten und Definitionen der Mathematik angelehnt sind: „Definieren Sie die Modelle [...] indem Sie die Begriffe Agens und Patiens verwenden und das Intervallverhältnis der dritten Stimme zur Agensstimme durch eine Zahlenkombination angeben.“<sup>980</sup> Die musiktheoretische Begriffsbildung und Analyse erfolgt in diesem Fall über mathematische Ausdrucksweisen und über das Erstellen einer >>Zahlenkombination<<; auf diese Weise versucht der Autor Objektivität herzustellen und den getroffenen Aussagen Gültigkeit zu verleihen. Dies erscheint umso bemerkenswerter, da häufig demgegenüber die subjektive Wirkung bestimmter Klänge im Vordergrund steht: „[...] war [...] ein besonderes klangliche Ereignis, ursprünglich im Dienste einer inhaltlichen Aussage [...]“<sup>981</sup>. Die bewusste Verwendung mathematischer Begriffe und Definitionsmöglichkeiten stellt dem nicht näher definierten „besonderen klanglichen Ereignis“ einen zumindest ansatzweise rationalen Begriffsbildungsprozess gegenüber.

Ferner zeigt sich, dass insbesondere durch statistische Häufung eine Objektivität in der musiktheoretischen Begriffsbildung angestrebt wird: Dabei zunächst ist die Durchdringung des Lehrwerkes mit zahlreichen Notenbeispielen zu nennen<sup>982</sup>. Hier jedoch wird Objektivität lediglich suggeriert, da die Kriterien der Auswahl nicht thematisiert werden. Die Frage der lokalen und personalen Beschränkung muss in diesem Zusammenhang zumindest als Problem

---

<sup>979</sup> Vgl. Danuser, ebda.

<sup>980</sup> Kaiser, ebda., S. 331.

<sup>981</sup> Ebda., S. 352.

<sup>982</sup> Vgl. dazu 10.1 Auswahl der Notenbeispiele.

erkannt und benannt werden, ebenso wie die Frage nach Werkauswahl und – damit zusammenhängend – gattungsspezifische Besonderheiten. Diese Aspekte werden vom Autor jedoch nicht berücksichtigt, sodass die Auswahl der Notenbeispiele letztlich nur einem subjektiven Empfinden geschuldet ist. Die Frage in wie weit hier nur Beispiele herangezogen wurden, die den beschriebenen Begriffen Genüge tun, kann – zumindest ansatzweise – in die kritische Betrachtung mit einbezogen werden.

Jedoch versucht der Autor auch an anderer Stelle diesen statistischen Ansatz weiter zu verfolgen: „Das Modell soll im Folgenden als >>Initialmodell<< bezeichnet werden, da es in Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts [...] sehr häufig anzutreffen ist.“<sup>983</sup> Die Begründung des musiktheoretischen Begriffes – hier: Initialmodell – über die Frage der statistischen Häufung erscheint zumindest konsequent und – auch im Blick auf die Geschichte der Harmonielehre – logisch.<sup>984</sup>

Auch im zweiten Teil des Buches<sup>985</sup> setzt sich dieser Trend fort. So wird der Leser aufgefordert: „[...] Nehmen Sie die Stoppuhr [...] und halten Sie die Ereignisse und Nicht-Ereignisse in ihrer zeitlichen Reihenfolge fest.“<sup>986</sup> Die Intention ist hier vergleichbar: Es geht um eine Objektivierbarkeit von musiktheoretischen Aussagen; diese Objektivierbarkeit soll über eine messbare Zeit erfolgen. Die so getroffenen Aussagen werden im Folgenden in ein Diagramm/Koordinatensystem eingetragen<sup>987</sup> – die Arbeit mit Zeitachse und Koordinatensystem erscheint als offensichtliche Anleihe aus der Mathematik. Dieses Koordinatensystem taucht im weiteren Verlauf an unterschiedlichen Stellen und wird auf diese Weise häufig als Mittel der Analyse und der musiktheoretischen Begriffsbildung verwendet.<sup>988</sup>

Auch hier greift die Analyse von Thomas Noll – zumindest in Ansätzen – der feststellt: „In der Folge haben sich seit Ende der 1970er Jahre mehrere Autoren mit interessanten mathematischen Ansätzen zu Wort gemeldet [...]. Man kann mehrere Ansätze der mathematischen Musiktheorie als Versuche deuten, bislang verborgene Motivationen musikalischer Strukturen und Kodes aufzudecken.“<sup>989</sup> Zunächst ist festzuhalten, dass mit

---

<sup>983</sup> Kaiser, ebda., S. 384.

<sup>984</sup> Vgl. dazu die Analyse der Harmonielehre von de la Motte in der vorliegenden Untersuchung, besonders Punkt 2. 2. 3.

<sup>985</sup> Formbildung I: Grundbegriffe, S. 407.ff.

<sup>986</sup> Ebda., S. 409.

<sup>987</sup> Vgl. dazu, ebda., S. 410.

<sup>988</sup> Vgl. z. B. S. 425, S. 429.

<sup>989</sup> Noll, Thomas, ebda., in: *Musiktheorie*, ebda., S. 411.

Kaisers Ansatz keine eigentliche >>mathematische Musiktheorie<< vorliegt, sondern lediglich – rudimentär – mathematische und statistische Ansätze in der musiktheoretischen Begriffsbildung Berücksichtigung finden. Bemerkenswert bleibt, dass diese Ansätze – im Vergleich zu de la Motte<sup>990</sup> – viel bruchstückhafter daherkommen und selbst zwanzig Jahre nach der Harmonielehre von de la Motte keine wirkliche Differenzierung oder Aufbereitung erfahren haben: So wird z. B. nicht auf bereits vorhandene Ergebnisse zurückgegriffen oder bestimmte Software vorgestellt, die die geforderten statistischen Ergebnisse bereit hält etc. Der Grund für die Verwendung eben dieser mathematischen Begriffsbildung liegt – da behält Thomas Noll weiterhin Recht – in „der Entwicklung und Anwendung von Software in vielen Bereichen des Musikschafterns und der Musikforschung“<sup>991</sup>, sodass diese „mathematischen Modelle auch in und wieder indirekt Eingang in die Musiktheorie finden.“<sup>992</sup> Diesem Ansatz wird im vorliegenden Lehrwerk – im Verständnis der Autoren – Rechnung getragen, indem dem Buch eine CD mit Klangbeispielen beigegeben ist; der Einsatz >>neuer Medien<< für ein Gehörbildungsbuch erscheint den Autoren offensichtlich so bedeutend, dass hier kurz auf den Umgang mit einer solchen CD verwiesen wird.<sup>993</sup>

---

<sup>990</sup> Vgl. ebda.

<sup>991</sup> Noll, ebda., S. 410.

<sup>992</sup> Ebda.

<sup>993</sup> Kaiser, ebda., S. XI und XII.

### 3.10.3 Fazit

Die Analyse hat gezeigt, dass sich im Wesentlichen zwei unterschiedliche Denkweisen von Musiktheorie im vorliegenden Lehrwerk nachweisen lassen: Zunächst ist die starke Verwurzelung in Denkmustern des 19. Jahrhunderts zu nennen. Dies zeigt sich zunächst in der Auswahl der Notenbeispiele, die sich vorwiegend an einem überkommenen Meisterwerkgedanken orientieren.<sup>994</sup> Dabei fällt auf, dass die große Bandbreite der Notenbeispiele – inklusive Jazz- und Popmusik – hier nur Modernität vortäuscht: Der Umgang mit den >>ungewöhnlichen<< Noten- und Werkbeispielen lässt eine Verwurzelung in der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts klar erkennen. Davon ausgehend lässt sich ein universalistischer Ansatz erkennen, der den im Lehrwerk exemplifizierten Begriffen letztlich universale bzw. sehr weitreichende Gültigkeit attestiert. Damit jedoch verkennt Kaiser, dass sich moderne Theorie von dieser Art Universalismus gelöst hat und ihre Gültigkeit auf bestimmte – historische, kulturelle und soziologische – Kontexte bezieht. Die mehr oder weniger unreflektierte Übernahme eines solchen Theoriekonzeptes, lässt die Frage aufkommen, warum ein solcher Ansatz zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch praktiziert wird. Nun kann man generell im Bereich der Harmonielehre eine unreflektierte Übernahme von Denkkonzepten des 19. Jahrhunderts erkennen<sup>995</sup>, sodass von >>Paralleleffekten<< ausgegangen werden kann. Dennoch lässt sich in einem solchen Vorgehen auch eine Form der Wissenschaftsfeindlichkeit erkennen, die den in anderen Bereichen der Musik bereits längst in >>Fleisch und Blut<< übergegangenen Theoriebildungskonzeptionen für das eigene Fach keine Bedeutung zumessen. Hier wirkt immer noch eine Theoriefeindlichkeit nach, die – laut Holtmeier – insbesondere auf den Bruch des Jahres 1933 zurückzuführen ist.<sup>996</sup> Eine kritische Auseinandersetzung mit solchen Theoriebildungskonzeptionen ist daher dringend geboten. Des Weiteren lässt sich eine – wenn gleich auch nur rudimentäre – Durchdringung der Musiktheorie mit statistisch-mathematischen Begriffen erkennen und nachweisen. Auch hier sind sicherlich >>Paralleleffekte<< mit vergleichbaren Harmonielehren erkennbar<sup>997</sup>, dennoch zeigt sich damit ein allgemeiner Trend in einem Zeitalter zunehmender Technisierung. Freilich greift dieser Trend nur sehr langsam und äußerst verspätet in den Bereich der Musiktheorie

---

<sup>994</sup> Vgl. Kaiser, ebda.

<sup>995</sup> Vgl. dazu die vorliegende Analyse unterschiedlicher Harmonielehren.

<sup>996</sup> Vgl. Holtmeier, Ludwig, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda., S. 11-34.

<sup>997</sup> Vgl. de la Motte, ebda.

### 3.10 Ulrich Kaiser, Gehörbildung, Kassel 1998

ein, dennoch lassen sich seine Spuren nachweisen. Jedoch zeigt sich auch an dieser Stelle, dass eine reflektierte Übernahme dieser Ansätze zu sicherlich bedeutenderen Erkenntnisprozessen geführt hätte, weil auf diese Weise eine Rückkopplung von Geschichtsbild und Methode zwingend notwendig geworden wäre. Durch die unreflektierte Übernahme von statistisch-mathematischen Methoden und Begriffen bleibt die Durchdringung der musiktheoretischen Begriffsbildung letztlich oberflächlich und mehr oder weniger folgenlos.

## 3.11 Ulrich Kaiser, *Der vierstimmige Satz*, Kassel 2002

### 3.11.1 Auswahl der Notenbeispiele

Eine tabellarische Übersicht über die verwendeten Notenbeispiele erübrigt sich, da sich das vorliegende Lehrwerk ausschließlich mit dem vierstimmigen Satz bei Johann Sebastian Bach und Heinrich Schütz befasst. Es zeigt sich, dass die Fixierung auf einen bestimmten Personalstil ein Ergebnis einer >>rudimentären<< Quellenkritik darstellt. Diese Quellenkritik bindet die musiktheoretische Begriffsbildung an eine bestimmte historische Situation an: „Die Bestimmung von >>richtig<< oder >>falsch<< [...] ist im musiktheoretischen Bereich nur im Hinblick auf eine gelungene Abstimmung aller Momente des Tonsatzes und in Bezug auf einen bestimmten historischen musikalischen Stil sinnvoll.“<sup>998</sup> Der von Kaiser angesprochene „historisch musikalische Stil“ jedoch wird ausschließlich an bestimmte Komponisten angebunden. Der Einbezug von z. B. soziokulturellen Kontexten in die musikalische Begriffsbildung bleibt offen; hier wird ein Geschichtsbild propagiert, das sich vor allem an dem Personalstil eines bestimmten Komponisten orientiert. Kritisch, im Sinne einer umfassenden Quellenkritik, ist die musiktheoretische Begriffsbildung demnach nicht. Dies lässt sich exemplarisch an der Analyse der Herkunft eines Kantionalsatzes erkennen: „Ein Kantionalsatz ist eine einfache vierstimmige, homorhythmische Komposition, bei der die Chormelodie nicht mehr im Tenor, sondern im Sopran [...] erklingt. Dies wiederum sollte es der Gemeinde im Gottesdienst ermöglichen, die vom Chor vorgetragene Kirchenlieder mitzusingen.“<sup>999</sup> Eine quellenkritische Analyse hätte zumindest in Ansätzen auf die von Luther initiierte und intendierte Form und Funktion des Gemeindegesangs abgehoben, um die Entstehung der Kantionalien auch in einem größeren historischen Kontext verständlich zu machen. Im Vordergrund der Analyse steht bei Kaiser jedoch der Komponist Heinrich Schütz. Als Leitspruch dieses Geschichtsverständnisses dient Kaiser ein Zitat von Goethe: „<<Man sieht die Höhe, die der Künstler erreicht hat, nicht lebhafter, als wenn man versucht ihm einige Stufen nachzuklettern.>>“<sup>1000</sup> Hier wird deutlich, dass der >>Künstler<< als Fixpunkt der Orientierung und der musiktheoretischen Begriffsbildung fungiert. Das dahinterstehende Geschichtsverständnis geht von einem mehr oder weniger zielgerichteten Verlauf aus, an

---

<sup>998</sup> Kaiser, *Der vierstimmige Satz*, Kassel, 2002, S. 10.

<sup>999</sup> Ebd., S. 11.

<sup>1000</sup> Ebd., S. 12.

### 3.11 Ulrich Kaiser, Der vierstimmige Satz, Kassel 2002

dessen Ende die Genialität einzelner Personen steht, an deren Beispiel der Schüler lernen kann. Hier verkennt der Autor, dass damit auch jegliche Weiterentwicklung gestoppt ist.



### 3.11.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.11.2.1 Theoriebildungskonzeptionen des 19. Jahrhunderts

Ausgehend vom oben beschriebenen Geschichtsverständnis zeigt sich auch in der musiktheoretischen Begriffsbildung eine Herangehensweise, die in ihrem grundlegenden Verständnis im 19. Jahrhundert stecken geblieben ist. Die von Kaiser herausgestellten Analysemethoden werden nicht nur auf die ausgeschriebene, und historisch klar begrenzte Epoche, angewendet, sondern auch auf weitere Gattungen angewandt: „Die bisher besprochenen dreistimmigen Kadenz sind nicht nur Schlusswendungen im Kleinen, sondern auch Analysemodelle z.B. für Formteile von Klaviersonaten der >>Wiener Klassik<< im Großen.“<sup>1001</sup> Die unreflektierte Annahme, dass sich am historischen Beispiel exemplifizierte musiktheoretische Modelle problemlos auf Musiken anderer Zeit übertragen ließen, lässt einen universalistischen Anspruch im Theorieverständnis erkennen, der typisch für die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts gewesen ist: „Es liegt im Wesen der Kompositions- und Harmonielehren, einen gewissen Endpunkt der Kunst [...] zumindest unausgesprochen anzunehmen. In der möglichst vollständigen Darstellung der Phänomene liegt die Annahme schon beschlossen, die Entwicklung der Kunst sei an diesem von der Theorie zu beschreibenden Punkt zu Ende, und ihre Erscheinungsweisen seien dadurch, sei es total durchsystematisiert, sei es nur überschaubar beschrieben, darzustellen.“<sup>1002</sup>

Dieser Aspekt findet sich im vorliegenden Lehrwerk an zahlreichen unterschiedlichen Belegstellen, da auch musiktheoretische Modelle des 19. Jahrhunderts unreflektiert und kommentarlos übernommen werden: „Die oben beschriebenen Altklausel-Beispiele stehen in ihrer harmonischen Interpretation für zwei grundlegend verschiedene Schlussbildungen:

1. Dominante-Tonika [...]
2. Subdominante-Tonika [...]

Für einen wiederholten Wechsel von D-T bzw. S-T ist der Begriff -> Pendelharmonik gebräuchlich [...]“<sup>1003</sup> Auch im weiteren Verlauf des Lehrwerkes finden sich Beispiele der Anwendung von Funktionstheorie: „[...] Harmonisch-funktional kann man diese Klangfolgen als T<sup>3</sup>-D bzw. als Halbschlüsse interpretieren [...]“<sup>1004</sup>. Herauszustellen ist in diesem

---

<sup>1001</sup> Ebda., S. 39.

<sup>1002</sup> Rummenhüller, *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert*, ebda., S. 36.

<sup>1003</sup> Kaiser, ebda., S. 42-43.

<sup>1004</sup> Ebda., S. 51.

Zusammenhang, dass es nicht um die musiktheoretische Beurteilung des musikalischen Phänomens geht – was durchaus innerhalb der beschriebenen Funktion möglich ist – sondern darum, dass der Autor hier eine Theoriesprache verwendet<sup>1005</sup>, die sich ganz elementar Wesensmerkmale der Theoriebildung des 19. Jahrhunderts zu eigen macht<sup>1006</sup>, ohne dass darauf hingewiesen wird. Hier zeigt sich der oben angesprochene universalistische Anspruch einer musiktheoretischen Begriffsbildung, die für alle denkbaren musikalischen Phänomene Begriffe und Verständnishilfen bereithält, ohne auf historische Umstände der Entstehung zu schauen.

Ein weiterer Aspekt verortet das Lehrwerk von Kaiser eben genau in jenem Spannungsfeld von unreflektierter historischer Musiktheorie einerseits und weiterführendem Ansatz andererseits. Ein Ansatz, der bereits bei Hugo Riemann erkennbar war: „An Riemanns Modernität mit ihrer Nähe zu Topographie und Mathematik wird ein Zug zu dem sichtbar, was man aktuell >Mapping< nennt: eine Öffnung zur Bildrepräsentation von Strukturen, einer Darstellungsweise, welche die Theorie der Musik in Räume einer non-verbalen, umso stärker aber graphisch-figürlichen Schriftlichkeit setzt. Dies zeigen Diagramme in vielen Schriften Riemanns bis zu den >>Ideen einer >Lehre von den Tonvorstellungen< << [...]“<sup>1007</sup> Auch bei Kaiser findet sich ein „Tongitter zum Kennzeichen der Terzabstände zwischen den benachbarten Akkordtönen“<sup>1008</sup>. Zunächst verweist diese Form der musiktheoretischen Begriffsbildung eindeutig auf Riemann und die zuvor beschriebene graphisch-figürliche Schriftlichkeit. Gerade durch die unreflektierte Übernahme von funktionstheoretischen Begriffen in die Analysesprache, ist der Bezug zu Riemann eindeutig gegeben. Dennoch verweist – Danuser hat in Bezug auf Riemann darauf hingewiesen – diese Darstellungsform eben auch auf moderne Repräsentationen einer Theorie der Musik, die sich insbesondere neueren mathematischen Methoden bedient und eine Nähe zur Informationstechnologie erkennen lässt.<sup>1009</sup>

---

<sup>1005</sup> Die Funktionstheorie.

<sup>1006</sup> Vgl. Holtmeier, Dahlhaus, Danuser, ebda.

<sup>1007</sup> Danuser, *Von unten und von oben?* ebda., S. 109.

<sup>1008</sup> Kaiser, ebda., S. 119.

<sup>1009</sup> Vgl. Noll, *Musiktheorie und Mathematik*, ebda., S. 410.

### 3.11 Ulrich Kaiser, Der vierstimmige Satz, Kassel 2002

#### 3.11.2.2 mathematisch-statistische Begriffsbildung

Eine Begriffsbildung dieser Art wird zwar nicht explizit als >>neu<< herausgestellt, lässt sich aber an einzelnen Stellen nachweisen. Zunächst ist in diesem Zusammenhang auf die graphische Repräsentation hinzuweisen, die sich eben jener mathematischen Modelle bedient.<sup>1010</sup> Das Vorgehen mit Hilfe der Tabelle systematisiert den Kompositionsprozess und ermöglicht auf diese Weise eine valide musiktheoretische Begriffsbildung, die ihre Legitimation auch aus der statistischen Häufung und mathematischen Repräsentation gewinnt.

Dieser Ansatz wird von Kaiser auch im Folgenden weiter bemüht, wenn die statistische Auszählung als Gehalt der musiktheoretischen Begriffsbildung herangezogen wird: „Rein statistisch gesehen ist das, wie in der Kapitelüberschrift versprochen, >>die halbe Miete<< [...]“<sup>1011</sup>. Die Grafik auf Seite 66 der vorliegenden Harmonielehre verdeutlicht die Bedeutung, die Kaiser der statistischen Auszählung beimisst<sup>1012</sup>.

Die Zahlen beschreiben nicht das Ergebnis einer Auszählung, sondern die Stufen der Zielakkorde der Kadenz in den einzelnen Choralzeilen. Von Bedeutung erscheint in diesem Zusammenhang, dass lediglich die statistische Methode bemüht wurde, ohne die Bedingungen der Untersuchungsergebnisse zu thematisieren. Es fehlt z. B. ein Hinweis darauf, ob Kaiser alle Choräle Bachs untersucht hat. Dennoch lassen sich mit Hilfe dieser graphisch-figürlichen Darstellung valide musiktheoretische Aussagen, im Sinne Kaisers, über den vierstimmigen Satz bei Bach treffen.

Diese Methode wird von Kaiser im weiteren Verlauf noch differenziert, wenn er die Häufigkeit von perfekten Konsonanzen für den Außenstimmensatz thematisiert<sup>1013</sup>. So ermittelt Kaiser für alle konsonanten Intervalle (100%) im Außenstimmensatz, dass ca. 46% auf Terzen entfallen, ca. 30% auf Quinten und jeweils ca. 12% auf Oktaven und Sexten entfallen.

Die prozentuale tabellarische Angabe der Häufigkeit von unterschiedlichen Intervallqualitäten im Außenstimmensatz ist das Ergebnis einer statistischen Auszählung – deren methodisches Vorgehen freilich nicht thematisiert wird – und soll die musiktheoretische Regel begründen: „Es ist erstaunlich: Fast jedes zweite Intervall des Außenstimmensatzes ist eine Terz.“<sup>1014</sup>

---

<sup>1010</sup> Vgl. dazu Kaiser, ebda., S. 27, Tabelle.

<sup>1011</sup> Kaiser, ebda., S. 45.

<sup>1012</sup> Vgl. Kaiser, ebda., S. 66.

<sup>1013</sup> Vgl. Kaiser, ebda., S. 82.

<sup>1014</sup> Kaiser, ebda., S. 82.

Letztlich findet sich auch eine tabellarische Übersicht über statistische ausgezählte Befunde im Lehrwerk<sup>1015</sup>. Dabei ermittelt Kaiser für das Zeilenschlussintervall unterschiedliche melodische Vorgehensweise und benennt die absolute Häufigkeit in Zahlen. So ermittelt er für eine Tonwiederholung im Bachchoral 65 Fälle und im Kantionalsatz bei Heinrich Schütz 9 Fälle; eine abwärtsführende Sekunde findet sich bei Bach 1405 Mal bei Schütz hingegen 406 Mal; eine aufwärtsführende Sekunde tritt bei Bach 566 Mal auf, bei Schütz hingegen 151 Mal; eine Terz abwärts lässt sich bei Bach 180 Mal nachweisen, bei Schütz 34 Mal. Die Terz aufwärts als Zeilenschlussintervall kommt, nach Kaiser, weder bei Bach noch bei Schütz vor. Die Quarte abwärts findet sich bei Bach 19 Mal, bei Schütz kein Mal. Die Quarte aufwärts bei Bach und Schütz jeweils einmal; die Quinte abwärts bei Bach 28 Mal bei Schütz 9 Mal und die Quinte aufwärts bei Bach 1 Mal und bei Schütz nicht.<sup>1016</sup>

Kaiser vertieft den mathematischen Befund im weiteren Verlauf noch, wenn er die Ergebnisse ins Verhältnis zueinander setzt: „Aus dieser kleinen Statistik können Sie ersehen, dass die Sekundbewegungen abwärts am weitaus häufigsten vorkommen (Verhältnis klein/groß ca. 1:3) [...]“<sup>1017</sup>.

Insgesamt zeigt sich eine Tendenz, die musiktheoretische Begriffsbildung an statistisch-mathematische Begründungen anknüpft. Seit de la Mottes Harmonielehre ist dieses Verfahren für nachfolgende Lehrwerke nachzuweisen.<sup>1018</sup> Analog zu de la Motte lässt auch bei Kaiser eine eindeutige Meisterwerkorientierung nachweisen, die letztlich den statistischen Ansatz entwertet, da in der Analyse und Interpretation stets das >>Kunstwerk des Meisters<< den Fixpunkt des Erkenntnisinteresses bildet. Eine wirkliche Neuausrichtung hätte die Befunde der mathematischen Analyse in einen historischen Kontext eingearbeitet, um deren kulturellen Gehalt zu definieren. Hier zeigt sich, dass – bei allen modern angehauchten Methoden – eine Theorieauffassung im Lehrwerk vertreten wird, die ihr ideengeschichtliches Zentrum in der Wissenschaftstheorie des 19. Jahrhunderts findet.

---

<sup>1015</sup> Vgl. Kaiser, ebda., S. 29.

<sup>1016</sup> Zahlen und Daten entnommen bei Kaiser, ebda.

<sup>1017</sup> Kaiser, ebda., S. 30.

<sup>1018</sup> Vgl. Analyse der Harmonielehre von de la Motte, ebda.

### 3.11.3 Fazit

Die Analyse hat gezeigt, dass sich Kaiser auch in diesem Lehrwerk stark an Theoriebildungskonzeptionen des 19. Jahrhunderts anlehnt. Die deutliche Fixierung auf zwei unterschiedliche Personalstile lässt zunächst eine – notwendige – Reduktion auf historisch einzugrenzende Epochen erkennen. Jedoch zeigt sich, dass der musiktheoretische Gehalt der Begrifflichkeiten nahezu ausschließlich an die Genialität der einzelnen Komponisten angebunden wird. Ein quellenkritischer und kultursoziologischer Ansatz hätte hier z. B. nach den historischen Bedingungen bestimmter musiktheoretischer Phänomene gefragt. Diese werden jedoch als gegeben bzw. als genialer Einfall gleichweg hingenommen: „Gleichzeitig muss man feststellen, dass das moderne musiktheoretische Vokabular nicht in der Lage ist, diese Schlusswendungen angemessen und verständlich zu beschreiben [...]“<sup>1019</sup>. Dies hat zur Folge, dass die verwendeten musiktheoretischen Begriffe als mehr oder weniger universal gültig angenommen werden. Ein Ansatz, der sich auch indirekt im Gebrauch unterschiedlicher – historischer – Quellen widerspiegelt. So bezieht sich Kaiser an unterschiedlichen Stellen auf ältere Musiktheoretiker<sup>1020</sup>, diese werden jedoch nicht quellenkritisch analysiert, sondern dienen der Bestätigung der eigenen Theorie, als deren Endpunkt jeweils der zu betrachtende Künstler, hier: Bach und Schütz, stehen. Musiktheorie wird in diesem Zusammenhang als historisch betrachtet, jedoch werden die Bedingungen ihrer Historizität nicht hinterfragt und analysiert. Daher kann der Autor auf unterschiedliche Literatur verweisen, ohne diese in den Diskurs einzuordnen.<sup>1021</sup>

Vor diesem Hintergrund bedeutet der statistisch-mathematische Ansatz zwar die Integration einer neueren Methode in die musiktheoretische Begriffsbildung, dennoch bleibt eine notwendige Neuausrichtung der Harmonielehre aus. Die Legitimierung unterschiedlicher musiktheoretischer Regeln, durch z. B. statistische Auszählung, dient letztlich nur dem Zweck der Bestätigung der Genialität des einzelnen Komponisten: „Die Aussetzung der Zeile lässt also eine bewusst kunstvolle Abweichung von der Norm erkennen, mit der Bach die negativen Wortbedeutungen symbolisiert hat.“<sup>1022</sup> Oder im weiteren Verlauf: „[...] im Hinblick auf die Textaussage aber sind sie nicht Verfehlungen aus Unfähigkeit, sondern >>Fehler<< eines

---

<sup>1019</sup> Kaiser, ebda., S. 135.

<sup>1020</sup> Vgl. dazu Kaiser, ebda., S. 28.

<sup>1021</sup> Vgl. dazu Kaiser, ebda., z. B. S. 37.

<sup>1022</sup> Kaiser, ebda., S. 142.

### 3.11 Ulrich Kaiser, *Der vierstimmige Satz*, Kassel 2002

Meisters, der sein Können in den Dienst der Textaussage gestellt hat.“<sup>1023</sup> Neben der angesprochenen Meisterwerkorientierung zeigt sich darüber hinaus auch ein Theorieverständnis, das in seinem universalistischen Anspruch in der Lage ist, sämtliche musiktheoretischen Phänomene zu erklären und diese als geniale Ideen des >>Meisters<< zu „domilizieren.“<sup>1024</sup>

---

<sup>1023</sup> Ebda.

<sup>1024</sup> Vgl. Holtmeier, *Von unten und von oben*, ebda.

## 3.12 Heinrich Lemacher/Hermann Schroeder, Harmonielehre, Köln, 1958

## 3.12.1 Auswahl der Notenbeispiele / Geschichtsbild

<b>Notenbeispiele Lemacher/Schroeder</b>					
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>					
eigene Bsp.	528	Haydn	7	Hindemith	1
Choral	47	Gregorianik	3	Stephan	1
Beethoven	31	Cornelius	3	Francaix	1
Bach, J. S.	29	Haßler	3	Jarnach	1
Mozart	17	Bartok	2	Bizet	1
Bruckner	17	Liszt	2	Schütz	1
Volkslied	16	Verdi	2	J. Stauß	1
Wagner	10	Weber	2	Scarlatti	1
Schumann	10	Strauss	2	Da Victoria	1
Schubert	9	Reger	2	Monteverdi	1
Chopin	9	Pfitzner	2	Bach, Ph.	1
Brahms	7	d'Albert	1	Gluck	1
Händel	7	Tschaikowsky	1		
				<b>Summe</b>	<b>780</b>

Tabelle 12: Notenbeispiele Lemacher/Schroeder

In der Verwendung der Notenbeispiele zeigt sich eine deutliche Fixierung auf Komponisten des 18.-19. Jahrhunderts mit einigen, wenigen, >>Ausreißern<< in ältere und neuere Musik. Zunächst fällt die hohe Anzahl von eigenen Beispielen auf, die auch auf den didaktischen Ansatz des Lehrwerkes zurückzuführen sind, der ausdrücklich auf die „bestehende Examenspraxis“<sup>1025</sup> ausgerichtet ist. Den Autoren schwebt hier offensichtlich eine Durchdringung der Harmonielehre mit praktischen Beispielen vor, die vom jeweiligen Studierenden oder Schüler ohne große Umarbeitung direkt gespielt werden können. Von den verwendeten Notenbeispielen lässt sich auf ein Musikgeschichtsbild schließen, das primär einen Schwerpunkt im 18.-19. Jahrhundert sieht und hier vor allem Bach, Mozart, Bruckner, Beethoven, Wagner und Schumann ins Zentrum rückt. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die Ausrichtung auf vor allem deutsche bzw. deutschsprachige

<sup>1025</sup> Lemacher/Schroeder, *Harmonielehre*, Köln, 1958, Vorwort.

Komponisten, die in der vorliegenden Harmonielehre das Zentrum des Geschichtsbildes bilden. Die wenigen nichtdeutschen Komponisten, wie z. B. Tschaikowsky, Chopin, Bartók, Francaix, Da Victoria und Monteverdi, sind nur mit wenigen – teilweise nur mit einem – Literaturbeispiel vertreten. Unterschwellig wird der Zielgruppe auf diese Weise ein durchweg tendenziöses Geschichtsbild vermittelt, das in der zeitlichen Ausrichtung und der geographischen Verortung eine allzu enge Begrenzung aufweist. So findet sich mit Bartók nur ein einziger Komponist, der zur (aufkommenden) Moderne gerechnet werden darf. Dies erstaunt umso mehr, als dass das vorliegende Lehrwerk in einer Zeit erheblicher musikalischer Neuerungen verfasst wurde und somit auf diese Weise in direkter Opposition zur neuen Musik verstanden werden kann. Letztlich wird diese Opposition aber nicht thematisiert bzw. zum Gegenstand des Lehrwerkes gemacht, sondern durch die Notenbeispiele gleichsam unterschwellig vermittelt. Diese Beschränkung auf einen eng umrissenen zeitlichen und geographischen Raum, kann als bewusstes Ausklammern von historischen Bezügen verstanden werden – so lässt sich z. B. auch nicht erklären, warum Komponisten wie z.B. Mahler nicht vertreten sind; zumal mit der Musik von Mahler der zeitliche Rahmen des 19. Jahrhunderts nicht verlassen werden müsste. In weiten Teilen kann also bereits mit Blick auf die Notenbeispiele von einer, streckenweise erheblichen, Simplifizierung gesprochen werden. In der – unnötigen – Reduktion auf nicht begründete zeitliche und geographische Kategorien, lässt sich ein unreflektiertes Festhalten an einer als gut empfundenen Tradition erkennen, die aber jegliche Weiterentwicklung von vorneherein ausschließt. Simplifizierung bedeutet in diesem Zusammenhang das Ignorieren von unterschiedlichen Strömungen und (kulturellen) Zusammenhängen, die auch durch eine differenzierte Notenbeispielauswahl zumindest hätte angedeutet werden können. Umso bemerkenswerter erscheint dieser Befund, als dass die vorliegende Harmonielehre die „bestehende Examenspraxis“<sup>1026</sup> in den Fokus rückt. Hier darf gefragt werden, was bzw. welche Vorstellung von Musik die Examenskandidaten an den „Musikinstitutionen“<sup>1027</sup> nach dem Studium dieses Lehrwerkes in ihren beruflichen Alltag tragen sollen. Mit Blick auf die verwendeten Notenbeispiele lässt sich alles andere als eine – künstlerische – Offenheit erkennen, die neuen Strömungen neugierig und kritisch gegenübersteht, vielmehr erweist sich die vorliegende Harmonielehre, die den damals neuen Entwicklungen in den zeitgenössischen Kompositionen nur mit Abschottung und Begrenzung

---

<sup>1026</sup> Ebda.

<sup>1027</sup> Ebda.



### 3.12 Heinrich Lemacher/Hermann Schroeder, Harmonielehre, Köln, 1958

begegnen will, als rückwärtsgewandt. Diese Tendenz setzt sich folgerichtig auch in der Theoriebildung fort und etabliert die Harmonielehre damit als einen letztlich reaktionären Ort der – musikhistorischen – Abschottung.

### 3.12.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.12.2.1 Konzeptionen des 19. Jahrhunderts

Lemacher / Schroeder orientieren sich in ihrer Harmonielehre an der Funktionstheorie Hugo Riemanns und verorten ihren Ansatz in genau dieser Tradition: „Bei den meisten Melodiebildungen ist eine Hinwendung zur Dominante und ihre Umspielung ein wesentliches Spannungsmoment der linearen Führung. Dieses Vorherrschen der Dominante steht im polaren Gegensatz zur Tonika.“<sup>1028</sup> Bereits zu Beginn des Lehrwerkes werden die in der Funktionstheorie beheimateten Begriffe Tonika und Dominante im Zusammenhang mit dem Begriff >>Polarität<< eingeführt. Der Hinweis auf den „polaren Gegensatz“ verdeutlicht die Anbindung an die Konzeption Hugo Riemanns, der seine Funktionstheorie vor allem unter „polaren“ Gesichtspunkten verstand – zu nennen ist in diesem Zusammenhang die Annahme einer >>Untertonreihe<<, die – als polares Gegenstück zur Obertonreihe – auch die Funktion der Subdominante in einer physikalisch nachweisbaren Dimension verortete. Es zeigt sich, dass Lemacher/Schroeder diesen Ansatz Riemanns außer Acht lassen, da an keiner Stelle im Lehrwerk von einer Untertonreihe gesprochen wird – von Bedeutung erscheint viel mehr die Tatsache, dass die Autoren eben genau diesen theoretischen Ansatz bemühen, um ihre Harmonielehre zu begründen. So schwingt im Begriff der Polarität genau jene Denkweise mit, die die Funktionstheorie als typisches Theoriegebäude des 19. Jahrhunderts charakterisiert: Die Anbindung an die Naturwissenschaften im Sinne eines Physikalismus<sup>1029</sup> und damit verbunden die Annahme einer Universalität der Theorie, die sämtliche in Betracht gezogenen Phänomene beurteilen kann.<sup>1030</sup> Diese angenommene >>Kontextlosigkeit<< versteht die eigene Theorie als übergeschichtlich und somit universell gültig: „Am Ende der Geschichte der Musiktheorie schreibt Riemann, nahezu alle von ihm in sein Universum eingefügten Theoreme seien schon einmal früher gedacht worden und dann meist in Vergessenheit geraten, so dass er selbst, einem Archäologen vergleichbar, die theoretische Reflexion aus ihrer Geschichte in ein allgemeines, dauerhaftes System zu bringen gehabt habe.“<sup>1031</sup> Danusers „dauerhaftes System“ erscheint auch bei den Autoren der vorliegenden Harmonielehre als die Funktionstheorie, die äußerlich mit Begrifflichkeiten ihres >>Gründers<< aufgeladen wird. In

---

<sup>1028</sup> Ebda., S. 16

<sup>1029</sup> Vgl. dazu Danuser, ebda., Dahlhaus, ebda.

<sup>1030</sup> Vgl. ebda.

<sup>1031</sup> Danuser, *Von unten und von oben*, ebda., S. 106.

der von Danuser angesprochenen Art und Weise betreiben auch die Verfasser der vorliegenden Harmonielehre ihre Musiktheorie: „Pentatonik (als Vorstufe der Oktaveinteilung in sieben Töne)“<sup>1032</sup> – an diesem Beispiel zeigt sich, dass eine pentatonische Tonalität nur als „Vorstufe“ verstanden werden kann. Dieser Ansatz wird im Folgenden noch weiter auf die Spitze getrieben, wenn die Autoren feststellen: „Die Dominante (oder Repercussa, Ténor, Tuba) liegt bei den authentischen Tonarten auf der Quint [...]“<sup>1033</sup>. Unterschiedliche Vorgänge und Phänomene der Musikgeschichte erfahren ihre Deutung einzig und allein durch theorieimmanente Begriffe und Denkmuster. Historisch-kulturelle Zusammenhänge und Kontexte bleiben bei der Interpretation von musiktheoretischen Sachverhalten unberücksichtigt. In diesem Sinne ist der von den Autoren gewählte Ansatz >>geschichtslos<<, weil die eigene Theorie, die Beispiele zeigen dies, als überzeitlich und universell gültig verstanden wird. Daher kann alles, was die Theorie nicht erklären kann, kaum auf Verständnis des allzu gestrengen Musiktheoretikers hoffen: „Beide Reihen kennen keine Beziehung der einzelnen Töne zu einem Grundton und untereinander, d. h. sie sind funktionslos.“<sup>1034</sup> Funktionslosigkeit wird hier als ein Manko begriffen, das eine Skala bzw. Tonalität gegenüber funktional erfassbaren Skalen abgrenzt. Dahinter steht die Forderung der Autoren an die Komponisten, möglichst funktional erklärbare Musik zu schreiben. Da das vorliegende Lehrwerk ausdrücklich für die Musikausbildung verfasst wurde, kann man annehmen, dass die Autoren auch und gerade in der Musik- und Musikausbildung das Instrument sahen, ihre Vorstellungen von Musik weiterhin >>gesellschaftsfähig<< zu erhalten. Auch auf sprachlicher Ebene erscheint diese Denkweise symptomatisch – so bleibt alles, was nicht funktional erklärbar ist, >>beziehungslos<< und damit nicht theoriwürdig. Im konkreten Beispiel der Chromatik und Ganztönigkeit verkennen die Autoren, dass diese durchaus als eigenständige Tonalitäten aufgefasst werden können, indem z. B. auf die immer gleichbleibenden Abstände der Töne zueinander hingewiesen wird und somit die Beziehung definiert werden kann.<sup>1035</sup>

---

<sup>1032</sup> Lemacher/Schroeder, ebda., S. 27.

<sup>1033</sup> Ebda., S. 30.

<sup>1034</sup> Ebda., S. 29.

<sup>1035</sup> Vgl. hierzu auch Gárdonyi-Nordhoff, ebda. Hier besonders die Analyse der messiaenschen Modi und die alternierenden Skalen.

### 3.12.2.2 Konsonanz/Dissonanz Begriff

Lemacher/Schroeder gruppieren ihre musiktheoretische Begriffsbildung vor allem und immer wieder um das Gegensatzpaar Konsonanz und Dissonanz. So verkörpert die Konsonanz: „Ruhe, Entspannung, inneres Gleichgewicht“<sup>1036</sup>, während in der Dissonanz „Unruhe, Spannung, zur Auflösung strebend“<sup>1037</sup> versinnbildlicht sei. Bereits zu Beginn des Lehrwerkes beziehen die Autoren mit einer solchen Aussage klar Stellung, indem sie in ihren Betrachtungen eine nahezu ausschließlich Dur-Moll-tonale Musik als Zentrum der Musiktheorie erkennen. Im Verständnis dieses Musiktheoriebegriffes und des damit verbundenen Musiktheoriegeschichtsbildes, wird jegliche Dissonanz in der Musik lediglich als Vorstufe zur letztlich angestrebten Konsonanz verstanden: „Die zwischen Grundton und Sept auftretende Spannung verlangt die Abwärtsauflösung des Septintervalls, soweit die Sept nicht Leitton ist.“<sup>1038</sup> In diesem Verständnis erscheint die Dissonanz als ein >>Fehler<<, der durch die >>richtige<< – also funktionstheoretisch nachvollziehbare – Auflösung gleichsam >>geheilt<< werden könne. Aus diesem Grund können diverse musiktheoretische Sachverhalte nur unter der Fragestellung der Auflösung diskutiert werden: „Wie beim Dominantseptakkord lösen sich die Septakkorde der übrigen Stufen mit fallender Sept auf.“<sup>1039</sup> Der Dissonanz wird damit jegliche musikalische Eigenständigkeit abgesprochen und diese letztlich in das funktionstheoretische >>Korsett<< zwangsintegriert. Unterschwellig und unausgesprochen erfolgt auf diese Weise die Ausgrenzung von Musikstilen, Gattungen und Tonalitäten, die eben genau den Umgang mit der Dissonanz zum Grundprinzip erhoben haben: Zu denken ist in diesem Zusammenhang z. B. an die Kompositionen der französischen Impressionisten, die Musik der Schönberg-Schule in Wien, aber auch an damals zeitgenössische Kompositionen von z. B. Olivier Messiaen, György Ligeti, Stockhausen, Boulez u. a. Darüber hinaus ignorieren die Autoren auch Strömungen im Jazz – der ebenso mit einem anderen Dissonanzbegriff operiert; die Ausweitung auf eine >>echte<< Jazz-Harmonielehre ist m. E. nicht zwingend notwendig, aber zumindest der Hinweis auf andere Formen der Dissonanzbehandlung erscheint geboten. Zumal in der von den Autoren vertretenen musiktheoretischen Auffassung sämtliche Phänomene, die sich nicht funktionstheoretisch erklären lassen, als mehr oder weniger nicht-theoriemäßig, abgestempelt und damit diskreditiert werden.<sup>1040</sup> Auch durch die fehlende

---

<sup>1036</sup> Lemacher/Schroeder, ebda., S. 9

<sup>1037</sup> Ebda., S. 10.

<sup>1038</sup> Ebda., S. 80.

<sup>1039</sup> Ebda., S. 90.

<sup>1040</sup> Vgl. dazu Lemacher/Schroeder, ebda.

historische Differenzierung in diesem Zusammenhang<sup>1041</sup> entsteht der Eindruck einer bewussten Ausgrenzung nicht Dur-Moll-tonal erfassbarer Musik. In Kombination mit diesem Konsonanz-/Dissonanz-Begriff etablieren die Autoren die Kategorie einer „lebendigen“ Musik: „[...] die Anschauung der Intervalle aus lebendiger Musik zu gewinnen.“<sup>1042</sup> Die deutliche Betonung des >>Lebendigen<< lässt erkennen, dass die Autoren offensichtlich eine Menge >>toten<< Musik ausmachen. Auch hier bleibt die nähere Differenzierung offen; zu denken ist an die – ältere – Praxis der Harmonielehre, die aufgestellten Regeln am eigenen Notenbeispiel zu verdeutlichen – was jedoch angesichts der hohen Anzahl eigener Notenbeispiele im Lehrwerk selbst eher unwahrscheinlich erscheint. Vielmehr lässt sich in dieser Betonung des >>Lebendigen<< eine Opposition zur damals >>neuen Musik<< ausmachen, die – nach den Autoren – viel zu sehr vom „mathematisch formelhaften“<sup>1043</sup> lebte. Diese Abwendung von einer offensichtlich >>toten<< Musikpraxis und damit verbundenen Musiktheorie ist den Autoren ein wichtiges, beinahe zentrales, Anliegen. An unterschiedlichen Stellen im Lehrwerk arbeiten die Autoren immer wieder den >>Wirkungsgrad<< bestimmter musiktheoretischer Erscheinungen heraus: „Charakter des Feierlichen“<sup>1044</sup>. Erkennbar ist eine klare Abgrenzung vom rein mathematischen Verständnis<sup>1045</sup> und eine Hinwendung zu einer emotionalen Ebene der Musiktheorie. In der Verbindung mit einem musiktheoretischen Konzept, das seinen Ursprung in der Wissenschaftstheorie des 19. Jahrhunderts hatte, begründet sich in dieser Hinwendung zu einem emotionalen Verständnis bestimmter musiktheoretischer Sachverhalte ein letztlich reaktionärer Antimodernismus. Eine Anbindung an moderne musikalische Erscheinungen und auch an aktuelle musiktheoretische Diskussionen<sup>1046</sup> findet daher nicht statt bzw. ist letztlich sogar unerwünscht. Das musiktheoretische Denken in Wirkungen und Emotionen soll als bewusster Gegenpol zur Moderne verstanden werden: „Im Gegensatz zu der spontanen Auflösung der authentischen Kadenz trägt die Verbindung T – U – T den Charakter des Ruhigen, Gemessenen, Feierlichen [...]“<sup>1047</sup>. In einem solchen Musiktheorieverständnis wird die Harmonielehre zu einem Ort der Reaktion. Aus einer mehr oder weniger unreflektierten Übernahme von Denkmustern aus dem 19. Jahrhundert wird ab

---

<sup>1041</sup> Zu denken ist z. B. an einen Hinweis auf sich verändernde Behandlungen dissonanter Töne im historischen Kontext.

<sup>1042</sup> Ebda., S. 12.

<sup>1043</sup> Ebda., Vorwort.

<sup>1044</sup> Ebda., S. 21.

<sup>1045</sup> Hier: Intervalle.

<sup>1046</sup> Zu denken wäre z. B. an Milton Babbitt.

<sup>1047</sup> Lemacher/Schroeder, ebda., S. 45.

Mitte der 50er Jahre<sup>1048</sup> eine bewusste Ausrichtung der Musiktheorie an einer veralteten Musikästhetik. Auch diese Musikästhetik wird von den Autoren nicht hinterfragt und näher beleuchtet<sup>1049</sup>, sodass letztlich auch nur von einer Idee gesprochen werden kann, da die Autoren eindeutige historisch-quellenkritische Belege schuldig bleiben. Auch wenn sämtliche Kontexte der Harmonielehre unreflektiert und unbeachtet bleiben, haben die Autoren doch erkannt, dass durch das Instrument der Harmonielehre die reaktionäre Opposition zu modernen Strömungen in der Kompositionspraxis und somit auch in der Musiktheorie gestärkt werden kann. Die Integration von einem bzw. zwei Notenbeispielen Bartóks unterstreicht diese These nur, als dass hier ein Widerspruch zu erkennen wäre. Daher kann – auch mit Blick auf die Auswahl der Notenbeispiele – durchaus gefragt werden, welchen Stellenwert die Kategorie >>Nation<< im musiktheoretischen Denken der Autoren hat.<sup>1050</sup> Die Ausrichtung der Harmonielehre an durchweg deutscher Musik der Vergangenheit wirft die Frage auf, warum ausgerechnet in den Zentren der Musikausbildung ein Klima existiert(e), das reaktionäre Tendenzen dieser Art zumindest duldet.

---

<sup>1048</sup> Erscheinungsdatum ist 1958.

<sup>1049</sup> Zu denken wäre an eine quellenkritische Auseinandersetzung.

<sup>1050</sup> Vgl. dazu Schmidt, ebda.

### 3.12.3 Fazit

Ein im 19. Jahrhundert beheimateter Geniebegriff kann als Grundlage des Geschichtsbildes angenommen werden. Dabei gehen die Autoren von >>genialen Gedanken<< aus, die die Entwicklung der Musikgeschichte und damit auch der Musiktheorie vorangetrieben hätten. Ein solches Verständnis führt zu einer Theoriebildung, die vergleichbar einem Archäologen die >>hinter den Dingen<< innewohnende Struktur aufdeckt.<sup>1051</sup> Es zeigt sich, dass Quellenanalyse und historische Kontextualisierung in einer solchen Konzeption vernachlässigt werden; die Theorie begründet ihre Regeln aus einer als genial verstandenen Musik und definiert damit letztlich den Theoriebildungsprozess als einen übergeschichtlichen und überzeitlichen. Die Annahme einer universellen Gültigkeit der im Lehrwerk propagierten Theorie, erscheint typisch und geht einher mit einer Tendenz zur Ausgrenzung von nicht-theoriemwürdiger Musik. An dieser Stelle zeigt sich – auch im vorliegenden Lehrwerk – die Kehrseite eines solchen Geschichts- und Theorieverständnisses. Haben Autoren des 19. bzw. beginnenden 20. Jahrhunderts streckenweise bewusst bestimmte Komponisten ausgeklammert oder diskreditiert<sup>1052</sup>, so unterlassen die Autoren des vorliegenden Lehrwerkes eine aktive Ausgrenzung und Diffamierung, jedoch liegt in der unbegründeten Nichtbeachtung unterschiedlichster Musikstile, Komponisten, Gattungen etc. genau diese Tendenz zur Diffamierung und Ausgrenzung verborgen. Die angenommene Universalität der eigenen Theorie führt zu einem Geschichts- und Theorieverständnis, das in der eigenen Theorie letztlich den Zielpunkt der (musiktheoretischen) Geschichtsschreibung erkennt: „Die lydische Kadenz hat durch die frühzeitige Einbeziehung des b (statt h) ihren Kirchentoncharakter aufgegeben und sich der Durkadenz angeschlossen.“<sup>1053</sup> Im konkreten Fall sehen die Autoren die Kirchentonarten als (unfertigen) Vorläufer der Dur-/Moll-Tonalität. Dabei tritt bewusst, das Zitat zeigt dies, ein wertender Aspekt in den Vordergrund, der ein historisches Phänomen im Wesentlichen unter dem Aspekt der Unvollständigkeit beurteilt, die dann durch die später aufkommende – und im Lehrwerk propagierte – endgültige Theorie gleichsam >>vollendet<< wird.

In Verbindung mit dieser ideengeschichtlichen und wissenschaftstheoretischen Verortung der Harmonielehre im 19. Jahrhundert kommt ein Aspekt hinzu, der unter dem Stichwort

---

<sup>1051</sup> Vgl. dazu Dahlhaus, *Von unten und von oben*, ebda. und Schmidt, ebda.

<sup>1052</sup> Vgl. dazu Louis/Thuille und Schenker, beide ebda.

<sup>1053</sup> Lemacher/Schroeder, ebda., S. 140.

Simplifizierung zusammengefasst werden kann. Lemacher/Schroeder wenden die Funktionstheorie Hugo Riemanns an, entkoppeln sie aber ihres polaren Charakters, auch wenn sie gleichwohl den Begriff weiterverwenden.<sup>1054</sup> Eine Simplifizierung liegt hier dergestalt vor, als dass komplexe (physikalische) Sachverhalte<sup>1055</sup> auf bloße Begriffsverwendung (im falschen Kontext) vereinfacht werden. In diesem Zusammenhang muss ebenfalls auf die hohe Anzahl von Chorälen, Volksliedern und eigenen Notenbeispielen hingewiesen werden, die als Medium der Theoriebildung fungieren. Hier wird eine Theorie gelehrt, die aufs einfachste reduziert<sup>1056</sup> ist und so gut wie keinen Rückgriff auf historisch-stilistische Vorbilder unternimmt: Zu denken wäre z. B. an die Analyse größerer Zusammenhänge, um bestimmte musiktheoretische Phänomene im komplexen Umfeld eines bestimmten Werkes zu erörtern. Damit einher geht ein bewusstes Ausklammern von historischen Bezügen und kultureller Kontextualisierung: Jedes Musikstück steht in einem zeitlichen und kulturellen Kontext, der als ein gewordener betrachtet werden kann. Theoriebildung muss in diesem Zusammenhang nach den Mechanismen dieses >>Geworden-seins<< fragen. Eine Verortung dieser Simplifizierungstendenzen im Sinne Schmidts<sup>1057</sup> muss sich die Frage stellen, aus welchem Grund Mitte des 20. Jahrhunderts<sup>1058</sup> der – die Analyse hat dies gezeigt – bewusste Weg einer derartigen Reduktion beschritten wird. Die entstehende >>Neue Musik<< befindet sich – nach dem Krieg – in einem ersten Aufbruch. Neue Konzepte und Ideen werden ausprobiert und einem breiteren Publikum vorgestellt.<sup>1059</sup> Gerade in diesem Zusammenhang verstehen sich die Autoren offensichtlich als Speerspitze der Opposition, die sich in Wahrheit als Reaktion entpuppt. Die Abwendung von einem „fast formelhaften mathematischen Sinne“<sup>1060</sup> kann in diesem Zusammenhang auch als Abwendung von Strömungen der damals neuen Musik verstanden werden, die bewusst auf mathematische und mathematisch erklärbare Bauprinzipien setzte.<sup>1061</sup> Theorie soll – im Verständnis der Autoren – sinngemäß >>das gute Alte<< erhalten und sich den komplexen, unverständlichen modernen Strömungen entgegenstellen. Dabei wird auch die Theorie selbst einer Reduktion bzw. Simplifizierung

---

<sup>1054</sup> Vgl. Lemacher/Schroeder, ebda.

<sup>1055</sup> Die im Hinblick auf die Untertonreihe freilich keine nachweisbaren physikalischen Sachverhalte sind.

<sup>1056</sup> Die Bsp. umfassen im Regelfall nur wenige Takte.

<sup>1057</sup> Schmidt, ebda.

<sup>1058</sup> Veröffentlichungsdatum ist 1958.

<sup>1059</sup> Zu nennen sind hier die Darmstädter Ferienkurse für neue Musik, das Studio für elektronische Musik beim WDR und damit verbunden die ersten elektronischen Kompositionen von Karl-Heinz Stockhausen (z. B. *Gesang der Jünglinge*).

<sup>1060</sup> Lemacher/Schroeder, Vorwort, ebda. [Anpassung an die Satzstruktur durch O. K.]

<sup>1061</sup> Neben der aufkommenden elektronischen Musik ist dabei z. B. auch an den Serialismus zu denken.



unterzogen, da ein historisch korrekter Zugriff auf die komplexe Theoriegeschichte als ebenso unverständlich und komplex verstanden wird. So wird die Theorie gewissermaßen Opfer ihres eigenen Prinzips. Diese bewusste Vereinfachung kann als gewollter Gegenpart zur komplexer werdenden und kompliziert anmutenden neuen Musik verstanden werden, die ihre Berechtigung aus einem verklärten Blick in die vermeintliche Einfachheit einer – so wahrscheinlich niemals gewesenen – Vergangenheit zieht. In einer Zeit der politischen Neufindungsphase der noch sehr jungen Republik ist das vorliegende Lehrwerk demnach auch ein typisches Zeitdokument, das den ideengeschichtlichen Kontext der 50er Jahre unterschwellig und unreflektiert transportiert. Fraglich bleibt, aus welchem Grund ein solches Theorieverständnis mehr oder weniger unkommentiert zahlreiche weitere Auflagen erleben und viele Jahre lang die Musikausbildung an den Institutionen prägen konnte.

### 3.13 Erich Wolf, Harmonielehre, Wiesbaden, 1972

#### 3.13.1 Geschichtsbild, Auswahl der Notenbeispiele

<b>Notenbeispiele Wolf</b>					
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>					
eigene	147	Debussy	6	Cornelius	1
Volkslied	37	Mozart	5	Mussorgsky	1
Choral	27	Schumann	4	Strawinsky	1
Beethoven	13	Strauss, R.	3	Clementi	1
Wagner	13	Reger	3	Czerny	1
Bach, J. S.	11	Ravel	3	Wolf	1
Brahms	8	Millhaud	2	Schütz	1
Schubert	7	Bach, C. Ph.	1	Gesualdo	1
<b>Summe</b>			<b>295</b>		

*Tabelle 13: Notenbeispiele Wolf*

Die Auswahl der Notenbeispiele zeigt ein für die Quellenlage typisches Bild: Zunächst ist auf die sehr hohe Anzahl eigener Notenbeispiele zu verweisen, die auf die didaktische Ausrichtung der vorliegenden Harmonielehre verweist. Dem Autor ist es ein Anliegen die >>praktische Anwendung<< der Theorie ins Zentrum des Lehrwerkes zu stellen. Ausgehend von diesem Befund kann angesichts der Liste der Notenbeispiele gefragt werden, welche Zielrichtung – musikhistorischer Art – der Lehrgang vorweist. Hier ist auf die hohe Anzahl von speziell deutschen Komponisten der Zeit von 1600 bis 1900 zu verweisen. Der Autor macht gleich zu Beginn deutlich, dass „der Bereich der Dur-Moll-tonalen Harmonik eine inzwischen historisch lokalisierbare Epoche ist.“<sup>1062</sup> Hinter dieser Prämisse lässt sich ein, zumindest rudimentärer, quellenkritischer Ansatz vermuten, der aber vom Autor sofort relativiert wird: „[...] wengleich außer Frage steht, daß dies der noch immer lebendigste und in größter Breite wirkende Abschnitt ist; zudem kann nicht außer acht bleiben, daß fast der ganze Sektor zeitgenössischer Unterhaltungs- und Popmusik sich einer tonalen Harmonik bedient [...]“.<sup>1063</sup> In Kombination mit den verwendeten Notenbeispielen zeigt sich damit ein durchweg universalistischer

<sup>1062</sup> Wolf, Erich, *Harmonielehre*, Wiesbaden, 1972, S. 1.

<sup>1063</sup> Wolf, ebda.

Anspruch, der die im Buch angewandte Funktionstheorie als dergestalt gültig betrachtet, dass auch die „zeitgenössische Unterhaltungs- und Popmusik“<sup>1064</sup> damit erklärt werden kann, sodass sich – musikhistorisch gesprochen – der Bogen vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart spannt. Ein solcher Ansatz verkennt, dass Kompositionen von z. B. Gesualdo und Strawinsky jeweils in einem völlig anderen kulturellen und historischen Kontext entstanden sind, sodass sich deren musikalischer Gehalt bei Weitem nicht durch eine >>vereinheitlichte<< Theorie fassen lassen können wird – zumal im Lehrwerk durchweg ungeklärt bleibt, ob Komponisten wie Strawinsky, Ravel, Debussy u. a. sich überhaupt der von der Funktionstheorie aufgeworfenen Kategorien bedienen. Weiterhin zeigt sich, dass in der Liste der Notenbeispiele vom angesprochenen „ganzen Sektor zeitgenössischer Unterhaltungs- und Popmusik“<sup>1065</sup> kein einziges Beispiel zu finden ist. Inwieweit dieser Befund als ein wertender zu verstehen ist – zu denken ist an eine angenommene >>Theorieunwürdigkeit<< durch den Autor – muss außen vor bleiben; eine unter historischen Fragestellungen auch nur ansatzweise nachvollziehbare Analyse hätte an dieser Stelle auch auf die unterschiedlichen Wurzeln der >>Unterhaltungs- und Popmusik<< verwiesen, zumal unklar bleibt, welche Vorstellung der Autor mit dem Begriff >>Unterhaltungsmusik<< verbindet. Die harmonischen Gesetzmäßigkeiten speziell des Jazz können durchaus Gegenstand einer Harmonielehre sein<sup>1066</sup> – auch um Berührungspunkte zur >>traditionellen<< Harmonik herauszuarbeiten. Ein solcher Ansatz freilich erkennt die Relation und erhebt nicht die eigene Theorie zur universal gültigen.

Die Beheimatung des von Wolf gewählten Ansatzes im 19. Jahrhundert zeigt sich darüber hinaus auch an der geographischen Zuordnung der Notenbeispiele: Die vermehrte Aufnahme speziell deutscher Komponisten lässt eine Tendenz erkennen, die in Harmonielehren des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts typisch war und dort unter dem Eindruck eines zunehmenden Nationalismus zu verstehen war.<sup>1067</sup> Inwieweit dieser Zugriff vom Autor kritisch bedacht wurde, kann nicht mehr nachgewiesen werden. Dennoch zeigt dieser Befund, dass gerade durch die didaktische Ausrichtung der Harmonielehre eben dieser nationale Vorbehalt in die Musikausbildung der 1970er Jahre getragen wurde und dort teilweise noch bis heute weiter gepflegt wird. Die wenigen Verweise auf Debussy, Ravel etc. bestätigen diesen Befund dahingehend, als dass gefragt werden kann, warum sich >>nur<< auf die

---

<sup>1064</sup> Ebda.

<sup>1065</sup> Ebda.

<sup>1066</sup> Zu nennen ist in diesem Zusammenhang z. B. Dobbins und Haunschild, sowie Gárdonyi-Nordhoff.

<sup>1067</sup> Vgl. dazu Schenker und Louis/Thuille und die Ausführungen Schmidts zum Topos Nation innerhalb der Musiktheorie, ebda.

### 3.13 Erich Wolf, Harmonielehre, Wiesbaden, 1972

genannten Komponisten bezogen wird und z. B. Werke von russischen oder US-amerikanischen Komponisten keinerlei Berücksichtigung finden. Dem angehenden Musiker<sup>1068</sup> wird auf diese Weise ein Bild der Musikgeschichte vermittelt, das sich geographisch auf die Mitte Europas beschränkt und sich zeitlich hauptsächlich zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert abspielt. Durch den Verweis auf die angebliche Gültigkeit der Theorie auch bei zeitgenössischer Unterhaltungs- und Popmusik, wird jegliche Möglichkeit der historisch-kritischen Analyse von vorneherein ausgeschlossen und es bleiben andere Kontexte der musiktheoretischen Analyse<sup>1069</sup> unberücksichtigt und finden somit keinen Eingang in das Denken über Musik an den Musikausbildungsinstitutionen.

---

<sup>1068</sup> Auch dem angehenden Lehrer.

<sup>1069</sup> Quellenkritik, historisch-soziale Kontextualisierung etc.

### 3.13.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.13.2.1 Universalismus und Theorieverständnis des 19. Jahrhunderts

Das sich bereits im Zusammenhang mit der Analyse des Geschichtsbildes gezeigte universalistische Verständnis lässt sich auch auf der Ebene der Theoriebildung erkennen. So zeigt sich, dass Wolf letztlich ein kritisch-relativierender Blick auf das Gesamtsystem fehlt: „Seit Ende des 19. Jahrhunderts zeichnet sich mit der zunehmenden Lösung von traditionellen Tonleitermodellen und deren Ersatz durch individuelle konstruierte ‘Modi’ eine allmähliche Distanzierung von der Dur-Moll-Harmonik, schließlich von der Tonalität überhaupt ab.“<sup>1070</sup> Diese zweifellos richtige These lässt aber die Frage unbeantwortet, warum dann überhaupt eine Dur-Moll-tonale Harmonielehre noch geschrieben werden muss. Der Hinweis aus dem Vorwort<sup>1071</sup> kann dabei letztlich nur als oberflächliche Begründung dienen und zeigt sich bei eingehender Betrachtung doch das eigentliche Kernproblem: Wolf etabliert in seiner Harmonielehre eine Theorie aus dem 19. Jahrhundert, die letztlich genau nach den damals vorherrschenden Prinzipien konstruiert worden war.<sup>1072</sup> Damit einher geht zwangsläufig – auch Dahlhaus hat darauf hingewiesen – die Vorstellung „einer in den Grundzügen längst feststehenden Erkenntnis des Wesens der Musik, eines Wesens, das sich nicht änderte, sondern lediglich aus einer latenten allmählich in eine manifeste Erscheinungsform hervortrat.“<sup>1073</sup> Ein solcher theoretischer Anspruch lässt dem Musiktheoretiker die Rolle des Entdeckers zukommen, der die bereits vorhandene Geschichte zu verstehen und zu deuten weiß. Die immer schärfere Präzisierung, in der die Vorstellung einer „gradlinig fortschreitenden Wissenschaftsgeschichte“<sup>1074</sup> erkennbar ist, lässt der am Ende dieser angenommenen Entwicklung stehenden Theorie keine andere Chance als die der universalen Gültigkeit.<sup>1075</sup> In diesem Kontext erweisen sich die von Wolf immer wieder eingebrachten Relativierungen seines Ansatzes<sup>1076</sup> letztlich als oberflächlich, weil diese nicht ernsthaft und nachhaltig das Denken über Musik in der vorliegenden Harmonielehre beeinflussen. Daher lässt sich konstatieren, dass die Tendenz den >>Tonsatz<< zu ordnen und in ein vorgegebenes Regelkorsett zu zwingen durchweg beibehalten wird. Die anfangs gegebene Einschränkung

---

<sup>1070</sup> Wolf, ebda., S. 15.

<sup>1071</sup> Vgl. Wolf ebda.

<sup>1072</sup> Vgl. dazu u. a. Danuser, *Von unten und von oben*, ebda.

<sup>1073</sup> Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, Band 10, ebda., S. 58.

<sup>1074</sup> Ebda.

<sup>1075</sup> Vgl. dazu auch Schmidt, ebda.

<sup>1076</sup> Z. B. auch S. 19.

hinsichtlich des historischen Ortes tritt dabei immer weiter in den Hintergrund und ist kaum Gegenstand einer detaillierten Diskussion; die mehr oder weniger unreflektierte Übernahme einer Theoriekonzeption aus dem 19. Jahrhundert – das zeigt die Analyse – >>rettet<< letztlich auch den Wissenschaftsanspruch dieser Zeit in die Gegenwart hinüber. Die Analyse unterschiedlicher Notenbeispiele in der vorliegenden Harmonielehre unterscheidet daher auch nicht nach Zeit oder Epoche: So etabliert Wolf den Begriff „Mixturharmonik“<sup>1077</sup>, um bestimmte Akkordstrukturen in der Musik Debussys zu beschreiben. Allerdings wird in diesem Beispiel grundsätzlich von einer funktionstheoretischen Erklärbarkeit ausgegangen. Auch an anderer Stelle behauptet Wolf: „[...] besondere Effekte mit der ungewohnten Molldominante erzielen insbesondere die impressionistischen Komponisten [...]“.<sup>1078</sup> Funktionstheorie in diesem Verständnis kann auch zur Erklärung von impressionistischer Musik herangezogen werden, obwohl die Musik dieser Epoche gerade die tonalen Bindungen – und damit auch die Erklärbarkeit durch tonal begründete Theorien – überwinden will. Diese Erklärungen kommen freilich erstaunlich simpel daher und verdeutlichen somit das grundsätzliche Dilemma: Die Musik Debussys lässt sich nicht mehr tonal und funktionstheoretisch erklären, insofern muss eine solche Deutung hier versagen. Dass der Autor hier dennoch den Versuch unternimmt, verweist letztlich auf den der Theorie immanenten universalistischen Zugriff. Die Ausweitung des funktionstheoretischen Zugriffs auf „zeitgenössische Unterhaltungs- und Popmusik“<sup>1079</sup> lässt sich auch in diesem Kontext verstehen: „Derartig weit entfernte Verwandtschaftsgrade können akustisch nur dann verständlich gemacht werden, wenn eine lückenlose Kette von Dominanten zunehmender oder abnehmender Grade (‘Dominantenkette’) abläuft (seit der Klassik bis in die Bereiche der Jazz- und Unterhaltungsmusik sind solche Dominantenketten häufig in Gebrauch).“<sup>1080</sup> Der Versuch, bestimmte musiktheoretische Phänomene als allgemeines Erklärungsmuster für innermusikalische Strukturen von Musik unterschiedlichster Zeiten, Gattungen, Stilen etc. heranzuziehen, ist eindeutiges Zeichen eines von jeglichem historischen Kontext abgelösten universalistischen Theorieverständnisses. Wolf erkennt die Grenzen des theoretischen Ansatzes so gut wie gar nicht und verkennt, dass gerade auch im Jazz andere musiktheoretische Zugriffe, auch und gerade der historischen Entwicklung gerechter werden können. Dieses Theorieverständnis begründet sich auch in einer

---

<sup>1077</sup> Wolf, ebda., S. 138.

<sup>1078</sup> Ebda., s. 68.

<sup>1079</sup> Ebda., S. 1.

<sup>1080</sup> Ebda., S. 78.

>>Genieästhetik<<, die im genialen Einfall des Einzelnen das Movens der historischen Entwicklung sieht: „[...] kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Kompositionstechnik auch nur zweier Komponisten einem vereinheitlichenden Modus nicht mehr unterworfen werden kann, wenn diese starke Persönlichkeiten sind.“<sup>1081</sup> Die Verallgemeinerungskraft der Theorie muss – nach Wolf – vor der Genialität des einzelnen Komponisten verstummen. Hier ist keine Rede mehr vom quellenkritischen Zugriff, der Komponisten und ihre Musikstücke in einem historisch gewachsenen Kontext begreift und die Orte – im Sinne Schmidts – dieses Kontextes benennt. Folgerichtig kann Wolf konstatieren, dass „keine dieser Regeln, kein Kriterium und kein ästhetisches Gesetz für alle Zeiten gültig sind“<sup>1082</sup>, aber die Kategorie der hier angesprochenen Relation ist nicht der historisch-kulturelle Kontext, sondern die angenommene Genialität des Komponisten, wobei die Bedingungen, die einen Komponisten zu einem genialen machen, nicht geklärt werden. Insofern bleibt der universalistische Anspruch der Theorie zweifelsfrei bestehen – da, nach Wolf, Erklärungsmuster für Musik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart geliefert werden können – auch wenn einzelne Regeln dem Diktat des >>großen Meisters<< unterworfen sind und von daher relativiert werden können: „Alle mitgeteilten Regeln sind von relativer Gültigkeit. Es lässt sich keine Regel mitteilen, gegen die nicht irgendwann von großen Komponisten verstoßen wurde [...]“.<sup>1083</sup> Allgemein ist die Tendenz auszumachen, dass Wolf mit Hilfe der Funktionstheorie Ordnung in den Bereich der Dur-Moll-tonalen Musik bringen möchte. Dabei ist die Kategorie >>Ordnung<< als Markenkern des Theorieverständnisses zu begreifen. „Klänge, deren akustische Charakteristik mehrdeutig ist, werden als v a g i e r e n d e A k k o r d e bezeichnet.“<sup>1084</sup> Der Begriff der „vagierenden Akkorde“ taucht unter anderem in der Harmonielehre von Schönberg auf<sup>1085</sup> und verdeutlicht, in der Verwendung bei Wolf, die Tendenz der Theorie, Musik zu ordnen und zu verorten.<sup>1086</sup> In einem solchen Verständnis kann Musiktheorie auch gute von schlechter Musik unterscheiden und somit als Wertungsinstanz dienen – freilich unterlässt es Wolf, wie seine Vorgänger im 19. Jahrhundert<sup>1087</sup>, bewusst bestimmt Stile, Gattungen und Komponisten zu diskreditieren. Dennoch zeigt sich, dass auch durch Nichtbeachtung bestimmter Komponisten und Stile eine Wertung vorgenommen wird.

---

<sup>1081</sup> Wolf, ebda., S. 2.

<sup>1082</sup> Ebda.

<sup>1083</sup> Ebda., S. 36.

<sup>1084</sup> Ebda., S. 32 [Hervorhebung original].

<sup>1085</sup> Vgl. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, 1911, S. 296 f.

<sup>1086</sup> Vgl. dazu Danuser, *Von unten und von oben*, ebda., S. 13-14.

<sup>1087</sup> Vgl. Schenker und Louis/Thuille, jeweils ebda.

So betont Wolf immer wieder die Gültigkeit seiner Theorie für den Bereich der >>modernen Unterhaltungs- und Popmusik<<, jedoch findet sich in der Analyse kein einziges Beispiel von Musik dieses Stils. Die – unterstellte – Theoriewürdigkeit bzw. Theorieunwürdigkeit erweist sich somit als probates Mittel gute von schlechter Musik (im Verständnis der praktizierten Theorie) zu unterscheiden. Eingedenk der Tatsache, dass das vorliegende Lehrwerk auch und gerade in der Musikausbildung zum Einsatz kommen sollte, muss hier gefragt werden was für eine Musiktheorie und Musikgeschichte im studentischen und schulischen Bereich gelehrt werden sollte, die eine ihrer Hauptaufgaben in der Tätigkeit als „Ordnungspolizist“<sup>1088</sup> sieht.

### 3.13.2.2 Simplifizierung

Es zeigt sich, dass in der Verwendung des theoretischen Vorbildes – der Funktionstheorie Hugo Riemanns – eine streckenweise recht massive Simplifizierung des theoretischen Gehaltes vorgenommen wird: „Die Funktionstheorie ist wiederum in ein ‘monistisches’ und ein ‘dualistisches’ Prinzip gespalten. Das monistische, welches auch dem in diesem Buch benutzen System zugrunde liegt, definiert die Harmonie nach dem Grundsatz: Aufbau der Harmonie von unten nach oben [...] das dualistische [...] unterliegt [...] dem Aufbaugesetz ‘von oben nach unten.’“<sup>1089</sup> Diese sehr verkürzende Darstellung der monistischen und dualistischen Ausprägungen der Theorie Hugo Riemanns verkennt den eigentlichen Kern dieses Gegensatzpaares. Die Idee des Dualismus verortet den Mollakkord als integralen Bestandteil in einer Untertonreihe, die als – von Riemann so behauptet – erfahrbares Gegenstück zur Obertonreihe fungiert. Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Riemann damit auch den Mollakkord naturwissenschaftlich begründen wollte, um somit der daraus erwachsenen Funktionstheorie in allen Bereichen einen physikalisch begründbaren Anstrich zu geben: „In der obigen idealtypischen Einteilung steht die >>dualistische Ableitungslehre<< gleichsam für den Begriff der >Wissenschaft<.“<sup>1090</sup> Wolf unterlässt es in diesem Zusammenhang, die Begriffe Monismus und Dualismus auch und gerade in ihrer intendierten naturwissenschaftlichen Konnotation zu benennen und zu

---

<sup>1088</sup> Danuser, *Von unten und von oben*, ebda., S. 14.

<sup>1089</sup> Wolf, ebda., S. 4.

<sup>1090</sup> Holtmeier, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 230.



analysieren. Zwar verhält sich Riemann im Verlauf seiner Lehrtätigkeit immer wieder ambivalent zu der These einer Untertonreihe<sup>1091</sup>, die grundsätzliche Motivation einer (natur-)wissenschaftlichen Begründung der Theorie jedoch bleibt bestehen. So erkennt Holtmeier an, dass „mit dem Eingeständnis, daß es die Untertonreihe nicht gebe, der Mollakkord sich nicht mehr als physikalische und physiologische Erfahrungstatsache aus den theoretischen Grundlagen ableiten läßt“<sup>1092</sup> – jedoch bleibt die Theorie selbst auf dem Boden der beginnenden Moderne verortet, die in ihrer Technikgläubigkeit den Naturwissenschaften als letztgültiger Begründungsinstanz ein sehr hohes Prestige zubilligte. In Kombination mit der Reduktion komplexer naturwissenschaftlicher Sachverhalte<sup>1093</sup> und der Nichtbeachtung der damit verbundenen Theoriegeschichte<sup>1094</sup>, versucht Wolf darüber hinaus den gewählten Ansatz der Funktionstheorie mit Aspekten der Stufentheorie zu verbinden: „Die analytische Harmonielehre arbeitet heute mit zwei Systemen, die sich zwar verschiedener Ausdrucksweisen bedienen, in den meisten grundsätzlichen Fragen aber durchaus auf demselben Fundament basieren. Man bezeichnet diese beiden Systeme als ‘Stufentheorie’ und ‘Funktionstheorie’.“<sup>1095</sup> Die unterschiedlichen Entstehungsgeschichten der hier angesprochenen theoretischen Konstrukte<sup>1096</sup> sind bereits hinreichend und ausführlich erörtert worden<sup>1097</sup>. Wolf thematisiert diesen Kontext mit keinem Wort und versucht lediglich durch die Betonung von nicht näher begründeten gemeinsamen >>grundsätzlichen Fragen<< eine Art >>vereinheitlichte Theorie<< zu schaffen. Dabei recurriert der Autor auf den Bereich der „praktischen Tonsatztechnik“: „Keine Unterschiede zeigen sich in der rein praktischen Tonsatztechnik [...]“.<sup>1098</sup> Es zeigt sich, dass hinter dieser Tendenz zur Simplifizierung das Vorhaben erkennbar ist, Tonsatz und Harmonielehre von komplizierten (natur)wissenschaftlichen, historischen und theoriegeschichtlichen Kontexten zu lösen und auf eine zunehmend simpel ausgerichtete praktische Ebene zu reduzieren. Die im vorliegenden Lehrwerk praktizierte Musiktheorie entfernt sich damit nahezu gänzlich von jeglichem historischen und theoretischen Diskurs und stellt den praktisch tätigen Musiktheoretiker ins Zentrum der Ausbildung. Dieser Zugriff erweist sich jedoch als allzu kurz:

---

<sup>1091</sup> Vgl. dazu auch Artikel: *Hugo Riemann*, in MGG<sup>2</sup>, Personenteil, ebda.

<sup>1092</sup> Holtmeier, ebda., S. 232

<sup>1093</sup> Zur Nachweisbarkeit der Untertonreihe vgl. das Kapitel zur Harmonielehre von Kubicek.

<sup>1094</sup> Entwicklung zur monistischen Deutung der Funktionstheorie.

<sup>1095</sup> Wolf, ebda., S. 3.

<sup>1096</sup> Zu nennen ist die Wiener Fundamentalbasstheorie einerseits und Rameau als Vorläufer der Funktionstheorie andererseits.

<sup>1097</sup> Vgl. dazu z. B. Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, ebda.

<sup>1098</sup> Wolf, ebda., S. 3.

Das theoretische Konzept transportiert über die Theoriebildung unterschwellig genau diese Begriffe in die musiktheoretische Gegenwart, die in der wissenschaftlich aufgeheizten Debatte des ausgehenden 19. Jahrhunderts diskutiert wurden. Dabei unterlässt es der Autor aber, diese Begriffe in die zeitgenössischen und aktuellen Diskussionen einzuordnen. Auf diese Weise bleibt der Zugriff letztlich ein rückwärtsgewandter, der bewusst die Augen verschließt vor der musiktheoretischen und musikalischen Wirklichkeit. Holtmeier hat an anderer Stelle auf die Theoriefeindlichkeit der modernen Musiktheorie verwiesen und dafür den Bruch von 1933 verantwortlich gemacht<sup>1099</sup>. Diese These allein als Erklärung für die hier vorliegende intellektuelle Simplifizierung zu sehen, greift indes zu kurz. Der Autor, so scheint es, reagiert mit diesem Lehrwerk auch auf vereinheitlichende Tendenzen in der Kompositionspraxis, die die traditionellen Grenzen zwischen U- und E-Musik verwischen<sup>1100</sup> und somit auch die Frage nach einer neuen Musiktheorie stellen. Diese Chance zu ergreifen weigert sich der Autor, auch wenn er im Lehrwerk immer wieder die Gültigkeit seiner Theorie auch für die Popmusik seiner Zeit behauptet.

---

<sup>1099</sup> Vgl. dazu Holmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda.

<sup>1100</sup> Zu denken ist an die Band Kraftwerk, den Einfluss der Musik Stockhausens auf die Popkultur u. a.

### 3.13.3 Fazit

Die Analyse der vorliegenden Harmonielehre hat gezeigt, dass Erich Wolf sein Lehrwerk losgelöst von den kulturgeschichtlichen Debatten und kompositorischen Strömungen seiner Zeit konzipiert und angelegt hatte. Ein im 19. Jahrhundert beheimateter Universalismus konditioniert den theoretischen Ansatz und ist Grundlage der angenommenen Gültigkeit der Theorie über Zeit-, Epochen- und Gattungsgrenzen hinweg. Die Verortung des theoretischen Ansatzes in einer vorwiegend national ausgerichteten und verstandenen Musikgeschichte passt dabei ins Bild, genauso wie die zunehmende Simplifizierung hinsichtlich der historischen und theoretischen Implikationen. Diese Simplifizierung wird dabei auch auf den didaktischen Ansatz des Lehrwerkes übertragen: Der Schüler oder Studierende soll vor allem am Klavier relativ simpel konstruierte Beispiele üben und zu beherrschen lernen. Der Hinweis auf >>originale<< Literaturbeispiele bleibt mehr als einmal nur theoretischer Natur.<sup>1101</sup> Die Übernahme eines Theoriekonzeptes aus dem 19. Jahrhundert wird letztlich nur systemimmanent begründet<sup>1102</sup> – wodurch der Grad der Simplifizierung noch weiter gesteigert wird. Zu denken ist in diesem Zusammenhang z. B. an eine Herleitung der theoretischen Grundbegriffe aus der Obertonreihe – zumal der Autor ausdrücklich die monistische Anlage des Lehrwerkes betont.<sup>1103</sup> An dieser Stelle ist ganz grundsätzlich nach dem historischen und kulturellen Ort des vorliegenden Lehrwerkes zu fragen, das mit seiner Veröffentlichung im Jahre 1972 in den Kontext einer kompositionsästhetischen Debatte gerät und somit – gewollt oder ungewollt – einen Standpunkt befestigt. Gianmario Borio bezeichnet „die Zeit um das Jahr 1960 als die Phase der Auflösung des seriellen Denkens und des Übergangs zu einer Pluralität von Kompositionsweisen, die beim Fehlen eines treffenden Oberbegriffs mit der Bezeichnung >>postserielle Musik<< zusammengefasst werden.“<sup>1104</sup> Diese Debatte begründete das serielle Komponieren als eine „Weltanschauung“<sup>1105</sup>, die Serialität als bloßes Kompositionsverfahren in einem größeren – auch philosophischen – Kontext verstand.<sup>1106</sup> Demgegenüber entstand die „postserielle Musik“ die unter ihrem Begriff – nach Borio – zahlreiche unterschiedliche „Musikarten wie Klangkompositionen, offene

---

<sup>1101</sup> Vgl. dazu Wolf, ebda., z. B. S. 113.

<sup>1102</sup> Vgl., ebda., S. 1 f.

<sup>1103</sup> Ebda., S. 4.

<sup>1104</sup> Borio, Gianmario, *Komponieren um 1960*, in: *Die Musik der Moderne*, hrsg. von Matthias Brzoska und Michael Heinemann, Laaber, 2001, S. 293.

<sup>1105</sup> Ebda., S. 295.

<sup>1106</sup> Vgl. dazu ebda.

Formen, Zufallsmusik, instrumentales Theater, Collage, Improvisation, Happening bis zu >>minimal music<< und >>Neuer Einfachheit<< subsumiert.“<sup>1107</sup> Nach Dahlhaus konkretisiert sich in dem Begriff der „postseriellen Musik“ „das Fehlen eines >Hauptstromes< der Entwicklung“<sup>1108</sup>. Dies ist die kompositionsästhetische und musikhistorische Matrix, vor deren Hintergrund die vorliegende Harmonielehre erschien. Hier wird deutlich, dass die von Wolf gelegentlich bemühte Anbindung an >>zeitgenössische<< Komponisten dem eigentlichen zeithistorischen Kontext in keiner Weise gerecht wird: Die >>modernsten<< Notenbeispiele bieten Ausschnitte aus Werken von Ravel. Die völlige Blindheit vor den aktuellen Kompositionen der Gegenwart bzw. der jüngsten Vergangenheit verdeutlichen die reaktionäre Ausrichtung des Lehrwerkes, bei der der Hinweis auf Pop- und Unterhaltungsmusik bestenfalls naiv wirkt. Es scheint, dass auf der Ebene der Musikausbildung die Auseinandersetzung mit modernen Kompositionsweisen und ästhetischen Debatten vermieden werden soll. Hier ist ein tiefer Antimodernismus erkennbar; das mehr oder weniger krampfhaftes Festhalten an alten theoretischen Konzeptionen und damit verbunden an einer Musikgeschichte, die spätestens 1920 endet, verdeutlicht auch die Angst vor einer auch gesellschaftlich verstandenen Komplexität die „in einem Jahrhundert, das in seinen vielfältigen Aufbrüchen, Verästelungen, einem Nebeneinander des >>Inkommensurablen<< (im Sinne Jean Francois Lyotard) dem Künstler einfache Anknüpfungspunkte an etablierte Traditionen verwehrt oder zumindest erschwert.“<sup>1109</sup>

---

<sup>1107</sup> Ebda., S. 297.

<sup>1108</sup> Dahlhaus, Carl, *Das post-serielle Jahrzehnt*, in: *Begleitheft zur Schallplattenkassette Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland 5 (1960-1970)* hg. vom Deutschen Musikrat, 1983, S. 8, in: Borio, ebda., S. 297.

<sup>1109</sup> Holzer, *Das Wiederaufleben pythagoreischer Traditionen im 20. Jahrhundert*, in: *Musiktheorie*, ebda., S.90.

### 3.14 Lars Ulrich Abraham, Harmonielehre. Der homophone Satz, Köln 1965

#### 3.14.1 Geschichtsbild, Auswahl der Notenbeispiele

<b>Notenbeispiele Abraham</b>	
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>	
eigene Bsp.	46
Volkslied	13
Choral	12
Bach	11
Schubert	1
Praetorius	1
<b>Summe</b>	<b>84</b>

*Tabelle 14: Notenbeispiele Abraham*

Die Auswahl der Notenbeispiele lässt zunächst einen durchweg typischen Befund erkennen: Die quantitative Mehrheit eigener Notenbeispiele, an denen der Student/Schüler die theoretischen Begriffe erarbeiten soll. Ferner zeigt sich, dass Volkslied, Kirchenchoral und Ausschnitte aus dem Werk von J. S. Bach die Fixpunkte in der Notentextanalyse bilden. Die äußerst geringe Anzahl – im Vergleich mit anderen Harmonielehren – der Notenbeispiele<sup>1110</sup> lässt eine differenzierte Analyse kaum zu. Dennoch ist anzumerken, dass auch und gerade durch den Verweis auf die Volkslieder und die Ausarbeitung der theoretischen Begriffe am Choral, der Fokus auf deutsche Musik des 18. und 19. Jahrhunderts gelegt wird. Die vom Autor direkt zu Beginn getroffene Einschränkung, dass „es eine zeitlos gültige Satzlehre nicht gibt“<sup>1111</sup> lässt zunächst keine Einschränkung hinsichtlich der topographischen Ausrichtung erkennen – jedoch wird durch das gänzliche Fehlen von Beispielen z. B. aus dem europäischen, über Deutschland hinaus gehenden Raum, eine solche Einschränkung unterschwellig vorgenommen, zumal eine Begründung für die Beschränkung auf die verwendeten Beispiele nicht vorgenommen wird. Allerdings begründet der Autor die Abfassung einer Harmonielehre, indem er sie in einem historischen Kontext verortet. So stellt er zunächst heraus, dass „im vergangenen Jahrhundert ein Harmonielehrebuch keiner Rechtfertigung bedurfte“<sup>1112</sup>, dies

<sup>1110</sup> In diesem Kontext kann darauf hingewiesen werden, dass von den 13 Volksliedern, elf lediglich als Anschauungs- und Übungsobjekt empfohlen werden.

<sup>1111</sup> Abraham, Lars Ulrich, *Harmonielehre*, Köln 1965, S. 8.

<sup>1112</sup> Ebd., S. 9.

sich jedoch im aktuellen Kontext geändert habe: „Heute könnte für ein solches Lehrbuch einzig die Tatsache als Rechtfertigung dienen, daß die gleiche – inzwischen historisch gewordene – Musik an Menge und Bedeutung im heutigen Musikleben überwiegt.“<sup>1113</sup> Dieser Befund des Autors wird jedoch nicht näher begründet und kann daher in seiner Absolutheit hinterfragt werden, da – in Anknüpfung an die Notenbeispiele – hier gefragt werden muss, welche Musik denn im Konzertsaal überwiegt. Die Analyse der Ausrichtung der Konzertprogramme um die 1960er Jahre bleibt einer eigenen Untersuchung vorbehalten, jedoch lässt sich zweifelsohne erkennen, dass eine Zementierung des Konzerniveaus auf dem Stand des 18. und 19. Jahrhunderts nicht erkennbar war und ist – im Gegenteil, gerade die Neue Musik drängte um die 1950er und 60er Jahre<sup>1114</sup> in die Konzertsäle. Insofern lässt sich die These des Autors hinsichtlich der Bedeutung der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts auch als Reaktion auf das Aufkommen neuerer Kompositionstechniken verstehen, die sich gänzlich vom tonalen Vorbild lösen und in erweiterten Klangstrukturen und -möglichkeiten größeres Entwicklungspotential sahen. Daher nutzt der Autor die Harmonielehre, um – seiner Meinung nach – wertlose von wertvoller Musik zu unterscheiden: „Auf dem Gebiete anspruchsloser, auf unmittelbare Eingängigkeit und Verständlichkeit abzielende Musik beherrscht jene Satzart, für die eine Harmonielehre Gültigkeit haben kann, auch heute noch fast ohne Einschränkung das Feld. Sowohl in der Unterhaltungs-, Tanz- und Filmmusik als auch in der Kirchen- und Schulmusik sowie schließlich in der sogenannten Jugendmusik sind Überschreitungen dieser stilistischen – ursprünglich also historischen – Grenzen die Ausnahme. Dies könnte dazu verführen eine angeblich >>doch aktuelle<< oder gar >>nahezu zeitlose<< Harmonielehre vorzulegen. Sie fände überraschend leicht ihre Rechtfertigung in einer großzügigen Auslegung des Begriffes >>zeitgenössisch<<, in der Fragwürdigkeit des Begriffes >>Fortschritt<< und schließlich durch Einbeziehung der stilgeschichtlichen Grenzbezirke.“<sup>1115</sup>

Hier wendet sich der Autor explizit gegen Popmusik, Jazz und Filmmusik, deren tonales Potential er zwar beschreibt und erkennt, jedoch diese nicht als gleichwertig gegenüber den für ihn geltenden „musikalischen Meisterwerken“<sup>1116</sup> versteht. Dabei verkennt Abraham jedoch, dass >>homophoner Satz<< keine Kategorie der von ihm diskreditierten Stilbereiche darstellt. Die Begrenzung der Harmonielehre „auf einen relativ engen stilgeschichtlichen

---

<sup>1113</sup> Ebda.

<sup>1114</sup> Als Bsp. sei die Uraufführung von Stockhausens „Gesang der Jünglinge“ im Jahre 1954 genannt.

<sup>1115</sup> Ebda., S. 9-10.

<sup>1116</sup> Ebda., S. 8.

Bereich<sup>1117</sup> kann demnach vorwiegend als Abgrenzung – im Sinne einer Wertung – verstanden werden, die vom (deutschen) Meisterwerk des 18. Jahrhunderts ausgeht und sich rigoros gegen Strömungen der Popmusik wendet und somit die Harmonielehre als Bollwerk gegen Popmusik, Jazz etc. etablieren will. Eine solche diskreditierende Tendenz erscheint für den gewählten theoretischen Ansatz nicht untypisch – Danuser hat auch darauf hingewiesen<sup>1118</sup>. Vielmehr kann gefragt werden, warum diese Tendenzen um das Jahr 1965 mehr oder weniger offen zu Tage treten und somit ideengeschichtlich eine Brücke ins 19. Jahrhundert schlagen.

In diesem geschichtstheoretischen Verständnis erfolgt ein geschichtlicher Abriss, der den gewählten theoretischen Ansatz – die Funktionstheorie – begründen soll.<sup>1119</sup> Hier zeigt sich ein Theorieverständnis, dass die Funktionstheorie als übergeordnetes Erklärungssystem versteht: „Die in den Klauseln vorgebildeten Akkordverbindungen werden als Kadenzen zu harmonischen Formeln [...]“<sup>1120</sup>, so dass bei Bach die Harmonik „voll ausgebildet“<sup>1121</sup> ist. Dies zeige sich – nach Abraham – insbesondere daran, dass „das Kirchentonsystem bis auf äußerliche Rudimente abgestorben ist.“<sup>1122</sup> Die stilgeschichtliche Begrenzung des gewählten theoretischen Zugriffs bleibt somit jedoch ganz im Theorieverständnis des 19. Jahrhunderts stecken, da die Theorie nur eine Struktur erkennt und benennt, die – die Zitate lassen das erkennen – in der Vorstellung des Autors schon immer präsent gewesen ist und sich im Laufe der Zeit herauschälte.<sup>1123</sup> Der Autor kann diesen Aspekt freilich nicht mehr auf die Musik der Gegenwart übertragen, wohl aber den damit verbundenen Wertungsaspekt der Theorie: Insofern bleibt der Ansatz universalistisch, weil nur die Musik, die aus der beschriebenen Epoche hervorgegangen ist, als gut verstanden werden kann. Ausprägungen von Popmusik, Filmmusik, Jazz etc. bleiben in dieser Argumentation bestenfalls Abfallprodukte. Letztlich interpretiert der Autor die beschriebenen musiktheoretischen Prinzipien nur unter dem Aspekt der Funktionstheorie, bzw. inwieweit diese bereits den Kern der Funktionstheorie in sich tragen; entstehungs-, gattungs- und kulturgeschichtliche Kontexte bleiben unerwähnt

---

<sup>1117</sup> Ebda., S. 10.

<sup>1118</sup> Vgl. Danuser, *Von unten und von oben*, ebda.

<sup>1119</sup> Vgl. Abraham, ebda., S. 10-11.

<sup>1120</sup> Ebda., S. 10.

<sup>1121</sup> Ebda.

<sup>1122</sup> Ebda.

<sup>1123</sup> Vgl. dazu Danuser und Dahlhaus, ebda.

3.14 Lars Ulrich Abraham, Harmonielehre. Der homophone Satz, Köln 1965

und können somit das im Lehrwerk propagierte Geschichtsbild nicht differenzieren und ergänzen.



### 3.14.2 Mechanismen der Theoriebildung

#### 3.14.2.1 Begründung musiktheoretischer Begriffe im Experiment

Abraham versucht die Dur-Moll-tonale Harmonielehre durch unterschiedliche Experimente zu begründen: „Dies lässt sich leicht im Experiment nachprüfen [...]. Es erklingt der Ton h, er wird gesungen oder gespielt, lang ausgehalten oder mit zeitlich nicht fixierten Pausen mehrmals zum Erklingen gebracht. Danach herrscht Stille. Die bei den Versuchspersonen entstandenen harmonisch-tonalen Vorstellungen können nunmehr auf positivem oder negativem Wege ermittelt werden. [...] so stellt sich heraus, daß ihnen alle Leiterstufen von H-Dur geläufig und gegenwärtig sind [...] so werden alle Versuchspersonen entsetzt protestieren [...]“.<sup>1124</sup> Der hier nur in Auszügen dargestellte experimentelle Aufbau verdeutlicht die von Abraham angestrebten Mechanismen der Theoriebildung auf unterschiedlichen Ebenen. Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass der Autor durch den – erhofften – Nachweis seiner theoretischen Grundlagen im Experiment an die durchweg gängige naturwissenschaftliche Begründungssituation von Musiktheorie im 19. Jahrhundert anknüpft.<sup>1125</sup> Jedoch ist ein explizit naturwissenschaftlicher Ansatz in diesem Kontext nur >>hintergründig<< nachweisbar – das eigentliche Experiment beschreibt eine soziale Situation; das Ziel freilich besteht darin, Dur und damit die Dur-Moll-tonale, also funktionstheoretische, Harmonielehre als ein natürliches System zu begründen. Die Anbindung der Harmonielehre an die Obertonreihe – als Ausdruck eines im 19. Jahrhundert beheimateten Physikalismus – ist diesem Ansatz fremd; konstatieren lässt sich jedoch, dass der Autor eine Begründungsnotwendigkeit der Harmonielehre sieht, die offensichtlich nicht historisch-kulturell erfolgen kann, sondern experimentell – von außen – erfolgen muss. An dieser Stelle verlaufen der physikalistische Ansatz des 19. Jahrhunderts und die experimentelle Begründung synchron. Abraham will herausstellen, dass eine Harmonielehre, die sich letztlich auf das Dur-Moll-tonale System gründet, allgemein gültige Prinzipien beschreibt, die von der stilgeschichtlich vorgenommenen Eingrenzung<sup>1126</sup> ausgehen, aber dennoch über diese hinausweisen und – darauf zielt der experimentelle Ansatz – einem Naturgesetz vergleichbar, gültig sind. Daher differenziert er das eingangs beschriebene Experiment noch weiter aus, indem er zwei zusätzliche Experimente beschreibt: „In einem zweiten Experiment wird die ähnliche Wirkung

---

<sup>1124</sup> Abraham, ebda., S. 14-15.

<sup>1125</sup> Vgl. dazu Dahlhaus, ebda.

<sup>1126</sup> Abraham, ebda., S. 8.

eines Simultan-Intervalls [...] ermittelt. [...] Ein drittes Experiment dient der Erkenntnis harmonischer Vorstellungen, die durch das Erklingen eines melodischen Intervalls hervorgerufen werden.“<sup>1127</sup> An diesem Punkt wird deutlich, dass es Abraham vor allem um eine experimentelle Begründung der im Lehrwerk praktizierten Funktionstheorie ging: „ Die metrische Bewertung der beiden Töne im Experiment folgt aus ihrer immanenten Harmonik, es bleibt schon jetzt festzuhalten, daß der Zusammenhang zwischen den beiden durch diese Töne repräsentierten Funktionen offenbar auch ein metrischer ist.“<sup>1128</sup> Die auf diese – experimentelle – Weise nachgewiesene Gültigkeit der Funktionstheorie kann somit letztlich allgemeine Gültigkeit beanspruchen, da die scheinbar objektiven Ergebnisse des Experiments nicht angreifbar sind. Bei näherer Betrachtung jedoch zeigt sich, dass der mühsam bemühte Objektivitätsanspruch nicht eingehalten werden kann. So bleibt Abraham in der Beschreibung seiner Experimente in vielen Bereich sehr vage und unvollständig: Es wird nicht klar wie viele Personen zum Experiment herangezogen werden, wie sich die Ergebnisse verteilen<sup>1129</sup>. Ferner geht der Autor von einer Eindeutigkeit bzw. Einhelligkeit im Ergebnis aus: „[...] so werden alle Versuchspersonen entsetzt protestieren [...]“<sup>1130</sup>. Hier zeigt sich, dass der beschriebene Versuchsaufbau keineswegs den nach wissenschaftlichen Standards gültigen Vorgaben entspricht, zumal auch die Fragestellung unklar und undefiniert erscheint: „[...] fordert man sie auf, eine >>ganz gewöhnliche Tonleiter<< zu singen [...]“.<sup>1131</sup>

Die versuchte Begründung der Harmonielehre bzw. der theoretischen Konzeption im – scheinbar – objektiven Experiment zeigt, dass der Autor Musiktheorie und Harmonielehre nicht in historischen oder soziokulturell erklärbaren Kontexten ansiedelt, sondern letztlich einer Theoriebildungskonzeption anhängt, die ihre Reputation in dem Prestige anderer Wissenschaften sucht. Eine historische Kontextualisierung von musiktheoretischen Sachverhalten findet nicht statt, die immer wieder bemühte stilgeschichtliche Eingrenzung hat keine Auswirkung auf den Theoriebildungsprozess im vorliegenden Lehrwerk.

### 3.14.2.2 Theorie als Werkzeug der Ausgrenzung

Die Begründung der Harmonielehre und damit einhergehend der Funktionstheorie im Experiment weist der Kadenz als zentraler Einheit Dur-Moll-tonaler Musiktheorie eine

---

<sup>1127</sup> Ebda., S. 15.

<sup>1128</sup> Ebda., S. 16.

<sup>1129</sup> Zu Denken ist hier an eine genderspezifische Zuordnung.

<sup>1130</sup> Ebda., S. 15.

<sup>1131</sup> Ebda.

Schlüsselposition zu: „Wenn die Kadenz mehr ist als eine harmonische Schlußwendung, nämlich ein Ordnungsprinzip aller Harmonik [...]“.<sup>1132</sup> Diese Schlüsselposition ist für den Autor des Lehrwerkes primär mit dem Begriff >>Ordnung<< bzw. >>Ordnungsprinzip<< verknüpft. Hier zeigt sich, dass Abraham Harmonielehre bzw. Funktionstheorie vor allem als Ordnungseinheit versteht, die ordentliche von unordentlicher Musik zu unterscheiden in der Lage ist. Diese Auffassung von Musiktheorie bzw. Funktionstheorie zeigt sich immer wieder an unterschiedlichen Stellen der vorliegenden Harmonielehre: „Die Plagalkadenz ist nicht nur weniger überzeugend [...]“<sup>1133</sup> – Abraham versteht unter einer Plagalkadenz die Verwendung der Subdominante an Stelle der Dominante in einem kadenziellen Verlauf. Die hier beschriebene Wertung als „weniger überzeugend“<sup>1134</sup> differenziert der Autor unmittelbar danach wie folgt aus: „[...] von daher mag die Plagalkadenz in die neuere Tanzmusik gelangt sein [...]“<sup>1135</sup> – sodass hier von einer massiven Abwertung bestimmter musikalischer Stile gesprochen werden kann. Abraham nutzt die Begriffe der Theorie, um im Sinne einer Wertung höherwertige von minderwertiger Musik – hier: „neuere Tanzmusik“ – vorzunehmen. Der Autor verwendet somit die >>ordnende<< Funktion der Theorie, um der >>Unordnung<< in z. B. „moderner Tanzmusik“ zu begegnen – dabei geht es ihm nicht um eine Integration der diskreditierten Musik in die Theorie, sondern er verbleibt letztlich nur bei der Benennung und der damit verbundenen Ausgrenzung aus dem Bereich der >>Meisterwerke<<. Der Ordnungsgedanke wird von Abraham immer wieder bemüht, um musiktheoretische Sachverhalte einordnen und interpretieren zu können: „Ordnung der Kadenzakkorde“<sup>1136</sup>. Der hier angewendete Ordnungsgedanke ist an die Frage der „Spannungszunahme“<sup>1137</sup> gekoppelt: Geordnet werden die Akkorde von schwacher Dissonanz zu stark dissonierender Wirkung, woran sich die zwingende Auflösung anschließt. Der Fixpunkt dieses musiktheoretischen Denkens ist die Dur-Moll-Tonalität. Spätestens mit Schönberg jedoch ist die Kategorie der Dissonanz bzw. des Denkens in Spannung und Entspannung von ihrem tonalen Umfeld gelöst worden. Die stilhistorische Eingrenzung auf Musik des 18. Jahrhunderts – hier im Kontext einer von Bach harmonisierten Choralmelodie – kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Rückgriff auf alte Denkmuster sich auch gegen Strömungen der Neuen Musik wenden kann,

---

<sup>1132</sup> Ebda., S. 52.

<sup>1133</sup> Ebda., S. 43.

<sup>1134</sup> Ebda.

<sup>1135</sup> Ebda., S. 44.

<sup>1136</sup> Ebda., S. 72.

<sup>1137</sup> Ebda.

zumal eine historische Einordnung des Dissonanzbegriffes nicht vorgenommen wird. In diesem Zusammenhang hätte – wenn ein Ausblick auf das 20. Jahrhundert unterbleiben soll – auf die Entwicklung der Dissonanzvorstellungen seit dem Mittelalter eingegangen werden können; dies hätte jedoch eine historische Kontextualisierung zur Folge haben müssen, die letztlich auch die im Lehrwerk als unumstößlich dargestellten Vorstellungen Bachs in einen differenzierenden Kontext einordnet.

### 3.14.2.3 Denkmuster des 19. Jahrhunderts

Ausgangspunkt der Theoriebildung im vorliegenden Lehrwerk ist eine im 19. Jahrhundert beheimatete Meisterwerkorientierung: „Satzlehre ist die Summe der erkennbaren und lehrbaren Gesetzmäßigkeiten, welche sich aus musikalischen Meisterwerken ableiten lassen.“<sup>1138</sup> Die vom Autor immer wieder vorgenommene stilhistorische Eingrenzung versteht sich in dieser Denkweise nicht als eine Kontextualisierung, die kulturelle, historische und soziale Bedingungen der musiktheoretischen Begrifflichkeiten herausstellt, sondern als Orientierungspunkt für die Herleitung von Begriffen und Regeln – dabei dient das „Meisterwerk“ als nicht zu hinterfragende Instanz, von wo aus die beschriebenen Regeln begründet werden können. Was ein Meisterwerk zu einem solchen macht, bleibt freilich unbegründet und unbeantwortet. Im Kontext der verwendeten Notenbeispiele kann angenommen werden, dass Abraham die Kompositionen von J. S. Bach als Meisterwerke versteht; was stilistisch und historisch darüber hinausgehen könnte, kann nur vermutet werden. Dahlhaus hat darauf verwiesen, dass diese Art des musiktheoretischen Denkens ihren Ursprung in „dem Anspruch hat, das ‘alte Wahre’ zu überliefern [...] eine mündliche Überlieferung, in der weniger das Argument als die Autorität von Personen die Wahrheit und Unantastbarkeit der Lehre verbürgt.“<sup>1139</sup> Auf unterschiedlichen Ebenen wird von Abraham die „Autorität von Personen“ bemüht: Zunächst ist auf die Auswahl der Werke zu verweisen, die in J. S. Bach ihr Zentrum finden – die Autorität des Thomaskantors lässt sich kaum hinterfragen – so das Kalkül von Abraham. Ferner zeigt sich aber auch, dass Abraham – bewusst oder unbewusst – an eine Tradition der Harmonielehren anknüpft, die vorwiegend ihre Begriffe und Regeln am Werk Bachs exemplifizierte. Auch an dieser Stelle wird deutlich, dass Abraham

---

<sup>1138</sup> Ebda., S. 8.

<sup>1139</sup> Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, ebda., S. 34 und 35.

hier ganz auf der Traditionslinie der vorangegangenen Harmonielehren liegt<sup>1140</sup> und somit deren Autorität für seine Theorie bemüht. Zentral bleibt an diesem Befund die Tatsache, dass sich Abraham damit gänzlich in den Denkmustern des 18. und 19. Jahrhunderts bewegt<sup>1141</sup> und somit den Theoriebildungsprozess dieser Zeit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts >>rettet<<. Dies erscheint umso bemerkenswerter, als dass im Vorfeld des Erscheinens der vorliegenden Harmonielehre die oben beschriebenen Denkstrukturen bewusst und massiv durchbrochen worden sind: „Erst dadurch, daß die serielle Musik der 1950er Jahre mit der Tradition einer festen Hierarchie der ‘Parameter’ entschieden und programmatisch brach, wurde den Musikern und Musiktheoretikern bewußt, daß es jahrhundertlang zu den unreflektierten Selbstverständlichkeiten der europäischen Kunstmusik gehörte, die Tonhöhe und Tondauer [...] als ‘zentrale’, die Intensität und die Klangfarbe dagegen als ‘periphere’ Toneigenschaften zu behandeln.“<sup>1142</sup> Hier zeigt sich, dass durch die Entwicklungen im Bereich der Neuen Musik auch den Musiktheoretikern hätte deutlich werden können, dass das alte Denken in Traditionslinien und Autoritäten – also: Meisterwerken – spätestens mit den 1950ern überholt war. Die vorliegende Harmonielehre hingegen reflektiert diese Entwicklungen nicht und praktiziert, als ob nichts geschehen wäre, eine Musiktheorie, die auch geistesgeschichtlich im 19. Jahrhundert verweilt.

Neben einer Orientierung an „Autoritäten“, lässt sich erkennen, dass Abraham – trotz einer immer wieder ins Spiel gebrachten historischen Begrenzung des theoretischen Ansatzes – von einem letztlich universalistischen Zugriff der Theorie ausgeht: „Hier versagt naturgemäß die vom Generalbaß abgeleitete Terminologie. Sie kann mit den Bezeichnungen enge und weite Lage nur den ungefähren Abstand andeuten [...]“.<sup>1143</sup> Der Autor nimmt hier eine Wertung dergestalt vor, dass die von ihm etablierte Theoriesprache, gemeint sind damit die Begriffe der Funktionstheorie, höherwertig anzusiedeln sind, als historisch vergangene Theoriekonzeptionen – zu denen er offensichtlich den Generalbaß zählt. Diese Höherwertigkeit begründet er in der, aus seiner Sicht, mangelhaften Präzision der >>alten<< Theorie. Im hier vorliegenden Beispiel entwickelt Abraham unterschiedliche Bezeichnungsmöglichkeiten für Sextakkorde<sup>1144</sup>, bewusst in Abgrenzung zur

---

<sup>1140</sup> Vgl. Auswahl der Notenbeispiele bei Schenker und Louis/Thuille, aber auch bei Harmonielehren im 20. Jahrhundert; siehe Grafik in Kapitel 2.15.

<sup>1141</sup> Vgl. dazu Dahlhaus, ebda.

<sup>1142</sup> Dahlhaus, ebda., S. 35.

<sup>1143</sup> Abraham, ebda., S. 37.

<sup>1144</sup> Ebda., S. 39.

Generalbassnotation. Es zeigt sich, dass die von Abraham offensichtlich als fehlerhaft erkannte Generalbassnotation durch die Funktionstheorie abgelöst werden musste. Hierin erkennt der Autor des Lehrwerks einen Fortschritt und somit einen Erkenntnisgewinn. Dieser Denkansatz wird immer wieder bemüht: „Die vom Generalbasssystem geprägte Denkmethode der Harmonielehre erschwert oder verbietet, wie bereits bemerkt, die Würdigung einiger Satzelemente. So lässt sich mit ihren Mitteln nicht nachweisen, daß die nun folgende Kadenzweiterung aus der gleichen Wurzel stammt [...]“.<sup>1145</sup> So kann Abraham auch die Entwicklung der Notenschrift als eine klare Linie zur funktionalen Harmonielehre beschreiben, die letztlich „in der funktionalen Selbständigkeit des hinzugetretenen Subdominantklanges“<sup>1146</sup> ihren theoriegeschichtlichen Höhepunkt erlebt. Es zeigt sich, dass Abraham die Musiktheoriegeschichte als eine zielgerichtete versteht, die letztlich in der funktionalen Harmonielehre ihren Endpunkt findet. In einem solchen Kontext kann rückwirkend jeder musiktheoretische Vorgang als ein >>noch-nicht<< oder >>schon in Ansätzen<< verstanden werden; die eigentlichen Kontexte der musiktheoretischen Entwicklung jedoch bleiben unreflektiert. Trotz historischer Begrenzung des Ansatzes ist ein universalistischer Anspruch der Theorie erkennbar, der auch und gerade in der Musiktheoriegeschichte ein stetiges Fortschreiten erkennt. Auch wenn der Geltungsbereich der Funktionstheorie ein historischer ist – Abraham weist mehrfach darauf hin – ist bis zu den Grenzen dieses Geltungsbereiches keine historische Kontextualisierung erkennbar, die auch nach den Bedingungen von Geschichte fragt. Vielmehr lässt sich mit Danuser feststellen, dass Abraham theoriegeschichtlich im Denken Hugo Riemanns und des 19. Jahrhunderts verweilt, das „die Geschichte der Musiktheorie, jedenfalls in ihrer neueren Zeit, als eine Stationenkette zunehmend selbstreflexiver Akte begreift, die schließlich in die eigene Theorie der Musik münden.“<sup>1147</sup> Nun erwächst dieses Denken aus der im Lehrwerk praktizierten Theorie selbst, da diese im 19. Jahrhundert entstand und somit dem Wissenschaftsverständnis der Zeit entstammt. Bemerkenswert bleibt hingegen die Frage, warum dieser Wissenschaftsanspruch nicht zum Gegenstand einer Reflektion gemacht wurde und somit den musiktheoretischen Zugriff selbst als einen historischen begreift. Auch wenn in diesem Zusammenhang eine umfangreiche historische Reflektion den Rahmen eines Lehrwerkes sprengen würde, kann doch z. B. die Generalbassschrift nicht nur als rudimentärer Vorläufer der Funktionstheorie

---

<sup>1145</sup> Ebda., S. 59.

<sup>1146</sup> Ebda., S. 62.

<sup>1147</sup> Danuser, *Von unten und von oben*, ebda., S. 106.

### 3.14 Lars Ulrich Abraham, Harmonielehre. Der homophone Satz, Köln 1965

verstanden werden. Diese Form der Simplifizierung von komplexen Sachverhalten und historischen Kontexten<sup>1148</sup> zur Begründung der eigenen Theorie verortet den Autor in einem geistesgeschichtlichen Kontext, der seine Ursprünge im Wilhelminismus hatte: „Mit dieser Auffassung zeigt sich Riemann, auch Peter Rummenhüller hat es betont, als typischer Exponent einer Wissenschaft der Gründerzeit, die – von Zweifeln nicht angekränkt – die Geschichte zur Suprematie emportrieb, bis die Katastrophen des Ersten und später des Zweiten Weltkriegs den Wahn in Stücke rissen.“<sup>1149</sup> Anzumerken bleibt, dass Abraham seine Harmonielehre zu Beginn der 1960er Jahre veröffentlichte.

---

<sup>1148</sup> Hier hätte ein Hinweis auf die komplexe Geschichte der Generalbassnotation ins Lehrwerk integriert werden können.

<sup>1149</sup> Danuser, ebda.

### 3.14.3 Fazit

Der Hinweis von Abraham auf die historische Begrenzung des Lehrstoffes<sup>1150</sup> bleibt in der Zusammenfassung der Analyseergebnisse erstaunlich folgenlos. So beschränkt sich der Autor auf einen begrenzten Zeitraum, für den die im Lehrwerk praktizierte Theorie zu gelten habe, unterlässt es aber hier auf die Bedingungen von Theoriebildung und historischem Kontext einzugehen. Dieser Befund passt in die Zeit einer Musiktheorie, die noch vor einem „Paradigmenwechsel“<sup>1151</sup> einen Musiktheorieunterricht abhielt, der, nach Kühn, sich durch Attribute wie „systemgläubig, geschichtslos, radikal systematisch und musikfern“<sup>1152</sup> auszeichnete. Die Frage nach dem Verhältnis von System und Geschichte steht dabei im Zentrum der Diskussion. Zwar kann nicht von Abraham erwartet werden, dass er – historisch gesprochen – vor dem angesprochenen Paradigmenwechsel die Prinzipien der Theoriebildung seines Ansatzes überdenkt oder weitergehend kontextualisiert. Vielmehr kann aber die vorliegende Harmonielehre als ein Beispiel herangezogen werden, das – gleichsam als Ideengeber – Pate stand für diverse Lehrwerke, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts veröffentlicht wurden und somit den „Paradigmenwechsel“ durchweg in die eigene Theorie hätten integrieren können.<sup>1153</sup> Von dieser Warte aus betrachtet stellt sich die Frage, welche Elemente der Theoriebildung unreflektiert >>weiterleben<<, sodass auch hier nach der historischen Begründung gefragt werden kann, worin der Autor der vorliegenden Harmonielehre das erkenntnisleitende Interesse vermutet. Trotz aller angenommenen und praktizierten Ahistorizität<sup>1154</sup> im musiktheoretischen Lehrgang, wirken die intendierten Implikationen des Ansatzes dennoch nach – hier ist insbesondere auf die Exklusivität der Theorie zu verweisen, die alles nicht-theoriwürdige ausgrenzt.<sup>1155</sup> Insofern beansprucht der Autor für die Harmonielehre durchaus Wissenschaftscharakter, da er – mehr oder weniger – apodiktische Urteile zu fällen bereit ist. Diese gründen sich letztlich auf einem Wissenschaftsverständnis des 19. Jahrhunderts.<sup>1156</sup> Durch die mehr oder weniger unreflektierte Übernahme eines solchen Ansatzes durch Abraham und dann schließlich im

---

<sup>1150</sup> Abraham, ebda.

<sup>1151</sup> Sprick, Jan Philipp, *Kann Musiktheorie historisch sein?* in: ebda., S. 145.

<sup>1152</sup> Kühn, Clemens, *Ein Leben für die Musiktheorie. Diether de la Motte zum Gedenken*, ZGMTH 7/2, S. 243-248.

<sup>1153</sup> Zu nennen sind hier die Harmonielehren z. B. von Jürgen Ulrich, Thomas Krämer etc.

<sup>1154</sup> Vgl. dazu Sprick, ebda.

<sup>1155</sup> Vgl. dazu Danuser, ebda.

<sup>1156</sup> Vgl. dazu Danuser, ebda., Dahlhaus, ebda.



weiteren Verlauf durch Autoren, die Harmonielehren am Ende des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts verfassen, wird ein universalistisches Theorie- und Geschichtsverständnis in die Musikausbildung der Gegenwart transportiert. Zwar weist Sprick darauf hin, dass „aufgrund ihrer Ausrichtung auf das konkrete musikalische Material sich das Verhältnis von Analyse und Kontextualisierung für die Musiktheorie nicht in gleicher Weise als problematisch darstellt, wie für die historische Musikwissenschaft“<sup>1157</sup>, dennoch muss auch darauf hingewiesen werden, dass ein gänzlich ahistorischer Zugriff auf Vergangenes nicht möglich ist, sodass grundsätzlich nach den Bedingungen von Geschichtsschreibung zu fragen ist.<sup>1158</sup> Gerade die Annahme, dass Musiktheorie letztlich ohne „Kontextualisierung“ auskäme unterstreicht den universalistischen bzw. teleologischen Zugriff, der als typisches Merkmal einer „Wissenschaft der Gründerzeit“<sup>1159</sup> zu gelten hat. Insbesondere der von Sprick angesprochene „Paradigmenwechsel“<sup>1160</sup> verortet die Musiktheorie in einem historischen Kontext; dies hat zur Folge, dass auch der Theoriebildungsprozess an sich als ein historischer zu hinterfragen und zu analysieren ist. Insofern zeigt die Analyse der vorliegenden Harmonielehre, dass die Reflektion des Theoriebildungsprozesses in Harmonielehren nach 1976<sup>1161</sup> kaum stattgefunden hat und sich diverse Autoren mit denselben Theoriebildungskonzeptionen zufriedengeben, die auch Abraham zur Grundlage seiner Harmonielehre gemacht hat. Ergänzend zu diesem Befund ist erkennbar, dass Abraham sein theoretisches Konzept an außermusikalische, wissenschaftsaffine Zugänge bindet: Zu verweisen ist auf die Begründung der Theorie im Experiment.<sup>1162</sup> Ohne auch nur annähernd wissenschaftliche Standards zu benennen oder einzuhalten, zeigt sich dennoch, dass Abraham hier eine Kontextualisierung vornimmt, die das Ziel hat, die eigene Theorie als eine universale zu begründen. Die Loslösung vom Physikalismus eines Hugo Riemanns ist dem monistischen Zugriff der Theorie geschuldet. Dennoch bleibt offensichtlich die Notwendigkeit bestehen, die theoretischen Begrifflichkeiten durch außenstehende Institutionen bestätigen zu lassen. Die Harmonielehre von Abraham erweist sich somit letztlich als typisches Produkt ihrer Zeit, das den aufkommenden Paradigmenwechsel am Ende der 60er Jahre in der Musiktheorie<sup>1163</sup> nicht vorausnimmt oder flankiert. Dennoch – und hierin liegt der historische Gehalt – bleibt

---

<sup>1157</sup> Sprick, *Kann Musiktheorie historisch sein?* in: ebda., S. 159.

<sup>1158</sup> Vgl. dazu Schmidt, ebda.

<sup>1159</sup> Danuser, *Von unten und von oben*, ebda.

<sup>1160</sup> Sprick, ebda., S. 145.

<sup>1161</sup> Veröffentlichungsdatum der Harmonielehre von de la Motte.

<sup>1162</sup> Abraham, ebda., S. 16ff.

<sup>1163</sup> Vgl. Sprick, ebda.

### 3.14 Lars Ulrich Abraham, Harmonielehre. Der homophone Satz, Köln 1965

der von Abraham gewählte theoretische Zugriff, auch hinsichtlich der Theoriebildungskonzeption >>Vorbild<< bzw. ideengeschichtliche Matrix vor deren Hintergrund immer wieder, bis ins 21. Jahrhundert hinein, Harmonielehren erscheinen.

### 3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Die ausführliche Analyse unterschiedlicher Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts hat gezeigt, dass sich hinsichtlich Geschichtsverständnis und Theoriebildung unterschiedliche Schwerpunkte erkennen lassen. Diese Schwerpunkte versteht die vorliegende Untersuchung jedoch nicht als Ausdruck einer übergeordneten oder universalen Struktur, sondern, im Sinne Schmidts, als Orte, die in ihrer historischen Veränderlichkeit untersucht werden. Hier zeigt sich, dass die „musiktheoretische Welt nicht >wie sie ist<, sondern eher >wie sie vorgestellt wurde<“<sup>1164</sup> Gegenstand der historischen Einordnung ist.

Dabei ist der Befund alles andere als eindeutig und muss letztlich an die Frage nach der Historizität der Musiktheorie angeknüpft werden.<sup>1165</sup> Nach Sprick gehört es „zur Dialektik dieser Entwicklung, dass gerade der musikwissenschaftliche Einfluss die Emanzipation der Musiktheorie zu einer eigenständigen Disziplin ermöglicht und befördert hat, nach der sie nicht mehr in erster Linie als eine Art propädeutische >Handwerkslehre< wahrgenommen werden möchten.“<sup>1166</sup> Kronzeuge dieser neuen Auffassung bzw. dieses Paradigmenwechsels ist für Sprick und für Clemens Kühn<sup>1167</sup> vor allem Diether de la Motte und seine Harmonielehre von 1976. Auch die vorliegende Analyse bestätigt den Befund, dass mit de la Motte eine Änderung in der Harmonielehrelandschaft eingetreten ist – gerade im direkten Vergleich mit den unmittelbar vorher erschienenen Harmonielehren von Erich Wolf und Lars Ulrich Abraham. Dieser Paradigmenwechsel zeigt sich zunächst in einer Ausweitung der betrachteten Notenbeispiele – die bei de la Motte bis an das Ende des 20. Jahrhunderts reichen. De la Motte etabliert eine Musiktheorie, die sich letztlich der eigenen Geschichtlichkeit bewusst ist und das zum Gegenstand der Theoriesprache machen kann: „Aber nur durch diese Konsequenz der Behandlung des Klangmaterials konnte eine Barock, Klassik und Romantik bestimmende Musiksprache überwunden [...] werden“<sup>1168</sup>. Von diesem Standpunkt aus betrachtet erscheint die Integration von mathematisch-statistisch begründeten Begrifflichkeiten<sup>1169</sup> schlechterdings nachvollziehbar. Diese

---

<sup>1164</sup> Schmidt, Dörte, ebda., S. 15.

<sup>1165</sup> Vgl. Sprick, ebda.

<sup>1166</sup> Ebda., S. 146.

<sup>1167</sup> Vgl. ebda.

<sup>1168</sup> De la Motte, ebda., S. 269.

<sup>1169</sup> Vgl. de la Motte, ebda., S. 43.

### 3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

„Aufbruchstimmung“<sup>1170</sup> wird jedoch nur, das zeigt die Analyse, in geringen Ansätzen weiter transportiert oder entwickelt.

Gerade nach der Harmonielehre von de la Motte erscheinen immer wieder Lehrwerke, die – mehr oder weniger deutlich – de la Motte und seinen Ansatz ignorieren und sich an Vorbildern der 1960er Jahre oder direkt an Hugo Riemann orientieren.<sup>1171</sup> Insofern hat die vorliegende Analyse hier, im Sinne Schmidts, >>Räume<< aufgezeigt in denen musiktheoretisches Denken in Harmonielehren im 20. und 21. Jahrhundert stattfindet; dabei ist zu Tage getreten, dass – trotz des im theoretischen Diskurs geforderten Wandels – im Verhältnis von System und Geschichte<sup>1172</sup> vielerorts Denkmuster und Theoriebildungskonzeptionen des 19. Jahrhunderts zu Tage treten, die die streckenweise gefundenen neuen Ansätze in der Theorie- und Begriffsbildung überlagern.

Zusammenfassung Notenbeispiele					
Anteil in %			Anteil in %		
eigene Beispiele	1056	33%	Brahms	42	1%
<b>Bach</b>	<b>427</b>	<b>14%</b>	Schütz	26	1%
<b>Volkslied</b>	<b>177</b>	<b>6%</b>	Telemann	23	1%
<b>Mozart</b>	<b>147</b>	<b>5%</b>	Wagner	46	1%
<b>Beethoven</b>	<b>119</b>	<b>4%</b>	Corelli	19	1%
Choral (einstimmig)	107	3%	Kirchenlied	16	1%
Händel	84	3%	Mendelssohn	15	1%
Schumann	80	3%	Ravel	17	1%
Schubert	84	3%	Bartók	14	1%
Haydn	69	2%	Vivaldi	14	1%
Liszt	52	2%	Franck	13	1%
Chopin	58	2%	Verdi	15	1%
Debussy	54	2%	Skrjabin	12	1%
Messiaen	35	1%			

Tabelle 15: Zusammenfassung Notenbeispiele

<sup>1170</sup> Sprick, ebda., S. 145.

<sup>1171</sup> Vgl. die Harmonielehren von Krämer, Ulrich und Kubicek.

<sup>1172</sup> Vgl. Sprick, ebda. aber auch Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 10, ebda., Vorwort.

### 3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Die hier aufgelistete Zusammenstellung sämtlicher Notenbeispiele aus den analysierten Harmonielehren lässt unterschiedliche Schwerpunkte erkennen. Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass sich die Prozentangabe auf den Anteil an der Gesamtzahl bezieht; hier handelt es sich nur um einen Ausschnitt, sämtliche weiteren Notenbeispiele tauchen nur noch ein- oder zweimal auf, sodass ein valider prozentualer Anteil nicht ermittelt werden kann.<sup>1173</sup>

Die Auswahl der Notenbeispiele als Signum des in den Harmonielehren zu Grunde liegenden Geschichtsbildes lässt in wesentlichen Teilen eine Verortung im Geschichtsverständnis des 19. Jahrhunderts erkennen. Die Notenbeispiele beschränken sich häufig auf Komponisten des 17.-19. Jahrhunderts. Ferner fällt eine Schwerpunktsetzung bei europäischen Komponisten auf, die in die musiktheoretische Begriffsbildung miteinbezogen werden. Die hervorgehobenen Komponistennamen bezeichnen darüber hinaus deutsche Komponisten – so dass neben einer europäischen Zentrierung auch ein Schwerpunkt auf deutschen Komponisten konstatiert werden kann. Dies wiegt umso schwerer, als dass insbesondere die am häufigsten zitierten Literaturbeispiele ausnahmslos im deutschen Raum zu verorten sind. Die Ausweitung auf Komponisten des 20. Jahrhunderts in Einzelfällen<sup>1174</sup>, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier letztlich auch eine Integration der >>neueren<< Musik in das eigene Theoriegebäude erfolgen soll. Lediglich vereinzelt finden sich konstruktivistische Ansätze, die die Bedingungen von Geschichtlichkeit hinterfragen und die gefundenen musiktheoretischen Begriffe in einen historischen Kontext einbetten. Auch hier unterbleibt letztlich eine kulturhistorische Einordnung, die die gefundenen Phänomene nicht nur innermusikalisch, sondern auch soziokulturell versteht. Die in der Studie betrachteten ausländischen Harmonielehren gehen einen vergleichbaren Weg. Zwar fällt bei Dobbins und Haunschild auf, dass die im Fokus stehenden Komponisten und Werke sämtlich der Jazz-Musik des 20. und 21. Jahrhunderts entnommen sind, jedoch tritt bei näherer Analyse zu Tage, dass das zur Diskussion stehende Geschichtsverständnis letztlich einem im 19. Jahrhundert beheimateten Universalismus huldigt. Dabei verstehen Haunschild und Dobbins die Entwicklung der Musikgeschichte ausdrücklich als einen zielgerichteten Weg, der zum Jazz und zur Jazz-Theorie führt.

Dörte Schmidt hat darauf hingewiesen, dass die Idee der Nation „unmittelbar mit der Entdeckung der >Orte< für die Kulturgeschichtsschreibung zusammenhängt.“<sup>1175</sup> Die Konstruktion einer typisch amerikanischen Musiktheorie kann als grundlegende Motivation

---

<sup>1173</sup> Gesamtzahl der Notenbeispiele beträgt: 3154.

<sup>1174</sup> Vgl. z.B. die Harmonielehren von de la Motte, Gárdonyi-Nordhoff etc.

<sup>1175</sup> Schmidt, ebda., S. 12.

### 3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

hinter einem solchen Geschichtsverständnis angenommen werden. Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch der Verzicht von Beispielen aus dem europäischen Jazz. In den Harmonielehren von Haunschild und Dobbins wird eine Jazz-Theorie gelehrt, die sich ausschließlich in den USA abspielt. Sämtliche Entwicklungen des Jazz in Europa werden geflissentlich übergangen. Gleichsam über die Musiktheorie soll, und kann, der Führungsanspruch der Nation thematisiert und zementiert werden. Die Mittel, derer sich die Theoretiker bedienen, sind letztlich dieselben, mit denen in der >>alten Welt<< gearbeitet wurde.

Der >>Ort<< für das überkommene Geschichtsverständnis in den deutschen Harmonielehren ist m. E. deutlich schwieriger auszumachen. Hier zeigt sich zunächst eine mehr oder weniger unreflektierte Übernahme von Denkmustern, die als Tradition unhinterfragt übernommen wurden.<sup>1176</sup> Nicht nur, dass in den untersuchten Harmonielehren des 19. Jahrhunderts Kompositionen von J. S. Bach in einer vergleichbaren Häufigkeit zitiert wurden, wie in sämtlichen untersuchten Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts – auch die Häufigkeit von Beispielen anderer Komponisten lässt sich mit der Häufigkeit von Beispielen bei Louis/Thuille und Schenker vergleichen. Die Idee der >>Nation<< als historischen Ort in der Theoriebildung über Musik auszumachen, ist für Harmonielehren des 19. Jahrhunderts zumindest nachvollziehbar – gerade im Kontext zunehmender nationaler Rivalitäten im Vorfeld des ersten Weltkrieges. Einen solchen Handlungsraum im 20. und 21. Jahrhundert anzunehmen, übergeht jedoch jegliche historische Entwicklung und Veränderungen in Denkmustern und Argumentationsstrukturen. Nationale Vorbehalte werden – das zeigt die Analyse – mehr oder weniger unreflektiert aus dem 19. Jahrhundert hinübergeholt und finden über die Harmonielehren Eingang in das Denken in und über Musik. Das Festhalten am Alten, Bekannten – sowohl inhaltlich als auch im Geschichtsverständnis – kann Ausdruck eines Widerstandes gegen moderne Entwicklungen sein. Da die vorliegenden Autoren der Harmonielehre sich kaum der Geschichtlichkeit ihres gewählten Ansatzes bewusst sind und diese Tatsache so gut wie gar nicht in die Theoriebildung über Musik einfließen lassen<sup>1177</sup>, lässt sich ein solcher Widerstand, zumindest unterbewusst, annehmen. Hier ist die Frage zu stellen, inwieweit die Institutionen – vor allem die Musikhochschulen – einer solchen Entwicklung

---

<sup>1176</sup> Vgl. dazu auch die Zusammenstellung der Notenbeispiele bei Louis/Thuille und Schenker, S. 36.

<sup>1177</sup> Denkbar wäre ein Hinweis auf die Geschichtlichkeit eines theoretischen Ansatzes [z. B. Funktionstheorie], dessen kritische Analyse und dann die Verwendung dieses Ansatzes in der Analyse eines bestimmten Notenbeispiels, um die Möglichkeiten und Grenzen des Ansatzes aufzuzeigen.

### 3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Vorschub leisten. In diesem Zusammenhang muss auch darauf hingewiesen werden, dass erst in neuerer Zeit<sup>1178</sup> Ansätze verfolgt werden, die die Geschichtlichkeit des Faches Musiktheorie zum Gegenstand haben.

Auch innerhalb der Theoriebildung lassen sich unterschiedliche Orte der Begriffsbildung kartieren. Zunächst ist die mehrheitliche Ausrichtung an einer Genie- oder Meisterwerkästhetik zu nennen. Die Orientierung am einzelnen Meisterwerk tritt mehr oder weniger offen in nahezu allen analysierten Lehrwerken zu Tage. Der Hinweis von de la Motte, dass „die großen Komponisten erstmals die einzigen Lehrmeister“<sup>1179</sup> sind, kann gleichsam als Motto für die analysierten Lehrwerke vorangestellt werden. Dabei fällt auf, dass keine der untersuchten Harmonielehren Kategorien darlegt, nach deren Anwendung die >>Größe<< oder Bedeutung eines Komponisten beurteilt werden könnte. Das Ansinnen de la Mottes die Entwicklungen der Musikgeschichte in die Harmonielehre zu integrieren ist zweifellos richtig, dennoch werden diese Entwicklungen an veralteten Vorstellungen der Genieästhetik festgemacht.

Helmut Loos hat darauf hingewiesen, dass bis in die 1970er Jahre hinein „die E-Musik oder Kunstmusik im emphatischen Sinne gesellschaftlich zunahm und zu diesem Zeitpunkt den Rang einer Kunstreligion der Moderne einnahm.“<sup>1180</sup> In diesem Verständnis von Musikgeschichte und Genieästhetik kam „einer Kunstwissenschaft im emphatischen Sinne die Rolle des Hüters der Wahrheit der Entscheidung über gut und schlecht, sprich der Glaubenskongregation“<sup>1181</sup> zu. Die untersuchten Harmonielehren verstehen sich alle, mehr oder weniger deutlich, als „Hüter der Entscheidung über gut und schlecht“, indem sie Kriterien zu benennen versuchen, die eine gute, letztlich theoriwürdige, Musik von einer schlechten Musik unterscheiden. Zwar markierte der Kongress der Gesellschaft für Musikforschung im Jahre 1970 „den gesellschaftlichen Bruch und Aufstand gegen das ‘Establishment’“<sup>1182</sup>, jedoch „vermittelt das romantische Beethovenbild somit 1970 noch höchste gesellschaftliche Autorität.“<sup>1183</sup> Vor diesem Hintergrund ist die Neuerungsbeziehung innerhalb der Harmonielehren zu verstehen, die mit de la Mottes Harmonielehre aus dem Jahre 1976 ihren Anfang nahm. Hier wurde eine Neuerung ausprobiert, die sich letztlich an der

---

<sup>1178</sup> Z. B. Gründung der GMTH.

<sup>1179</sup> De la Motte, ebda., S. 8.

<sup>1180</sup> Loos, Helmut, *Leitfigur Beethoven. Anmerkungen zur deutschen Musikwissenschaft im Zeichen der 1968er-Bewegung*, in: *Die Musikforschung*, 69. Jahrgang 2016, Heft 2, S. 133-142, hier: S. 133.

<sup>1181</sup> Ebda.

<sup>1182</sup> Ebda., S. 134.

<sup>1183</sup> Ebda.

### 3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Positivismuskritik der Frankfurter Schule orientierte. Dennoch, auch darauf hat Helmut Loos hingewiesen, findet keine grundlegende Veränderung statt: „Wenn Adorno mit seiner Apotheose Schönbergs und der Wiener Schule eine der Wiener Klassik ebenbürtige soziale Anerkennung und Bedeutsamkeit unterstellt, Schönberg als einzig legitimen Nachfolger Beethovens präsentiert, insgesamt den absoluten Wert und die Hierarchie der deutschen Komponisten nicht antastet, lediglich die Begründung wechselt, so verhält er sich wie Marx zu Hegel, er wendet die Sache um[...], die grundlegenden Prämissen verändert er nicht.“<sup>1184</sup> Ausgehend von den in den Harmonielehren verwendeten Notenbeispielen und dem dadurch transportierten Bild von Musikgeschichte, lässt sich auch für die untersuchten Harmonielehren konstatieren, dass die „grundlegenden Prämissen“ – zu denken ist hier an eine Genieästhetik, die sich vorwiegend an deutschen Komponisten orientiert<sup>1185</sup> – unangetastet bleiben. Die damit einhergehenden Konsequenzen finden sich daher auch in zahlreichen Lehrwerken: Die Auswahl der Notenbeispiele orientiert sich mehrheitlich an deutschen Komponisten, die Erfahrungen aus zwei Diktaturen finden so gut wie keinen Eingang in die Theoriebildung über Musik. Vielmehr werden theoretische Konstruktionen direkt aus dem 19. Jahrhundert übernommen und sämtliche historische Kontextualisierung und Implikationen der Zeit bis und nach 1945 geflissentlich verschwiegen.<sup>1186</sup> Insofern gruppiert sich die ideologische Ausrichtung der Harmonielehren letztlich genau um jene Dichotomie von der Loos schreibt: „Die Dichotomie Fortschritt-Reaktion bildet deutlich erkennbar die Grundstruktur von Hermann Danusers Schrift *Die Musik im 20. Jahrhundert*, die als Band 7 in die Reihe des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* aufgenommen wurde.“<sup>1187</sup> Als Grundstruktur der Argumentation lässt sich diese Dichotomie auch in den Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts erkennen – insbesondere der immer wieder zu Tage tretende Anspruch, dass durch Musiktheorie gute von schlechter Musik unterschieden werden kann. Hier ist insbesondere auf die Auswahl der Notenbeispiele zu verweisen und auf die Theoriebildungsprozesse, durch die unterschwellig Fortschritt von Reaktion separiert und mit einer qualitativen Wertung verbunden wird. So kann letztlich nur die in den Harmonielehren behandelte Musik als fortschrittlich gelten: „Damit wandte sich Danuser dem Bereich der ‚artifiziellen Musik‘ zu (den Ausdruck ‚Kunstmusik‘ umging er bewusst), dem er

---

<sup>1184</sup> Ebda., S. 137.

<sup>1185</sup> Vgl. dazu auch de la Motte, *Harmonielehre*, ebda. S. 8.

<sup>1186</sup> Zu denken ist hier insbesondere an die Harmonielehre von Kubicek, Leipzig 2009.

<sup>1187</sup> Loos, ebda., S. 138.



### 3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

‘auch bestimmte Typen der funktionalen Musik’ zuordnete, allerdings nicht diejenigen, ‘bei denen die Ästhetik lediglich zum Mittel anderweitiger Zwecke herabgesetzt wird – sei es als Musik am Arbeitsplatz, als Musik im Kaufhaus, als Musik in der Werbung oder als einer der zahlreichen anderen Funktionstypen – die sich nachgerade zu einer unerträglichen akustischen Dauerbelästigung ausgeweitet haben.’<sup>1188</sup> Die Diskreditierung unterschiedlicher Musikstile und -gattungen formiert sich auch in den untersuchten Harmonielehren – wobei die älteren Lehrwerke der 60er Jahre sehr offen und klar diese Diskreditierung artikulieren. Später lassen sich die Ausgrenzungen unterschwellig erkennen – bleiben aber letztlich Ausdruck der hier beschriebenen Dichotomie. So spiegelt sich in den Harmonielehren letztlich dieselbe Debatte wie in der geisteswissenschaftlichen Diskussion, allerdings bleibt der Zwang zur Veränderung unausgesprochen und unreflektiert. Im Prinzip unbehelligt von den Diskussionen um die Frage der eigenen Geschichtlichkeit werden auch noch im 21. Jahrhundert Harmonielehren veröffentlicht, die ein Theorie- und Geschichtsverständnis transportieren, das ohne die Brüche des 20. Jahrhunderts auskommt und den Schülern bzw. Studierenden eine Musikgeschichte präsentiert, die in wesentlichen Aspekten national und personenbezogen argumentiert. Diese „wesentlichen Prinzipien des Fortschritts und der Autonomie gehören zum Grundbestand des Denkens der Moderne, ihnen bleibt seine [Danusers, Anm. des Verfassers] Darstellung trotz vieler Bedenken verhaftet [...]“.<sup>1189</sup> Diese auf Danusers Schrift *Die Musik des 20. Jahrhunderts* gemünzte Kritik, kann auch auf die Theoriebildung und das Geschichtsbild in den Harmonielehren übertragen werden. Ein echter postmoderner Paradigmenwechsel blieb in der Harmonielehrelandschaft bis heute aus. Auch andere Autoren verbleiben letztlich in diesen Denkstrukturen und flankieren somit den Befund, der für die Harmonielehren auch gelten kann: „Das teleologische Geschichtsbild, wie es Dahlhaus von der Tonalität im 16. Jahrhundert entworfen hat, prägt sein gesamtes Schrifttum.“<sup>1190</sup> Ein teleologisches Geschichtsbild kann auch für die Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts immer wieder nachgewiesen werden, sodass eine grundsätzliche Aufarbeitung der Geschichtlichkeit und der Verflechtung in Denkstrukturen des 19. Jahrhunderts und in totalitären Strukturen dringend geboten scheint. In diesem Kontext ist besonders darauf zu verweisen, dass sich geschichtliche Umbrüche durch die deutsche Teilung so gut wie gar nicht in den Theoriebildungsprozessen der Harmonielehre erkennen lassen:

---

<sup>1188</sup> Ebda., S. 139.

<sup>1189</sup> Ebda.

<sup>1190</sup> Ebda., S. 141.

### 3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

„Dabei schien es vielfach als ein erstaunliches Phänomen, dass im sogenannten freien Westen ganz ähnliche Phänomene wie in der staatlich verordneten Lenkung der Wissenschaft durch die SED zu erkennen sind.“<sup>1191</sup> Wolfgang Kubicek bemängelt im Vorwort seiner Harmonielehre die restriktive Ausbildungspraxis in der DDR<sup>1192</sup>, sodass der Befund von Helmut Loos auch zweifellos auf die untersuchte Harmonielehre übertragen werden kann: „Es herrscht womöglich bereits im Studium ein sozialer Druck, sogenannten Leitbildern zu folgen.“<sup>1193</sup> Es zeigt sich, dass diese Leitbilder, auch in der Theoriebildung, eben nicht auf ihre historischen Kontexte hin befragt werden, sondern im Kontext von Autonomie und Fortschritt als gegeben hingenommen werden. Davon ausgehend lässt sich erkennen, dass die Harmonielehre bis in die heutige Zeit hinein letztlich im Denken der ausklingenden Moderne des 19. Jahrhunderts verhaftet blieb und sich nie nachhaltig und substantiell davon lösen konnte. So kann der These Helmut Loos' zugestimmt werden, nach der „Eggebrechts Forderung von 1970 offenbar viel stärker auf eine gesellschaftliche Machtstellung abzielte als auf eine Erlösung aus selbstverschuldeter Isolation.“<sup>1194</sup> Auch in den untersuchten Harmonielehren zeigt sich ein Machtanspruch der Eliten, der sich bis heute fortträgt, auch wenn echte Forderungen nach „Erlösung“ fünfzig Jahre nach dem Erscheinen der Harmonielehre von de la Motte kaum mehr gehört werden.

Jazz-Harmonielehren gehen letztlich auch diesen Weg, wenn sie sich an >>großen<< Jazz-Musikern orientieren, ohne die Bedingungen dieser >>Größe<< zu benennen und historisch einzuordnen. Dieser Befund wird ergänzt durch die Anwendung eines >>Physikalismus<< der streckenweise recht simpel, jedoch auch differenziert und massiv auftreten kann.<sup>1195</sup> Ein solcher >>physikalistischer<< Ansatz verortet die Harmonielehre in den Erkenntnissen der Physik, um auf diese Weise das eigene musiktheoretische Lehrgebäude zu legitimieren. Dieser Ansatz geht auf Riemann zurück, um der Funktionstheorie eine solide Basis zu verleihen<sup>1196</sup> und lässt sich demnach ebenso in der Wissenschaftstheorie des 19. Jahrhunderts verorten und verweist auf das Spannungsfeld von Tradition, Reaktion und Institution in der modernen Musiktheorie und Harmonielehre.

---

<sup>1191</sup> Ebda., S. 139.

<sup>1192</sup> Vgl. Kubicek, ebda., 2009, Vorwort.

<sup>1193</sup> Loos, ebda., S. 140.

<sup>1194</sup> Ebda., S. 142.

<sup>1195</sup> Vgl. dazu im Vergleich z. B. Tilanus und Kubicek.

<sup>1196</sup> Vgl. dazu: Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, S.9, Begriff des Physikalismus dort entnommen.

### 3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Neben diesen eindeutigen Bezugnahmen auf Denkmuster des 19. Jahrhunderts lassen sich aber darüber hinaus auch Ansätze neuerer Art erkennen. Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auf musiktheoretische Begriffsbildung durch mathematisch-statistische Methoden. De la Motte hat in seiner Harmonielehre aus dem Jahre 1976 hier erste Ansätze gefunden, indem er für den Aspekt der Terzverdopplungen in Dreiklängen durch statistische Auszählung eine neue Regel gefunden hatte.<sup>1197</sup> Hier fehlt nach wie vor eine Begründung der Auswahl und auch eine weitere Konkretisierung unter dem, was de la Motte unter der „allgemeinen Lehrmeinung“<sup>1198</sup> versteht – dennoch wird deutlich, dass ein in Ansätzen neues Denken in die Theoriebildung über Musik Einzug gehalten hat. Die Methode der statistischen Auszählung findet sich bei weiteren Autoren und dient seitdem als Mittel der Legitimierung musiktheoretischer Aussagen – auch wenn freilich die Bedingungen der Auswahl und die statistische Methode selbst so gut wie nicht hinterfragt werden. Entscheidend bleibt, dass die Ausweitung der Theoriebildung in den Bereich der Mathematik zunehmend an Bedeutung gewinnt. Ausgehend von diesem Ansatz finden sich auch weitere Erklärungsmuster, die eindeutig Anleihen im Bereich der Mathematik nehmen: Die Darstellung bestimmter Sachverhalte in Koordinatensystemen und graphisch-figürlichen Repräsentationen unterschiedlicher Art<sup>1199</sup> ist dafür ein Beleg. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass die auf diese Weise erfolgte Systematisierung stets auf eine mathematische Reduktion zurückzuführen ist. Die Ursache für die Verwendung von mathematisch begründeter Theoriebildung ist vor allem im Durchbruch des Computerzeitalters zu sehen.<sup>1200</sup> Dabei zeigt sich die Musiktheorie und Harmonielehre sehr zögerlich in der Übernahme von mathematisch-informationstechnologischen Komponenten in die Analysesprache. Dennoch lassen sich solche Elemente nachweisen. Die nordamerikanische Musiktheorie hat hier z. B. mit der pitch-class-set-theory bereits in den 70er Jahren der zunehmenden Technisierung Rechnung getragen. Die in den Harmonielehren erkennbaren Versuche, informationstechnologische Methoden zu integrieren wirken diesbezüglich eher zufällig und unreflektiert – zumal keiner der Autoren sein methodisches Vorgehen in einem größeren Kontext begründet. Dieser mathematische Ansatz ist zu unterscheiden von mittelalterlichen Denkweisen, nach denen die Mathematik – vermittelt durch die Musik – das Abbild einer

---

<sup>1197</sup> Vgl. de la Motte, ebda., S. 44.

<sup>1198</sup> Ebda., S. 43.

<sup>1199</sup> Vgl. dazu Gárdonyi-Nordhoff, Haunschild etc.

<sup>1200</sup> Vgl. dazu die Untersuchung von Thomas Noll, ebda.

### 3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

höheren Ordnung darstellte. Moderne mathematisch-statistische Ansätze sind vor allem aus informationstechnologischen Denkweisen heraus entstanden.

Damit im Zusammenhang steht „das Wiederaufleben pythagoreischer Traditionen im 20. Jahrhundert“<sup>1201</sup>, was sich in unterschiedlicher Weise auch in einzelnen Harmonielehren zeigt. Von Bedeutung erscheint hier, dass die gefundenen musiktheoretischen Konzepte und Begriffe in einem „kosmologischen“<sup>1202</sup> Kontext verstanden und gedeutet werden. Dieser Universalismus, der musiktheoretische Begriffe „kosmologisch“ deutet und versteht, unterscheidet sich von dem typischen Universalismus einer im 19. Jahrhundert beheimateten Denkweise. Diente letzterer dazu, durch die eigene Theorie den Führungsanspruch einer Nation zu untermauern<sup>1203</sup>, so zeichnet sich der >>kosmologische Universalismus<< durch eine quasi esoterische Ausrichtung aus, die sich als „bewusste Gegenströmung zu einer >>Materialfortschrittsdoktrin<<“<sup>1204</sup> versteht. Die in den Harmonielehren sehr rudimentär eingeführte pythagoreische Tradition knüpft daher in ihrem Vokabular an Begriffe der Natur an.<sup>1205</sup> Die Frage nach der Verortung dieser Ansätze in den musikhistorischen und musiktheoriehistorischen >>Landkarten<< bleibt schwierig und vage. Holzer verweist auf „eine Haltung der Rechtfertigung.[...] In allen angesprochenen Fällen geht es (auch) darum, den eingeschlagenen künstlerischen Weg durch eine übergeordnete Ebene zu untermauern, in einem Jahrhundert, das in seinen vielfältigen Aufbrüchen, Verästelungen, einem Nebeneinander des >>Inkommensurablen<< [...] dem Künstler einfache Anknüpfungspunkte an etablierte Traditionen verwehrt oder zumindest erschwert.“<sup>1206</sup> Der Aspekt der Rechtfertigung scheint auch bei den vorliegenden Harmonielehren eine Rolle zu spielen und verdeutlicht erneut das Spannungsfeld, in dem sich moderne Musiktheorie befindet: Das Schreiben und Veröffentlichen einer Harmonielehre ist in einer Zeit der >>nach-harmonischen Musik<< auf den ersten Blick überflüssig. Dieser Aspekt sollte in den Harmonielehren zumindest thematisiert werden – was, wenn überhaupt, nur bruchstückhaft gelingt. Die Integration von universalen, kosmologischen Konzepten zumindest rechtfertigt die eigene Theorie, die sich vor der Geschichte nicht rechtfertigen kann, vor einer weiteren, einer höheren, Instanz. Unbewusst verstehen sich diese Denkmuster sicherlich auch als

---

<sup>1201</sup> Holzer, ebda., S. 73.

<sup>1202</sup> Vgl. dazu Holzer, ebda.

<sup>1203</sup> Vgl. dazu z.B. Danuser, *Von unten und von oben*, ebda. und Holtmeier, *Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches*, ebda.

<sup>1204</sup> Holzer, ebda., S. 74.

<sup>1205</sup> Vgl. dazu Kubicek und Haunschild.

<sup>1206</sup> Holzer, ebda., S. 90.

### 3.15 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

>>Antwort<< auf die zunehmende Technisierung und Durchdringung der Musiktheorie mit informationstechnologischen Methoden – womit der grundsätzlich reaktionäre Charakter der Harmonielehre hervortritt.

## 4. Perspektive

### 4.1 Harmonielehre im 21. Jahrhundert – Konsequenzen

Die Analyse von Harmonielehren aus dem 20. und 21. Jahrhundert konnte zeigen, dass in weiten Teilen der analysierten Lehrwerke ein Theorieverständnis vorliegt, das seine Wurzeln im konservativen Denken des 19. Jahrhunderts hatte. Dabei ist auffällig, dass die historischen Brüche des 20. Jahrhunderts kaum Einfluss auf die Theoriebildung über Musik in den untersuchten Harmonielehren hatten. Damit einher geht der Befund, dass auch die in den Lehrwerken praktizierte musikhistorische Schwerpunktsetzung in weiten Teilen mit den Komponisten des 19. Jahrhunderts endet. Generell lässt sich daher die Frage stellen, inwieweit eine Harmonielehre im 21. Jahrhundert überhaupt noch notwendig ist, da es einerseits zu den historischen Beispielen bereits umfangreiche musiktheoretische Analysen gibt und die neukomponierte Musik des 21. Jahrhunderts andererseits kaum mehr harmonischen Prinzipien gehorchen will. Doch dieser Befund erscheint nur auf den ersten Blick richtig – gerade die gegenwärtige Situation zeitgenössischer Musik ist alles andere als stilistisch eindeutig zu nennen, wie Helga de la Motte-Haber feststellt: „Ein Blick auf die Gegenwart zeigt: Es gibt noch Komponieren mit zwölf Tönen, es gibt aber auch solches, bei dem nur eine siebentönige Skala vorausgesetzt ist oder historische Anklänge und Zitate verwendet werden, es gibt viele Werke im mikrotonalen Bereich, ganz neue Dimensionen wurden durch den Raum erschlossen und neue Klänge durch die Live-Elektronik.“<sup>1207</sup> Die Hinwendung von zeitgenössischen Komponisten zu Materialanordnungen, die durchweg harmonischen Prinzipien gehorchen, ohne freilich allzu simpel nur eine historische Dur-Moll-Tonalität abzubilden, machen die Analyse dieser Musik in einer >>modernen<< Harmonielehre notwendig. Die Notwendigkeit besteht für die Musiktheorie darin, die Bauprinzipien dieser Musik herauszustellen und diese dann in den Kontext von Musikgeschichte und Kulturgeschichte zu stellen. Es zeigt sich demnach, dass eine Harmonielehre im 21. Jahrhundert durchaus noch von Bedeutung ist, wenn sie sich an der zeitgenössischen Musik orientiert und nicht >>blind<< für aktuelle Strömungen einfach nur alte Theoriebildungskonzeptionen übernimmt und fortführt. Die Ausbildung an den

---

<sup>1207</sup> De la Motte-Haber, Helga, *Neue Musik zwischen 1975 und 2000*, in: Brzoska, Michael und Heinemann, Michael (Hg.), *Die Geschichte der Musik. Band 3. Die Musik der Moderne*, Laaber 2001, S. 377.

#### 4.1 Harmonielehre im 21. Jahrhundert – Konsequenzen

Musikhochschulen beinhaltet häufig noch Lehrgänge im Bereich Harmonielehre, die dann als Schulung in der Analysesprache der Funktionstheorie durchgeführt werden. Damit beschränkt sich die analytische Betrachtung – nicht ausschließlich, aber doch schwerpunktmäßig – auf Dur-Moll-tonale Musik des 17.-19. Jahrhunderts.

Von den Ausbildungsinstitutionen wird das in der >>traditionellen<< Harmonielehre innewohnende Theorie- und Geschichtsverständnis in die Wirkungsstätten der ausgebildeten Musiklehrer und Instrumentalisten getragen. Die Hinwendung einer >>modernen<< Harmonielehre zu zeitgenössischer Musik und einem Geschichts- und Theorieverständnis, das nicht in den ideologischen Kontexten des 19. Jahrhunderts beheimatet ist, >>modernisiert<< auf diese Weise somit letztlich auch die Musiker Ausbildung und damit das in den Schulen und Musikschulen vermittelte Geschichtsbild. Dabei orientieren sich die vorliegenden Überlegungen an den Ergebnissen der Analyse zeitgenössischer Harmonielehren. Die erkennbare Hinwendung einzelner Harmonielehren zur Mathematik, indem musiktheoretische Begrifflichkeiten durch mathematisch-statistische Auszählung gewonnen wurden, dient dabei zunächst als Ansatzpunkt, um nach den Möglichkeiten von mathematisch orientierten Analyseverfahren für eine >>moderne<< Harmonielehre zu fragen. Die Überlegungen können sich dabei auf Untersuchungen stützen, die mathematische Methoden der Musiktheorie, die vor allem in Nordamerika entstanden sind, auf ihren systematischen Gehalt hin überprüfen. Das sich daran anschließende Kapitel zur >>Musiktheorie in China<< greift den Vorschlag von Dörte Schmidt auf, musiktheoretische Überlegungen in ihre kulturellen Kontexte zu stellen.<sup>1208</sup> Die Ausweitung der Betrachtung auf das außereuropäische Ausland soll exemplarisch die Möglichkeiten für eine >>moderne<< Harmonielehre offenlegen. Die sich anschließende Untersuchung des Systems von Vincent d'Indy kann als historisches Beispiel für die Integration von musikhistorischen Fragestellungen in die Musiktheorie gesehen werden. D'Indy möchte mit seinem >>Cours<< eine Anleitung zur Komposition geben. Die so entstehende Musik ist für d'Indy immer auch Ergebnis des musikhistorischen Kontextes des jeweiligen Komponisten. Auch wenn seine historischen Reflektionen im Geschichtsverständnis des 19. Jahrhunderts beheimatet sind, bietet die historische Kontextualisierung der eigenen Musiktheorie den Ansatzpunkt für heutige Harmonielehren, einem universalistischen Theorie- und Geschichtsverständnis entgegen zu

---

<sup>1208</sup> Vgl. Schmidt, ebda.

#### 4.1 Harmonielehre im 21. Jahrhundert – Konsequenzen

treten. Auf diese Weise kann die von Holtmeier beklagte „Geschichtslosigkeit“<sup>1209</sup> durch ihre Überwindung letztlich zum Gegenstand der musiktheoretischen Begriffsbildung gemacht werden, indem musiktheoretische Begriffe auch durch ihre historische Genese begründet werden können. Alle hier vorgestellten Überlegungen erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit oder Ausschließlichkeit, sondern sollen viel mehr die Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer >>modernen<< Harmonielehre verdeutlichen und somit letztlich auch zur Diskussion anregen.

---

<sup>1209</sup> Vgl. Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*, ebda.



### 4.2 Musiktheorie und Mathematik

Die Untersuchung konnte zeigen, dass auch in das Feld der >>klassischen<< Harmonielehre zunehmend mathematisch definierte Elemente eindringen.<sup>1210</sup> Damit ist jedoch keineswegs von einer durchweg >>mathematischen Harmonielehre<< zu sprechen, die ihre Theoriesprache einzig und allein aus bestimmten und klar definierten mathematischen Operationen herleitet. Jedoch zeigt sich, dass sich auch im Zeitalter zunehmender informationstechnologischer Durchdringung sämtlicher Lebensbereiche, ein letztlich >>reaktionäres<< Feld, wie das der Harmonielehre, nicht vor Entwicklungen dieser Art verschließen kann. Speziell mathematisch ausgerichtete Musiktheorien finden sich bereits in konkreter Form seit den 1940er Jahren: „Ungefähr in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts verbreitete sich insbesondere in den USA die Einsicht, es bedürfe eines mathematisch fundierten Systems, wollte man sich bei der Beschreibung atonaler Musik nicht weiterhin auf bloß metaphorische, punktuelle und dazu terminologisch wenig exakte Beschreibungen der Werke beschränken.“<sup>1211</sup> Diese Fokussierung auf die Mathematik zeigt einen Paradigmenwechsel auf, den Martha Brech folgendermaßen charakterisiert: „Gleichzeitig verstärkte die Mathematik eine wichtige Funktion neben der eigenen Erkenntnisgewinnung, denn sie etablierte sich als Mittler zwischen den sich zunehmend differenzierenden Naturwissenschaften und wirkte als formale Sprache auch in Bezug auf die Anwendung dieser Fächer. Naturwissenschaften im 20. Jahrhundert erwiesen sich somit als zunehmend komplex und anwendungsbezogen: Garanten des technischen Zeitalters, das seine Weltanschauung aus sich selber schöpft.“<sup>1212</sup> Es zeigt sich, dass die zunehmende Mathematisierung im 20. und 21. Jahrhundert somit unter völlig neuen Bedingungen abläuft, als die Orientierung an einem mathematisch definierten und geordneten Weltbild, wie es in den musiktheoretischen Systemen des Mittelalters und der Neuzeit vorliegt. Ausgehend von einer neuen Rolle der Mathematik im Kontext musiktheoretischer Überlegungen entstand somit die Vorstellung, dass durch die Formelsprache der Mathematik und ihrer Methoden tiefer liegende musiktheoretische Zusammenhänge verdeutlicht werden können: „Diese Transformation musiktheoretischer Regeln in mathematische Formeln enthüllt in ihrer

---

<sup>1210</sup> Vgl. Harmonielehre von de la Motte.

<sup>1211</sup> Scheideler, Ulrich, *Analyse von Tonhöhenordnungen. Allen Fortes pitch-class-set-system*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 391.

<sup>1212</sup> Martha Brech, *Mikrointervalle-Permutationen-Elektroakustik. Kompositionsansätze mit mathematisch-naturwissenschaftlicher Grundlage in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie*, ebda., S. 441.

systematischen Darstellung zahlreiche neue, in der traditionellen Musiktheorie verortete kompositorische Lösungen und erweitert somit das Repertoire.“<sup>1213</sup> Auch Brech kommt zu dem Ergebnis, dass insbesondere nach 1945 mathematische und naturwissenschaftliche Beschreibungen in der Musiktheorie verstärkt auftreten und die Theoriebildung beeinflussen.<sup>1214</sup> Im Vergleich zu den in dieser Untersuchung analysierten Harmonielehren zeigt sich jedoch ein fundamentaler Unterschied: Diente die Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert und somit auch in den Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts, die die positivistischen Theoriebildungsmechanismen des 19. Jahrhunderts in ihre Lehrwerke übernehmen, als Beleg für die universalistische Reichweite des gewählten musiktheoretischen Ansatzes – mit allen ausgrenzenden Implikationen – so ist aufgrund des oben beschriebenen Paradigmenwechsels im mathematischen Bereich, auch für die Theoriebildung über Musik im 21. Jahrhundert eine Veränderung zu konstatieren. Mathematische Ansätze fokussieren zunehmend auf >>neuere<< Musik – im Unterschied zur klassischen Harmonielehre, die immer noch und wieder im historischen Kontext des 17.-19. Jahrhunderts stecken bleibt – und erweitern somit das Repertoire im doppelten Sinne: Neuere Gegenstände rücken in den Fokus der Musiktheorie und werden einer systematischen Betrachtung unterzogen, ferner erweitert sich somit auch die eigentliche Theoriesprache und die musiktheoretische Methodik. Diese methodische Erweiterung findet sich letztlich auch in mathematisch-statistischen Ansätzen in den untersuchten Harmonielehren.

Das Aufkommen mathematischer Ansätze in der Musiktheorie in den 1940er Jahren erweist sich somit als systematisch begründet und zeigt darüber hinaus aber auch einen historischen Kontext auf, der von Brech zunächst wie folgt beschrieben wird: „Die direkte und indirekte Verwendung bzw. Einarbeitung von Mathematik und Naturwissenschaften in die Musik nahm nach 1945 zu und wurde mit den Jahren erheblich ausgeweitet. Voraussetzung für diese Entwicklung war die weitere Loslösung vom traditionellen Rahmen der europäischen Musiktheorie.“<sup>1215</sup> Es zeigt sich demnach, dass der Neuanfang nach 1945 als Katalysator auch auf die (nordamerikanische) Musiktheorie wirkte. Dabei erkannten die Musiktheoretiker, dass die positivistische Matrix der musiktheoretischen Theoriebildung letztlich im gleichen philosophischen Grund wurzelte, wie die politischen und rassenideologischen Konzepte, die

---

<sup>1213</sup> Ebda., S. 444.

<sup>1214</sup> Vgl. ebda.

<sup>1215</sup> Ebda., S. 444.

zu den Verbrechen Hitlers geführt hatten.<sup>1216</sup> Von daher erschien es zwangsläufig und nachvollziehbar, eben jenen philosophischen Grund zu verlassen und nach alternativen Grundlagen für die musiktheoretische Begriffsbildung zu forschen. Christoph Neidhöfer hat aufgezeigt, dass auch die Musiktheorie Milton Babbitts in einem solchen historischen Kontext zu verstehen ist: „Die Entwicklung der nordamerikanischen Musiktheorie zu einem universitären Forschungs- und Promotionsfach ist durch die Schriften Milton Babbitts entscheidend beeinflusst worden. [...] Durch diese Autonomie widersetzt sich die Zwölftonmusik den Idealen einer Kunst der Massen. Babbitts antifaschistische und antistalinistische Kritik lieferte ihm ein starkes Argument für avantgardistische autonome Musik.“<sup>1217</sup> Nach Neidhöfer hat Babbitt gezeigt, dass „die vier Zwölftonoperationen Krebs, Umkehrung, Krebsumkehrung und Identität [...] eine mathematische Gruppe bilden“<sup>1218</sup>, sodass spezielle Eigenschaften von Zwölftonsystemen in einem größeren Zusammenhang des gruppentheoretischen Systems verstanden werden können.<sup>1219</sup> Die Musiktheorie Babbitts zielte darauf ab in der Zwölftonmusik einen Antagonismus zum „Ideal einer Kunst der Massen“<sup>1220</sup> zu erkennen. Hier lässt sich der historische Bezug deutlich herausarbeiten: Die faschistische und kommunistische Ideologie kannte im Idealfall letztlich nur massentaugliche, ideologisch gerechtfertigte Kunst<sup>1221</sup>, die sich allem individualistischen Zugriff aus politischen und ideologischen Gründen zu entziehen hatten. Somit gelang es Babbitt eine Musiktheorie zu konstruieren, die ihm „ein starkes Argument für die Erhaltung und Unterstützung avantgardistischer, autonomer Musik lieferte. Avantgardistische >high art< war im Kampf gegen den Faschismus und Stalinismus der >mass culture< vorzuziehen.“<sup>1222</sup> Von dieser Perspektive aus betrachtet zeigt sich, dass die Etablierung einer (mathematisch ausgerichteten) Musiktheorie auch als ein speziell nordamerikanisches Projekt verstanden werden kann, das seine Berechtigung aus dem Widerstand gegen den Faschismus und Stalinismus zieht. Die Ausrichtung und strenge Orientierung an einer wissenschaftlichen Sprache, die nachprüfbar und unabhängig ist, versteht sich somit auch als Möglichkeit „der Gefahr unpräziser, nichtssagender, irreführender und möglicherweise propagandistischer

---

<sup>1216</sup> Vgl. dazu Kapitel zwei in der vorliegenden Untersuchung.

<sup>1217</sup> Christoph Neidhöfer, *Musiktheorie als exakte Wissenschaft. Milton Babbitts Modell einer ›scientific method‹ zur Formulierung musikalischer Konzepte*, in: ZGMTH 2/2 (2005), Hildesheim, S. 11.

<sup>1218</sup> Ebda., S. 13.

<sup>1219</sup> Vgl. ebda.

<sup>1220</sup> Ebda.

<sup>1221</sup> Der Verweis auf die Definition der „entarteten Kunst“ durch die Nationalsozialisten muss an dieser Stelle genügen.

<sup>1222</sup> Ebda., S. 15.

## 4.2 Musiktheorie und Mathematik

Formulierungen zu entgehen“<sup>1223</sup> – was, im Bewusstsein des historischen Umfeldes, zu einer massiven Schwächung der impliziten antifaschistischen und antistalinistischen Haltung geführt hätte.

Die Entstehung spezieller mathematischer Musiktheorien, wie z. B. der pitch-class-set-theory durch Allen Forte, ist auch und gerade im historischen Kontext der 1940er und 50er Jahre als Ausdruck einer freiheitlichen amerikanischen Antwort auf die deutschen und europäischen ideologischen Verirrungen des 20. Jahrhunderts zu verstehen: „Wir haben inzwischen zwei Generationen von Musiktheoretikern hervorgebracht. Ich meine, daß unsere professionellen Theoretiker wirklich mit der Generation von Allen Forte beginnen.“<sup>1224</sup>

---

<sup>1223</sup> Ebda.

<sup>1224</sup> Babbitt, Milton, Vorlesung *Professional Theorists and Their Influence*, zitiert nach: Ebda., S. 16.

## 4.2 Musiktheorie und Mathematik

### 4.2.1 Ansätze einer mathematisch orientierten Musiktheorie

Um die Brauchbarkeit eines mathematischen Zugriffs auf musiktheoretische Fragestellungen für eine moderne Harmonielehre zu exemplifizieren, soll hier im Folgenden ein Ansatz näher betrachtet werden: die pitch-class-set-theory. Es lassen sich zahlreiche unterschiedliche Ansätze für die Integration von mathematischen Methoden und Formeln in die zeitgenössische Musiktheorie nachweisen, jedoch zeigt sich, dass „unter all den in diesem Kontext entstandenen Ansätzen zu einem Beschreibungs- und Klassifikationsapparat für atonale Musik [...] zweifellos das von Allen Forte entwickelte System hervor ragt.“<sup>1225</sup> Scheideler knüpft die Bedeutung des von Allen Forte entwickelten pitch-class-set-Systems auch und gerade an die Tatsache, dass es in „viele Lehrbücher und Überblicksdarstellungen Eingang gefunden hat.“<sup>1226</sup>

Ausgangspunkt des Ansatzes ist die Überlegung, dass „ein mathematisch fundiertes System“<sup>1227</sup> notwendig sei, um atonale Musik zu beschreiben. Dabei solle ein Werk in seiner Gesamtheit strukturell erfasst werden. Um dies zu gewährleisten werden zunächst die Tonhöhenklassen bestimmt, die sogenannten  $\gg$ pitch-classes $\ll$ . Dabei werden diese als Zahlen dargestellt, sodass sich für  $c = 0$ ,  $cis/des = 1$  etc. ergibt. Der Begriff Tonhöhenklasse zeigt an, dass die Oktavlage des jeweiligen Tones ebenso irrelevant für die Analyse ist wie die Stimmzugehörigkeit des Tones, vereinfacht gesagt, ob er Melodie- oder Basston ist. In der Analyse selbst wird das zu analysierende Musikwerk in (sehr kleine) Abschnitte eingeteilt, die als  $\gg$ sets $\ll$  Kern der Analyse sind. Die Reihenfolge, in der die Töne eines Sets erklingen, wird auch als unwichtig erachtet, weiterhin lassen sich die Sets nach bestimmten Regeln aufeinander beziehen bzw. reduzieren. Dabei werden z. B. Komplementärintervalle mit ihrem Ursprungsintervall und ihrer Oktavversetzung zu einer Intervallklasse zusammengeführt. Ferner gelten die Sets dann als äquivalent, wenn sie dieselbe Anzahl unterschiedlicher pitch-classes beinhalten, denselben Intervallinhalt zwischen den Tönen besitzen und durch Transposition oder Transposition plus Umkehrung deckungsgleich gemacht werden können. Der Intervallinhalt wird mit Hilfe eines Intervallvektors verdeutlicht, der aus bis zu sechs Stellen besteht und die Anzahl der vorkommenden Intervalle in dem Set veranschaulicht. Da große Intervalle auf ihre jeweils kleinere Umkehrung reduziert werden, wird im Intervallvektor

---

<sup>1225</sup> Scheideler, *Analyse von Tonhöhenordnungen*, in: ebda., S. 391.

<sup>1226</sup> Ebda.

<sup>1227</sup> Ebda.

maximal der Tritonus als größtes Intervall angegeben<sup>1228</sup>: „Der interval vector 101310 bedeutet also, daß in dem dazugehörigen set einmal eine kleine Sekunde, keinmal eine große Sekunde, einmal eine kleine Terz, dreimal eine große Terz etc. vorkommt.“<sup>1229</sup> Um eine übergeordnete Vergleichbarkeit der >>Sets<< zu gewährleisten muss von jedem >>Set<< nach der Normalordnung die Hauptordnung (>>prime form<<) bestimmt werden. Dafür werden die Tonhöhenklassen eines Sets in eine aufsteigende Reihenfolge gebracht und sooft „permutiert“<sup>1230</sup>, bis jede pitch-class einmal an erster Stelle steht. Die Hauptform eines Sets ist „als diejenige Folge von pitch classes definiert, in der die intervallische Differenz zwischen dem ersten und dem letzten Ton am geringsten ist.“<sup>1231</sup> Diese pitch-class bekommt die Nummer „0“ zugewiesen, die übrigen werden entsprechend transponiert. „Als prime form eines Dur- sowie Molldreiklangs erhält man daher die Folge [0,3,7]. Diesem hat Forte unter den insgesamt zwölf dreielementigen sets die Nummer 3-11 zugewiesen.“<sup>1232</sup> Um aus dem gewonnenen Zahlenmaterial analytisch relevante Erkenntnisse zu erzielen, müssen strukturell bedeutende >>Sets<< ausgewählt und miteinander verglichen werden; dabei liegt die zentrale Aufgabe der Analyse darin, die wichtigsten >>Sets<< zu finden und sie durch Reduktion, Transposition und Umkehrung vergleichbar zu machen. Joseph Strauss erkennt darin jedoch einen zentralen Kritikpunkt: „But how do you know which sets are the important ones?“<sup>1233</sup> Auch Scheideler weist darauf hin, dass die Kriterien, die zur Auswahl eines >>Sets<< führen, in Teilen „unkommentiert“<sup>1234</sup> bleiben und somit einzig in der Entscheidungsgewalt des jeweiligen Analytisten liegen. Die strukturelle Bedeutung eines >>Sets<< wird von Forte als ein wichtiges Kriterium zur Auswahl angesehen<sup>1235</sup> und an vier Kriterien geknüpft: „1. das häufige Auftreten desselben sets, 2. das häufige Auftreten des komplementären sets, 3. bei sets, die eine Z-Relation besitzen, das Auftreten beider entsprechenden sets, 4. die Beschränkung auf >>atonale<< sets.“<sup>1236</sup> Es lassen sich nun >>Sets<<, die unter diesen Kriterien gefunden wurden, zu übergeordneten >>set-classes<< zusammenfassen. Dabei geht es auch um die

---

<sup>1228</sup> Das auf den Tritonus folgende Intervall ist die reine Quinte, die durch Umkehrung auf die kleinere reine Quarte reduziert wird. Die sich anschließende kleine Sexte entspricht demnach der großen Terz usw.

<sup>1229</sup> Scheideler, ebda., S. 393, Anmerkung 8.

<sup>1230</sup> Ebda.

<sup>1231</sup> Ebda.

<sup>1232</sup> Ebda.

<sup>1233</sup> Joseph N. Strauss, *Introduction in Post-tonal-theory*, Essex, 2014, S. 59.

<sup>1234</sup> Scheideler, ebda., S. 394.

<sup>1235</sup> Vgl. ebda.

<sup>1236</sup> Ebda., S. 395. Unter sets mit einer Z-Relation werden solche sets zusammengefasst, die denselben Intervallinhalt haben, sich aber nicht auf dieselbe Hauptform reduzieren lassen.

Vergleichbarkeit von  $\gg\text{Sets}\ll$ , die eine unterschiedliche Größe<sup>1237</sup> aufweisen. Allen Forte nennt diese Set-Klassen  $\gg\text{set complex}\ll$  bzw.  $\gg\text{set subcomplex}\ll$ . Um  $\gg\text{Sets}\ll$  unterschiedlicher Größe zu einem  $\gg\text{set complex}\ll$  oder  $\gg\text{set subcomplex}\ll$  zusammenzufassen, müssen bestimmte Bedingungen erfüllt sein: „Zwei sets können nur dann ein gemeinsames set complex K bilden, wenn das eine set die Teilmenge (subset) des anderen bildet. Allerdings muß nicht das set selbst diese Bedingung erfüllen, sondern auch dessen Komplement kann dies tun. [...] Während das set complex K also relativ unspezifisch ist, ist die Definition für das subcomplex Kh enger gefaßt. Hier muß ein set sowohl in einem anderen set als auch in dessen Komplement enthalten sein oder dieses enthalten.“<sup>1238</sup> Auf diese Weise lassen sich viele  $\gg\text{Sets}\ll$  eines Musikstückes aufeinander reduzieren bzw. in ein Verhältnis setzen. Letztlich kann es einzelne  $\gg\text{Sets}\ll$  geben, die alle anderen  $\gg\text{Sets}\ll$  beinhalten; diese werden von Forte als „nexus set“<sup>1239</sup> bezeichnet. Schließt man sich diesem analytischen Vorgehen an, so lässt sich ein Musikverständnis erkennen, dass in einem „Organismusmodell“<sup>1240</sup> wurzelt: „Aus einem Keim erwächst hier das gesamte Werk, oder technisch gesprochen: eine musikalische Einheit generiert alle übrigen Tonhöhenkonstellationen.“<sup>1241</sup> Im Kontext dieses analytischen Vorgehens weisen neuere Lehrwerke jedoch auch darauf hin, dass die Analyse nicht zu sehr auf die Suche nach dem übergeordneten  $\gg\text{nexus set}\ll$  ausgerichtet sein sollte: „ Instead of trying to find a single source for the music, try to forge meaningful networks of relationship, teasing our particularly striking strands in the musical fabric, and following a few interesting musical paths.“<sup>1242</sup>

In der Weiterentwicklung der pitch-class-theory werden zunehmend auch Musikwerke in die Analyse mit einbezogen, die weder atonal noch Dur-Moll-tonal geordnet sind, sondern andere Skalenbezüge aufweisen. Zunächst nimmt Joseph Strauss die „octatonic collection“<sup>1243</sup> in den Blick. In dieser „collection“ subsumiert Strauss große  $\gg\text{sets}\ll$ , die auch als Halbton-Ganztonskala, als Ganzton-Halbtonskala oder als alterierte Skala auftreten. Ein weiteres  $\gg\text{set}\ll$ , das aus sechs Elementen besteht, wird als „whole-tone collection“<sup>1244</sup> bezeichnet und kann als Ganztonfeld interpretiert werden. Das von Strauss als „hexatonic collection“<sup>1245</sup>

---

<sup>1237</sup> Gemeint ist die Anzahl, der im „set“ beinhalteten Töne.

<sup>1238</sup> Scheideler, ebda., S. 396.

<sup>1239</sup> Ebda.

<sup>1240</sup> Ebda., S. 397.

<sup>1241</sup> Ebda.

<sup>1242</sup> Strauss, ebda., S. 60.

<sup>1243</sup> Ebda., S. 94.

<sup>1244</sup> Ebda., S. 97.

<sup>1245</sup> Ebda., S. 99.

## 4.2 Musiktheorie und Mathematik

bezeichnete >>Set<< meint eine Skala in alternierenden Abständen von kleinen Sekunden und kleinen Terzen<sup>1246</sup>, das sich als umkehrungs- und transpositionssymmetrisch erweist und von daher nur in vier Erscheinungsformen auftreten kann. Hier zeigt sich ein deutlicher Bezug zu den Modi von Olivier Messiaen, die auch als alternierende Skalen eine begrenzte Transponierbarkeit aufweisen. Mit der Erweiterung der set-theory auf Skalenmodelle lassen sich Musikwerke analysieren, die sich vom atonalen Vorbild lösen und nach anderen Kompositionsprinzipien angeordnet sind.

---

<sup>1246</sup> Z. B.: c-cis-e-f-gis/as-a-c.



### 4.2.2 Verbindungen zur Harmonielehre

Ausgehend von den hier dargelegten mathematischen Zugriffen auf musiktheoretische Fragestellungen, stellt sich die Frage, inwieweit solche Ansätze in eine moderne Harmonielehre integriert werden können. Dabei soll der Begriff »moderne Harmonielehre« verdeutlichen, dass der musiktheoretische Zugriff auf den Spezialbereich der Harmonie durchaus auch im 21. Jahrhundert Gültigkeit beanspruchen darf, sich aber von den Theoriebildungskonzeptionen des 19. Jahrhunderts zu lösen hat. Im Bewusstsein darin, dass sich sowohl die Musik als auch die Musiker, die sich ihr analysierend nähern, in anderen Kontexten stehen als zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sollen hier mögliche Wege aufgezeigt werden, die diesen neuen Kontexten Rechnung tragen und somit den musiktheoretischen Zugriff als einen historischen verstehen, der sich vor der jeweiligen Zeit zu verantworten hat. Von daher stellt sich die Frage, welcher Gewinn in der Integration der pitch-class-set-theory in die Harmonielehre liegen könnte. In diesem Zusammenhang versteht sich die hier vorgenommene Perspektivierung als Möglichkeit, die jeweils passende Theoriesprache für einen kleinen Ausschnitt der Musikgeschichte zu wählen. Dabei soll jeder universalistische Anspruch vermieden werden, bzw. wo dies nicht gelingen kann, zumindest entsprechend reflektiert werden. In Abgrenzung zu den hier analysierten Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts muss zunächst von einer Erweiterung des in die Harmonielehre zu integrierenden Repertoires ausgegangen werden, das sich dann nicht mehr auf primär mitteleuropäische, vulgo: deutsche, Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts beschränkt, sondern die Beschreibung und Kategorisierung harmonischer Phänomene auf eine breitere Basis der Musikgeschichte und Gattungsgeschichte stellt. Das Lehrbuch von Joseph Strauss<sup>1247</sup> soll als Beispiel die diesbezüglichen Möglichkeiten verdeutlichen. Die im Lehrwerk verwendeten Notenbeispiele stellen sich wie folgt dar:

---

<sup>1247</sup> Strauss, *Introduction in post tonal theory*, ebda.

<b>Notenbeispiele Strauss</b>						
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>						
Schönberg	18		Adams	2	Ligeti	1
Strawinsky	11		Feldmann	1	Reich	1
Bartok	10		Carter	1	Messiaen	1
Webern	7		Wolpe	1	Debussy	1
Stockhausen	2		Ruggels	1	Ives	1
Varèse	2		Berio	1	Britten	1
Crumb	2		Wuorinen	1	Zwilich	1
Schostakovich	2		Gubaidulina	1	Berg	1
<b>Summe</b>					<b>71</b>	

Tabelle 16: Notenbeispiele Strauss

Es zeigt sich, dass im Vergleich zu den >>traditionellen<< Harmonielehren eine deutliche Ausweitung der analysierten Literatur in die Zeit des 20. und 21. Jahrhunderts nachzuweisen ist. Die Hinwendung zu nordamerikanischen Komponisten wie Feldmann, Ives, Reich, Crumb mag mit der Beheimatung des musiktheoretischen Ansatzes in den USA zusammenhängen, verdeutlicht aber auch, dass im Unterschied zu den herkömmlichen Harmonielehren eine regionale Erweiterung möglich ist.

Auf systematischer Ebene erweist sich der analytische Zugriff der set-theory als kompatibel mit Fragestellungen der Akkord-Skalen-Theorie<sup>1248</sup>, nach der jeder Akkord in einer klar definierten Skala leitereigen ist. Die harmonische Verwendung von z. B. Halbton-Ganztonskalen kann somit mit Hilfe der set-theory<sup>1249</sup> analysiert als auch mit Hilfe anderer Zugänge<sup>1250</sup> erklärt werden. Auf diese Weise lassen sich bestimmte harmonische Phänomene<sup>1251</sup> von unterschiedlichen theoretischen Seiten beleuchten, wodurch ein universalistischer Zugriff bzw. Erklärungsansatz vermieden wird. Die Kombination unterschiedlicher theoretischer Ansätze, wie z. B. der set-theory mit der Akkord-Skalen-Theorie ist möglich und denkbar, wenn gleichzeitig jedoch auch auf die Begrenzung des Ansatzes hingewiesen werden sollte. Denn auch die in der jeweiligen Theorie verwendeten Begriffe stehen in einem historischen Kontext und bilden somit eine bestimmte Denkrichtung

<sup>1248</sup> Vgl. Haunschild, ebda.

<sup>1249</sup> Vgl. Strauss, ebda.

<sup>1250</sup> Vgl. dazu die Harmonielehre von Gárdonyi-Nordhoff, ebda. z. B. S. 213.

<sup>1251</sup> Z. B. alternierende Skalen, messiaensche Modi etc.

oder Denkschule ab, die auf ihre ideologische Konstitution hin befragt werden könnte. Auch Scheideler hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass „seit etwa einem Jahrzehnt [...] eine mehr geisteswissenschaftliche Methode“<sup>1252</sup> die „Strukturanalyse [...] in den Hintergrund gedrängt“<sup>1253</sup> habe. Insofern muss auch eine Integration von mathematisch-strukturanalytischen Elementen in die Harmonielehre die historischen Kontexte des jeweiligen Musikstückes als auch der gewählten Analysesprache berücksichtigen, um valide Erkenntnisse aus dem Musikwerk herausarbeiten zu können; dabei können die mit mathematischen Methoden gewonnenen Analyseergebnisse mit den historischen Kontexten des Gegenstandes<sup>1254</sup> verbunden werden. Ziel ist es dabei, sowohl die Historizität des gewählten Ansatzes herauszustellen, als auch die gewonnenen Ergebnisse letztlich als relative Erkenntnisse zu klassifizieren, die keinem universalistischen Anspruch genügen (sollen): „In den letzten Jahren ist die Set Theory auch vermehrt in Verbindung mit anderen interpretatorischen Ansätzen wie der ›cultural theory‹ und ›feminist theory‹ zur Anwendung gekommen.“<sup>1255</sup> Es zeigt sich, dass ein primär mathematischer Ansatz wie die pitch-class-set-theory somit unterschiedliche Forderungen an eine »moderne Harmonielehre« erfüllen kann: Der Ansatz weitet das Repertoire gegenüber dem eingegrenzten Repertoire der »traditionellen« Harmonielehre. Das geschlossene und veraltete System der Funktionstheorie wird durch den neuen Ansatz ausgeweitet, wodurch die Theoriesprache massiv erweitert werden kann. Die zu untersuchende Musik kann auf andere Tonsysteme als das Dur-Moll-tonale System ausgeweitet werden, kulturelle Kontexte werden hergestellt und zum Gegenstand der Analyse gemacht. Auf diese Weise kann der eurozentrische Blickwinkel in der Materialauswahl und der Analysesprache aufgegeben werden, wodurch sich das musiktheoretische Vokabular ausdehnt.

In ihrem Aufsatz „Mikrointervalle – Permutationen – Elektroakustik. Kompositionsansätze mit mathematisch-naturwissenschaftlicher Grundlage in der Musik des 20. Jahrhunderts.“<sup>1256</sup> geht Martha Brech der Frage nach, welche Einflüsse mathematische Prozesse und Mechanismen auf die Kompositionsansätze im 20. Jahrhundert haben. Dabei kommt sie zu dem Ergebnis, „dass die weitaus meisten Komponisten, auf welcher Ebene auch immer, Mathematik bzw. Naturwissenschaft mit wahrnehmungsorientierten oder traditionellen

---

<sup>1252</sup> Scheideler, ebda., S. 406.

<sup>1253</sup> Ebda.

<sup>1254</sup> Die zu bestimmen freilich einer eingehenden Analyse bedarf.

<sup>1255</sup> Christoph Neidhöfer, *Set Theory*, ZGMTH 2/2–3 (2005), Hildesheim, S. 222.

<sup>1256</sup> Brech, ebda.

Größen der Musik koordinieren.“<sup>1257</sup> Von diesem Befund ausgehend stellt Brech die Frage nach der Bedeutung der Theorie für diese an der Mathematik orientierten Kompositionsansätze und stellt diesbezüglich heraus, dass der Verständnishintergrund des Publikums „nicht nur entlang der direkten Auseinandersetzung mit den jeweiligen theoretischen Grundlagen, sondern auch entlang der Etablierung dieser neuen Theorien [...] wächst.“<sup>1258</sup> Damit ist, zumindest im Groben, die Aufgabe einer Harmonielehre umschrieben, die auch mathematische Ansätze in ihre Theoriebildung integriert. Sie kann Methoden, Begriffe und Instrumente bereitstellen, um mathematische und computerbasierte Kompositionsmethoden zu beschreiben und zu systematisieren. Auf diese Weise wird eine Auseinandersetzung mit diesen Theorien selbst forciert, sodass sich diese weiter etablieren können.

Diese Gedanken aufgreifend, wird auch in der aktuellen Debatte die Notwendigkeit von mathematisch-statistischen und/oder computergestützten Analyseverfahren diskutiert.<sup>1259</sup> Dabei gehen Neuwirth und Rohrmeier davon aus, dass auch in der Musiktheorie Fragen empirischer Natur durch „streng-quantitative Untersuchungen großer Datenmengen in maschinenlesbarer Form“<sup>1260</sup> ein „enormes Potenzial für die Musikforschung“<sup>1261</sup> sein können. Die Autoren diskutieren Beispiele, die die statistische Häufigkeit von bestimmten tonalen Akkordverbindungen bei einzelnen Komponisten untersuchen. Unter anderem verweisen sie auf die Studie von Rohrmeier und Cross<sup>1262</sup>, die sich mit den „Übergangswahrscheinlichkeiten von Akkorden für Durtonarten in Bach-Chorälen“<sup>1263</sup> beschäftigt. Für die hier diskutierte Fragestellung der Möglichkeit der Integration mathematisch-statistischer Elemente in eine moderne Harmonielehre, kann der Zugriff der Korpusforschung insoweit einen wichtigen Impuls liefern, als dass durch die „quantitativ präzise Evaluation generalisierende Aussagen über musikalische Strukturen“<sup>1264</sup> getroffen werden können und die so gewonnenen Ergebnisse somit als „Korrektiv und Komplement unserer analytischen Intuition

---

<sup>1257</sup> Ebda., S. 460.

<sup>1258</sup> Ebda.

<sup>1259</sup> Vgl. dazu: Neuwirth, Markus, Rohrmeier, Martin, *Wie wissenschaftlich muss Musiktheorie sein? Chancen und Herausforderungen musikalischer Korpusforschung*, in: ZGMTH 13/2, Jahrgang 2016.

<sup>1260</sup> Ebda.

<sup>1261</sup> Ebda.

<sup>1262</sup> Rohrmeier, Martin, Cross, Ian, *Statistical Properties of Harmony in Bach's Chorales*, in: *Proceedings of the 10th International Conference on Music Perception and Cognition*, Hokkaido University, hg. von Kenichi Miyazaki, Mayumi Adachi, Yuzuru Hiraga, Yoshitaka Nakajima und Minoru Tsuzaki, Sapporo (Japan), August 25–29 2008, S. 619–627.

<sup>1263</sup> Neuwirth, *Wie wissenschaftlich muss Musiktheorie sein?* ebda.

<sup>1264</sup> Ebda.

## 4.2 Musiktheorie und Mathematik

fungieren“<sup>1265</sup>. Ferner wird den Analytikern ein „höheres Maß an Präzision hinsichtlich ihrer Aussagen über musikalische Strukturen“<sup>1266</sup> abgefordert, was auch in der musiktheoretischen Begriffsbildung zu einer Präzisierung führen kann. Zwar müssen sich die so gewonnenen Ergebnisse immer im Kontext der historischen Situation erklären und verstehen lassen, um dem Vorwurf des generalisierenden Positivismus zu begegnen<sup>1267</sup>, womit allerdings nicht die Notwendigkeit eines mathematisch-statistischen Zugriffs auf Theoriebildungskonzeptionen generell verneint werden soll. Vielmehr können und sollen die mit den Methoden der Korpusforschung gewonnenen musiktheoretischen Erkenntnisse in den historischen Kontext der untersuchten Musik eingeordnet und diskutiert werden. Somit kann sich der These von Neuwirth und Rohrmeier angeschlossen werden, dass „historisch differenzierendes, kontextsensitives >close reading< und tendenziell vergrößerndes >distant reading< sich nicht ausschließen.“<sup>1268</sup>

---

<sup>1265</sup> Ebda.

<sup>1266</sup> Ebda.

<sup>1267</sup> Vgl. ebda.

<sup>1268</sup> Ebda. [Hervorhebung original].

### 4.3 Musiktheorie in China

Ausgehend von der Forderung Schmidts nach einer Ausweitung der Geschichte der Musiktheorie auf kulturelle Handlungsräume<sup>1269</sup>, soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, wie sich musiktheoretische Fragestellungen in anderen kulturellen Kontexten darstellen und in welchem historischen und politischen Kontext Theorien über Musik entwickelt und praktiziert wurden. Dabei kann es im Rahmen dieser Untersuchung nicht um eine umfassende Darstellung von kulturellen Handlungsräumen in einem bestimmten geographischen Kontext gehen. Vielmehr soll die Möglichkeit der Ausweitung musiktheoretischer Fragestellungen auf das außereuropäische Ausland die darin liegende Bedeutung für eine >>moderne<< Harmonielehre verdeutlichen. Die von Schmidt vorgeschlagene Methode des >>Mapping<< war Ausgangspunkt der Überlegungen für die Analyse von zeitgenössischen Harmonielehren, die ihre Theoriesprache im >>Koordinatensystem<< unterschiedlicher – wissenschaftlicher – Orte entwickelten, sodass dann die jeweilige Harmonielehre als „Geschichte der überlieferten Spuren solcher Sinnbildungsprozesse [...] historisch verstanden“<sup>1270</sup> werden konnte. Diesen Ansatz aufgreifend, versucht die vorliegende Untersuchung diesen an dieser Stelle zu erweitern, indem der Blick über den >>abendländischen Tellerrand<< hinaus auf die Musik- und Musikausbildung in China geworfen wird. Dabei wird gerade nicht im Sinne einer universalistischen Geschichtsschreibung ein musiktheoretischer Ansatz dargestellt, sondern die politischen, kulturellen und sozialen Kontexte des Entstehens der jeweiligen Musiktheorie bzw. Ausbildungstradition beleuchtet. Da im Rahmen dieser Untersuchung Perspektiven aufgezeigt werden sollen, wie eine >>moderne<< Harmonielehre aussehen kann, ging es nicht darum umfassendes Quellenmaterial zu sichten, um eine historische und systematische Einordnung bestimmter musiktheoretischer Konzeptionen in klar definierten geographischen Räumen vorzunehmen. Von daher bedient sich die vorliegende Untersuchung gleichsam der >>Vorarbeit<< durch die Zeitschrift für ästhetische Bildung, die im Jahre 2017 „Musiktheorien und Kompositionslehren in und aus China“<sup>1271</sup> in das Zentrum der Betrachtungen stellt. Die Begründung dieses Projektes bleibt mit der Charakterisierung, dass die „deutsche Theorie [...]

---

<sup>1269</sup> Vgl. Schmidt, Dörte, ebda.

<sup>1270</sup> Schmidt, ebda., S. 16.

<sup>1271</sup> Zeitschrift für ästhetische Bildung, 9. Jahrgang 2017, Sonderedition.

#### 4.3 Musiktheorie in China

Spuren [...] in anderen Ländern hinterlassen hatte“<sup>1272</sup> auf den ersten Blick allzu vage, jedoch zeigt sich, dass die Untersuchung des Kulturtransfers eben genau jene kulturellen Handlungsräume in Betracht zieht, die Schmidt für eine Ausweitung der Musiktheoriegeschichte fordert. Die Verortung von Musiktheorie in den kulturellen Kontext an sich, liefert somit die Begründung für die Ausweitung der Blickrichtung auf den außereuropäischen Kontext. Damit können letztlich veraltete Vorstellungen einer universalistischen Musiktheoriegeschichtsschreibung durch die Betrachtung von weitergehenden Kontexten suspendiert werden. Im Anschluss an die Darstellung der aktuellen Situation soll daher auch nach der Bedeutung der Ergebnisse für eine >>moderne<< Harmonielehre gefragt werden.

---

<sup>1272</sup> Schröder, Gesine, *Einleitende Bemerkungen zum Projekt The Cultural Transfer of Central European Music Theory to China*, in: *Zeitschrift für ästhetische Bildung*, ebda., S. 1.

## 4.3 Musiktheorie in China

### 4.3.1 aktuelle Situation

Bei genauerer Betrachtung der historischen Entwicklung der Musikausbildung in China zeigt sich eine deutlich erkennbare Verwandtschaft zur musiktheoretischen Landschaft in Deutschland. So wurde der Riemann-Schüler Xiao Youmei als Rektor des Konservatoriums in Shanghai im Jahre 1927 eingestellt. Xiao Youmei hatte in Leipzig studiert und dort seine Kenntnisse im Bereich Musiktheorie erworben. Kang Xiao weist zu Recht darauf hin, dass somit die musiktheoretischen Denkweisen von Richter, Jadassohn, Weber und schließlich Riemann in die Ausbildung von Xiao Youmei eingedrungen sind.<sup>1273</sup> Hugo Riemann, der zu dem Zeitpunkt an der Leipziger Universität lehrte, betreute dann auch die Dissertation von Xiao. Xiao promovierte im Fach Musikwissenschaften und studierte an der Leipziger Universität von Oktober 1913 bis Juli 1916 die Fächer Musiktheorie, Musikgeschichte, Pädagogik, Psychologie, Philosophie, Ästhetik und Anthropologie.<sup>1274</sup> Hier zeigt sich, dass Xiao Youmei somit tief in das philosophische und theoretische Denken seiner Zeit eingedrungen ist und die diesem Denken innewohnenden Mechanismen der Theoriebildung auch in seine Lehrwerke übernommen haben wird. Von daher ist es nachvollziehbar, dass er auch die musiktheoretischen Ansätze seines Lehrers in seine Heimat trägt und dort verbreitet: „Riemanns sich auf Rameau stützende Funktionstheorie ist eine weitere Quelle von Xiaos Harmonielehre.“<sup>1275</sup> Da Xiao Youmei vor seiner Tätigkeit am Shanghaier Konservatorium an mehreren Schulen in Peking und Shanghai unterrichtete<sup>1276</sup>, ergab sich für ihn die Notwendigkeit ein eigenes Lehrbuch herauszubringen, um für diesen Unterricht systematisches Material bereithalten zu können. Somit wurde das musiktheoretische Denken der Leipziger Musiktheoretiker und insbesondere von Hugo Riemann in die chinesische Musikausbildung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts transferiert. Die simple Übernahme einer westlichen Musiktheorie in die Ausbildungsinstitutionen im fernen Osten jedoch, griff auch in Xiaos eigener Vorstellung offensichtlich zu kurz: „Wir sollten eine andere, eine bessere und passendere Harmonik für chinesische Musik erfinden, sonst wird sie unseren Charakter und die uns eigenen Merkmale verlieren. Dieser Bereich ist es wert, dass man ihn erforscht. Im Allgemeinen gefallen den Ohren unseres Volkes doch Terzen nicht so sehr, insbesondere nicht die große Terz. Für die

---

<sup>1273</sup> Vgl.: Kang Xiao, *Xiao Youmei und seine Harmonielehre*, in: Zeitschrift für ästhetische Bildung, 9. Jahrgang, 2017, Sonderedition, S. 1-15.

<sup>1274</sup> Vgl. ebda., S. 4.

<sup>1275</sup> Ebda., S. 5.

<sup>1276</sup> Vgl. ebda., S. 2



#### 4.3 Musiktheorie in China

westliche Harmonie aber sind die Terzen unerlässlich.“<sup>1277</sup> Hier zeigt sich, dass bereits Ende der 1920er Jahre die Frage nach einer spezifisch chinesischen Musik bzw. Musiktheorie in den Fokus der dortigen Musiktheoretiker rückt. Zhou Mingkun stellt daraufhin in seinem Aufsatz „Zur Vorgeschichte und zur gegenwärtigen Situation des Fachs Harmonielehre am Konservatorium Shanghai“<sup>1278</sup> die historische Entwicklung des Konservatoriums in Shanghai dar und arbeitet heraus, dass 1930 „bereits in Ansätzen über eine Sinisierung und Ethnisierung der Lehrinhalte nachgedacht“<sup>1279</sup> wurde; freilich unterlässt es der Autor hier deutlich zu machen, welche inhaltlichen Schwerpunkte denn eine „Sinisierung“ aufzuweisen hätte und inwieweit sich eine „sinisierte“ Harmonielehre methodisch von dem bisher praktizierten System unterscheiden würde, das – davon ist auszugehen – auf den Vorstellungen Hugo Riemanns beruhte. Lukas Park hat die Bedingungen der chinesischen Musikausbildung etwas genauer beleuchtet und stellt heraus, dass der eigentliche kulturelle Austausch mit der westlichen Tradition bereits im 16. Jahrhundert mit den Kontakten jesuitischer Missionare mit dem Kaiserhof begann.<sup>1280</sup> Die Gründung der ersten Konservatorien markiert dabei eine erste Zäsur, weil ab 1927 – Gründung des Konservatoriums in Shanghai – somit von einer institutionalisierten Musikausbildung gesprochen werden kann. Damit einher geht der Ausbau der musikalischen Infrastruktur, der sich im Aufbau großer Theater- und Opernhäuser, sowie in der Gründung großer symphonischer Ensembles niederschlägt. Es zeigt sich jedoch, dass diese eindeutig europäische Tradition in den politischen Kontext der kommunistischen Ideologie >>zwangsintegriert<< wurde. So weist Park darauf hin, dass Orchester als „Musik produzierende Fabrik mit klar eingeteilten Rollen (Arbeiter, Vorarbeiter, Besitzer) und einer strenger internen Stratifikation, welche die hierarchischen Formen europäischer Gesellschaften während der Industriellen Revolution widerspiegeln“<sup>1281</sup> gesehen wurde. Die Aufnahme von ausländischen Ideen und Konzepten in die chinesische Kultur, Park spricht von „Absorbierung“<sup>1282</sup>, erscheint in diesem Kontext als ein typisch chinesisches Vorgehen, um einen vermeintlichen Rückgang der eigenen Kultur aufzuhalten: „Dazumal wurden

---

<sup>1277</sup> Zitiert nach: ebda., S. 6.

<sup>1278</sup> Zhou Mingkun, *Zur Vorgeschichte und zur gegenwärtigen Situation des Fachs Harmonielehre am Konservatorium Shanghai*, in: *Zeitschrift für ästhetische Bildung*, Jahrgang 9 (2017), Sonderedition.

<sup>1279</sup> Ebda., S. 2.

<sup>1280</sup> Vgl. dazu: Lukas Park, *Theorien über Musik: Musiktheorie chinesischer Prägung*, in: *Zeitschrift für ästhetische Bildung*, Jahrgang 9 (2017), Sonderedition.

<sup>1281</sup> Ebda., S. 4.

<sup>1282</sup> Ebda., S. 1.

#### 4.3 Musiktheorie in China

ausländische Ideen in großem Ausmaß absorbiert und in das Projekt der Modernisierung integriert, darunter natürlich auch Musiktheorien. [...] Es scheint offensichtlich, dass die Rezeption europäischer Theorien nicht ausschließlich aufgrund von ästhetischen Überlegungen geschah; sie war vielmehr Teil eines ganzen Pakets von Rettungsmaßnahmen, durch welche chinesische Intellektuelle und eine sich bildende Bourgeoisie vermeinten, einen Ausweg für den 'Kranken Mann Asiens' zu finden. Dies spiegelt sich auch in musiktheoretischen Überlegungen wider.<sup>1283</sup> Die Hoffnung auf eine >>Rettung<< der chinesischen Kultur durch den Transfer von westlichen Theorien und westlicher Wissenschaft öffnete somit auch das Tor für Theoriebildungskonzepte der in Rede stehenden westlichen Theorien, die sich an einem universalistischen Geschichtsbegriff orientieren. Allerdings kann man anmerken, dass in einem politisch-ideologischen Kontext von mehr oder weniger überzeugten Kommunisten, musiktheoretische Ansätze, die teleologisch ausgerichtet sind, zwangsläufig besser ins allgemein gültige politische Konzept passen als solche, die sich an einer ständigen Relativierung und historischen Kontextualisierung abarbeiten.

In der britischen Kronkolonie Hongkong stellte sich die Sachlage etwas anders dar, weil dort die britische Tradition maßgeblich auch auf die Musikausbildung wirkte. Allerdings bleibt auch hier die Frage nach einer typisch chinesischen Musiktheorie letztlich unbeantwortet, da auch in Hongkong in weiten Zügen nur westeuropäische Musiktheorie gelehrt wurde: „Feststellen lassen sich in der Hauptsache zwei Routen des Wissenstransfers nach Hongkong. Die eine Route ist die britische, die andere die US-amerikanische.“<sup>1284</sup> In den von John Lam Chun-fai untersuchten Lehrwerken finden sich Analysebeispiele von Bach, Wagner, Mozart und Beethoven; dabei werden an den Notenbeispielen lediglich unterschiedliche Analysetechniken erprobt, die aber letztlich nicht hinsichtlich ihrer Theoriebildungskonzeptionen hinterfragt werden, sondern schlussendlich dem systematischen Abgleich unterschiedlicher musiktheoretischer Begriffe dienen. Somit zeigt sich, dass auch nach Ende der Kolonialzeit im Jahre 1999 in Hongkong im Wesentlichen eine westeuropäische Musiktheorie gelehrt wurde, die den ideologischen Konzeptionen des 19. Jahrhunderts entspricht.<sup>1285</sup> Insofern lässt sich in diesem Kontext von einer mehr oder weniger

---

<sup>1283</sup> Ebda., S. 1 und S. 5.

<sup>1284</sup> John Lam Chun-fai, *Harmonielehrekurse in Hongkong: Von den Examina der Royal Schools of Music zu lokalen Curricula für Bachelor-Studenten*, in: Zeitschrift für ästhetische Bildung, Jahrgang 9 (2017), Sonderedition, S. 1.

<sup>1285</sup> Vgl. dazu ebda., z. B. die Analyse des Notenbeispiels aus Richard Wagner, Siegfried, 3. Akt., S. 6. Auch die Auswahl der Notenbeispiele bestätigt die These, dass die Ausrichtung der Musiktheorie in ihrer historischen Denkweise im 19. Jahrhundert >>stecken<< geblieben ist.

#### 4.3 Musiktheorie in China

imperialistischen Musiktheorie sprechen, die den Führungsanspruch der Kolonialmacht auch im Bereich der Musiktheorie forcierte, indem Theoriebildungskonzeptionen etabliert wurden, die sich auch und gerade durch kulturelle Distinktion auszeichnen. Dieser Befund ist für die Kolonialzeit letztlich wenig überraschend, bemerkenswert ist jedoch die Tatsache, dass dieses Vorgehen auch nach Ende der Kolonialzeit fortgeführt wird.<sup>1286</sup> Es zeigt sich, dass über den Bereich der musiktheoretischen Analyse imperialistische Vorstellungen transportiert werden und somit in die Kultur integriert wurden und auf diese Weise doppelt wirken: Zum einen wird eine europäische Kultur – in weiten Teilen sogar eine speziell deutsche Kultur – vermittelt, die mehr oder weniger an der Schwelle des 20. Jahrhunderts ihren Endpunkt findet und somit in den Kontexten des 19. Jahrhunderts verbleibt. Zum anderen werden durch die gewählten Analysemethoden und die Analysesprache auch eben jene Denkweisen und Theoriebildungskonzeptionen verstärkt, die durch universalistische, exklusive und teleologische Sichtweisen die Überlegenheit der eigenen Kultur herausstellen wollten. Insofern ist das Urteil von John Lam Chun-fai zutreffend, dass „der Transfer mitteleuropäischer Musiktheorie nach Hongkong sozusagen aus zweiter Hand kommt [...]. Und er hält bis jetzt an, für bereits fast zwei Jahrzehnte der postkolonialen Ära.“<sup>1287</sup>

---

<sup>1286</sup> Beide im Artikel besprochenen Bücher sind nach 1999 erschienen.

<sup>1287</sup> Ebda., S. 11. [Zitat der grammatikalischen Struktur angepasst. O. K.]

## 4.3 Musiktheorie in China

### 4.3.2 Auswirkungen auf die Harmonielehre

Es zeigt sich, dass im 21. Jahrhundert in der Mehrzahl der Musikausbildungsinstitutionen in China eine Musiktheorie gelehrt wird, die in wesentlichen Teilen auf Theoriebildungsmechanismen beruht, die im 19. Jahrhundert, vorwiegend in Deutschland, entwickelt wurden und somit auch in einem vergleichbaren kulturellen Kontext stehen und diesen weiter transportieren. Eine >>moderne<< Harmonielehre kann letztlich nur diesen Befund konstatieren und muss sich von den ideengeschichtlichen Grundlagen des 19. Jahrhunderts lösen, um die Musiktheorie in der Gegenwart zu verankern. Die bloße unreflektierte Übernahme von Analysebegriffen und Methoden aus westlichen Musiktheorien greift an dieser Stelle zu kurz – eine >>moderne<< Harmonielehre muss die historisch-kulturellen Bezüge aufzeigen und – wenn nötig – sich davon distanzieren, wenn durch Theoriebildung Vorbehalte zementiert werden, anstatt historisch zu relativieren. Insofern ist es notwendig, dass neue Methoden entwickelt werden, um die in China gelehrt Musiktheorie als eine historische zu begreifen und darüber hinaus die historischen Kontexte in den Kompositionen nachzuweisen. Hong Ding beschreibt in seinen „Überlegungen zum Harmonielehreunterricht im modernen China“<sup>1288</sup> die Vorgehensweise des Komponisten He Luting, der „sowohl dem westlichen als auch dem chinesischen Idiom gerecht werden“<sup>1289</sup> wollte. Die Definition was nun Hong Ding als einerseits typisch westlich und andererseits als typisch chinesisch ansieht, bleibt der Beitrag schuldig – allerdings zeigt sich in der Analyse des Notenbeispiels, dass zumindest eine Verschmelzung beider Kontexte angedacht sein könnte.<sup>1290</sup> Eine >>moderne<< Harmonielehre kann Kompositionen von in China ausgebildeten Komponisten in die eigene Analyse aufnehmen und nach den Möglichkeiten und Grenzen der Adaption bzw. Übernahme der jeweiligen kulturellen Kontexte fragen. So bietet sich die Chance, dass durch die historische Betrachtung von Entstehungskontexten unterschiedlicher Musikwerke auch konkrete Analysewerkzeuge entwickelt werden, um ein Musikwerk auf die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher kultureller Kontexte zu befragen. Solche angenommenen und vermuteten Kontexte können dann freilich wieder auf ihre historische Bedeutung hin untersucht werden, sodass die >>moderne<< Harmonielehre zu einer

---

<sup>1288</sup> Hong Ding, *Überlegungen zum Harmonielehreunterricht im modernen China*, in: Zeitschrift für ästhetische Bildung, 9. Jahrgang 2017, Sonderedition.

<sup>1289</sup> Ebda. S. 7.

<sup>1290</sup> Ebda.

#### 4.3 Musiktheorie in China

Methodik kommt, die essentiell auf die historischen und kulturellen Zusammenhänge der Entstehung eines Musikwerkes abhebt. Die Integration von traditioneller chinesischer Musik in die Fragestellungen der Harmonielehre geht dann noch einen Schritt weiter und „eröffnet die Debatte über Grenzen neu“<sup>1291</sup>. Auf diese Weise löst sich eine >>moderne<< Harmonielehre von ihrer >>zeitlichen<< Dimension, die durch den Rückgriff auf bestimmte Musikwerke aus bestimmten Epochen auch immer den Denkweisen dieser historischen Kontexte unterworfen war, und bietet somit eine Alternative an, die neben der Zeitlichkeit die Topographie als Denkraum für musiktheoretische Fragestellungen anbietet.<sup>1292</sup>

---

<sup>1291</sup> Schmidt, *Musiktheoretisches Denken*, ebda., S. 11.

<sup>1292</sup> Vgl. dazu Schmidt, ebda., S. 17.

### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

#### 4.4.1 Das System von Vincent d'Indy

Der von Vincent d'Indy herausgegebene >>Cours de composition musicale<< aus den Jahren 1903-1933<sup>1293</sup>, verschriftlicht den von d'Indy gehaltenen Kompositionsunterricht an der Schola Cantorum.<sup>1294</sup> Die grundlegende Vorstellung in diesem musiktheoretischen Lehrwerk geht von einem „arbre généalogique“<sup>1295</sup> aus, der künstlerische Entwicklung auch als historisch bedingte Abfolge versteht. Der Aufbau des Lehrwerkes kann somit auch als Kennzeichen des „arbre généalogique“ verstanden werden, da es gleichsam bei den Wurzeln beginnt und über die drei Bände in differenzierte Verästelungen verzweigt. Im ersten Kapitel definiert d'Indy die Grundlagen der Musik, die er vor allem im Rhythmus sieht: „Such is the thinking that has determined the organization of the *Cours de composition musicale*, the basic foundation of which is the division of the history of music into three grand eras: 1. *Rhythmo-mododic Era* [...] 2. *Polyphonic Era* [...] 3. *Metered Era*.“<sup>1296</sup> Im weiteren Verlauf kann der Autor daher klarstellen, dass der Rhythmus als das „indivisible fragment of the melody“<sup>1297</sup> verstanden werden kann. Verschiedene Begründungszusammenhänge für diese These werden vom Autor angebracht. Zunächst ist auf den Begriff „monade“ oder „cell“<sup>1298</sup> zu verweisen, die das Denken d'Indys als platonisch beeinflusst erkennen lassen. Die rhythmische Idee kommt somit einer >>Ur-Idee<< der Musik nahe, aus deren Schoß quasi alle weiteren Ideen erwachsen. Gleichbedeutend damit bzw. verstärkt jedoch tritt auch ein naturalistisches Denken hervor, das die Entwicklung der Musik auch mit der historischen Entwicklung des Menschen vergleicht. Das für das 19. Jahrhundert und beginnende 20. Jahrhundert typische Geschichtsbild einer universell gültigen und sich teleologisch entwickelnden Geschichte wird in d'Indys >>cours<< in Ansätzen durchbrochen. So steht der religiöse Ursprung der Musik für d'Indy nicht in Frage, jedoch knüpft er die Entwicklung der Musikgeschichte auch an

---

<sup>1293</sup> Das Lehrwerk liegt in drei Bänden vor, die teilweise von ihm und teilweise von seinen Schülern Auguste Sérieyx und Guy de Lioncourt herausgegeben wurden.

<sup>1294</sup> Zur Frage der Rivalität zwischen Pariser Conservatoire und Schola Cantorum vgl. z. B. Schwartz, Manuela, Artikel: *Indy, Vincent d'*, in: MGG<sup>2</sup>, ebda., Personenteil Bd. 9, Sp. 630-641.

<sup>1295</sup> Ebda., Sp. 632.

<sup>1296</sup> D'Indy, Vincent, *Cours de composition musicale*, translated by Gail Hilson Woldu, Norman, USA, 2010, S. 37. [Hervorhebungen original].

<sup>1297</sup> Ebda., S. 55.

<sup>1298</sup> Ebda.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

historische Kontexte: „Under the influence of Christianity, which proclaimed the supremacy of the soul over the body, these two arts were excluded from the cult of the divine for artistic reasons from the start of the Middle Ages.“<sup>1299</sup> Hier zeigt sich, dass d’Indy im Aufkommen des Christentums eine wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung der Musikgeschichte sah. Die Integration von größeren historischen Zusammenhängen in die Theoriebildung über Musik kann, auch im Vergleich mit musiktheoretischen Ansätzen aus Deutschland derselben Zeit, als Neuerung verstanden werden. Auch im weiteren Verlauf lehnt d’Indy eine zu teleologische Sichtweise auf die (Musik)Geschichte ab: „Be that as it may, our hypothesis of a type of Gregorian cycle is by no means inadmissible.“<sup>1300</sup> Das weit verbreitete Geschichtsbild, das von einer mehr oder weniger zielgerichteten Bewegung der Geschichte, und somit auch der Musiktheoriegeschichte, hin zur Gegenwart ausging, wird von d’Indy zumindest ansatzweise hinterfragt.

Im Bereich der Gregorianik z. B. verneint der Autor eine solche geschichtsphilosophische Deutung und rückt die Quelle in das Zentrum der Betrachtung. Diese Sichtweise ist im vorliegenden Lehrwerk keinesfalls eine Randerscheinung, sondern Teil des systematischen Vorgehens. So wird beispielsweise die Entwicklung des Chansons oder des Madrigals auch und gerade als Abriss der Musikgeschichte geschildert, indem einzelne Komponisten vorgestellt und bestimmte Werke analysiert werden.<sup>1301</sup> Insofern ist das Vorgehen d’Indys auch davon bestimmt in den Notenbeispielen nicht die eigene Theorie wiederzufinden, sondern durch die Analyse den spezifischen Bauplan des jeweiligen Stückes zu ermitteln und diesen in den – musikhistorischen – Kontext der Zeit einzuordnen.<sup>1302</sup> Es zeigt sich, dass die vorgenommene Analyse keineswegs als Selbstzweck dazu dient die eigene Theorie zu bestätigen, sondern die jeweils einer musikalischen Phrase inhärente Bedeutung heraus zu stellen: „After this exposition in which the tonality of d minor is firmly established, mysterious chromatic chords underscore the call through which Jesus makes himself known [...]“.<sup>1303</sup> Das hier vorangestellte Zitat bezieht sich auf die Analyse eines Rezitativs aus dem Dialogo per la Pascua von Heinrich Schütz und verdeutlicht das Anliegen d’Indys auf sehr eindringliche Weise: Zunächst kommt es dem Autor darauf an, den musikalischen Gehalt der Phrase zu erläutern, weshalb er die Beschreibung „mysterious chromatic chords“ wählt. Bemerkenswert ist in diesem Kontext

---

<sup>1299</sup> D’Indy, Vincent, *Cours de composition musicale*, ebda., S. 57.

<sup>1300</sup> Ebda., S. 104.

<sup>1301</sup> Vgl. ebda., Kapitel 11, S. 217 ff.

<sup>1302</sup> Vgl. dazu ebda., S. 180-181.

<sup>1303</sup> Ebda., S. 212.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

auch das Fehlen einer harmonischen Analyse, die – in vergleichbaren Werken von deutschen Musiktheoretikern aus der Zeit – sich vor allem auf den Aspekt der Harmonik konzentriert hätte und somit im Hinblick auf die musikalische Wirkung der Phrase u. U. zu kurz greift. Auch die nachfolgende Beschreibung der Reaktion von Maria bedient sich einer emotionalen Analysesprache: „[...] and Mary, who is almost frightened, responds [...]“<sup>1304</sup>. Die Herausstellung der vom Komponisten intendierten Wirkung – „erschreckt“ – ist der Kern der analytischen Aussage und soll den Wirkungsgehalt der Musik in den Vordergrund rücken. Das Anliegen d’Indys ist es demnach nicht, eine bestimmte Musiktheorie zu vermitteln, sondern den Schüler und Studierenden zu einem >>Künstler<< zu erziehen, der sich bestimmter musiktheoretischer Inhalte bedient, um eine Wirkung mit seiner Musik zu erzielen. Die hinter diesem pädagogischen Ansatz stehende Vorstellung eines Künstlers ist grundlegend für den gesamten >>cours<< und wird daher auch bereits zu Beginn definiert: „Be that as it may, the origin of each work of art is in the impression. By touching the soul, this produces feeling [...] To create, in the artistic sense of the word, it is thus necessary to have been touched and to have the desire to convey this emotion.“<sup>1305</sup>

Der von d’Indy angestrebte Künstlertypus versteht sich zwar auch als Genie – im Sinne der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts – lässt jedoch den historischen Kontext nicht als mehr oder weniger illustratives Beiwerk bestehen, sondern als charakterbildend für den Ausdrucksgehalt der zu komponierenden Musik. Von daher gelten historische Bezüge als notwendige Voraussetzung, damit ein Komponist einen eigenen Stil entwickeln kann.<sup>1306</sup> D’Indy stellt im konkreten Beispiel einen Bezug der Musik Bachs zur monodischen Ära her. Dabei ist zunächst anzumerken, dass insbesondere die moderne Forschung Pauschalurteile dieser Art nicht gutheißen kann. Die Bedeutung dieser Argumentation liegt von daher auch nur zu einem Teil in der eigentlichen inhaltlichen Aussage, sondern vielmehr in der Integration der Kategorie >>Geschichtlichkeit<< in die musiktheoretische Analyse. Es zeigt sich hier im Vorgehen von d’Indy ein anderes Denkmuster als in zahlreichen modernen Harmonielehren, die letztlich die eigene Theorie auf das Beispiel Bachs anwenden um die Gültigkeit der Theorie zu >>beweisen<<. D’Indy geht hier jedoch den umgekehrten Weg und versteht Bach nicht (nur) als monolithisch erscheinendes Genie, sondern betont den historischen Kontext von

---

<sup>1304</sup> Ebda.

<sup>1305</sup> Ebda. S. 43.

<sup>1306</sup> Vgl. dazu FN 4, S. 98: „As examples of ornamented finals in the work of Bach that have their origin in the early vocalises of Gregorian alleluias...“



#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

kompositorischen Ideen. Zwar bleibt dieser Ansatz durchweg rudimentär, ist jedoch für die Zeit des Erscheinens des >>course<< bemerkenswert modern und zeigt ein durchweg differenzierteres Denken als diverse zeitgenössischen Harmonielehren, die allzu sehr auf eine als universell gültig geglaubte Theorie zurückgreifen. Der Autor löst sich damit vom mehrheitlich universalistischen Vorgehen seiner Zeitgenossen, die in der historischen Entwicklung vor allem eine Bewegung hin zur Gegenwart sahen und historische Vorgänge und Prinzipien vorwiegend von der Warte der Gegenwart aus interpretierten und beurteilten. D'Indy verweigert sich zumindest einer allzu plakativen geschichtsphilosophischen Deutung und rückt auf diese Weise die Quelle selbst in das Zentrum der Geschichtsinterpretation. Dass diese Interpretation dann im 20. und 21. Jahrhundert auch soziokulturell verstanden werden kann und nicht nur auf das jeweilige Fachgebiet bezogen werden muss, ist – unter diesem Blickwinkel betrachtet – auch ein Verdienst d'Indys.

Die Vorstellung des Autors von einer >>monade<< oder >>cell<< von deren Ursprung aus sich die weitere musikalische Entwicklung verzweigt, findet ihre logische Fortsetzung in einer, im Vergleich mit zeitgenössischen deutschen Harmonielehren, deutlich anderen Vorstellung und Auffassung von Harmonik: „Musically, chords do not exist, and harmony is not the science of chords. From a musical point of view, the study of chords by themselves is an absolute aesthetic error, because harmony comes from the melody and must never be separated from it in its application.“<sup>1307</sup> D'Indy zeigt auf, dass er Harmonik als logische Konsequenz aus der melodischen Entwicklung sieht. Diese melodische Entwicklung jedoch, der Lehrgang des >>course<< hat dies gezeigt, versteht der Autor auch und gerade als historische Konsequenz aus der musikalischen Entwicklung aus einer – rhythmischen – >>monade<< oder „cell“<sup>1308</sup>. D'Indy zeigt im konkreten Fall die Verbindungen zur Gregorianik auf, die für ihn somit auch als Ursprung der Harmonik gilt. Harmonik entstand somit aus der Übereinanderlagerung von zwei oder mehr verschiedenen Melodien<sup>1309</sup>, sodass letztlich aus der Melodie die Harmonie erwächst. Aus diesem (historischen) Ursprung haben die Theoretiker im 17. Jahrhundert dann schließlich das „true generative principle of harmony – [...] the Chord“<sup>1310</sup> gewonnen. Es zeigt sich, dass d'Indy Musiktheorie auch als Ergebnis einer musikhistorischen Entwicklung versteht, in der die jeweils aktuelle Musiktheorie an ältere Vorbilder angeknüpft werden kann.

---

<sup>1307</sup> Ebda., S. 121.

<sup>1308</sup> Ebda., S. 55.

<sup>1309</sup> Vgl. ebda., S. 123.

<sup>1310</sup> Ebda.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

Auf diese Weise erfolgt eine (musik-)historische Kontextualisierung des musiktheoretischen Ansatzes. Die auf diese Weise entfaltete Vorstellung von Harmonik mündet in einem differenzierten Tonalitätsverständnis, das auf den vom Autor angenommenen Phasen der Musikgeschichte gründet: „Nevertheless, it is used in the three elements of music: [...] tonality, *the basic unit of time*, ist purely *rhythmic*. Medieval monodie [...] were conceived having *melodic* tonalities exclusively. Our contemporary tonality is quite different, as it is based principally on the *harmonic* constitution of periods and phrases [...]“<sup>1311</sup>. Der Autor geht von einer sich nach historischen Gesetzmäßigkeiten ändernden Tonalitätsvorstellung aus. Zwar ist die historische Begründung d’Indys – naturgemäß – lückenhaft, jedoch zeigt sich, dass der Gedanke von sich ändernden Tonalitätsvorstellungen, die nicht aufeinander aufbauen und teleologisch in die Funktionstheorie münden, relativ neu ist bzw. eine neue Kategorie musiktheoretischen Denkens beschreibt. Es liegt nahe, dass mit dem vom Autor als „contemporary tonality“<sup>1312</sup> bezeichneten System auch historisch somit keine Endvorstellung umschrieben ist, sondern lediglich ein historischer Ort ausgemacht werden kann, der von einer späteren Warte aus betrachtet auch wieder als ein historisch bedingtes System verstanden werden kann. In letzter Konsequenz scheint d’Indy dieses Argumentationsmuster nicht auf sich selbst zu beziehen, wenn er schreibt, dass „[...] the principle of tonality permits us to link *all* the tones of our musical scale, assisted through harmonic resonance and the order of fifths, to *just one*: the Tonic.“<sup>1313</sup> Hier wird deutlich, dass auch d’Indys Ansatz einer – zeitgemäßen – Begrenzung unterliegt: Nur mehr oder weniger tonale Musik kann demnach vor ihm als Theoretiker bestehen; allerdings argumentiert er differenzierter als, vor allem, seine deutschen Kollegen, sodass, von seinem historischen Ansatz ausgehend, die Möglichkeit einer Kontextualisierung der Theoriebildung zumindest nicht von vorneherein ausgeschlossen bleibt.

Diese Möglichkeit greift der Autor denn auch im Folgenden auf, wenn er ein Kapitel zur Geschichte der Theorien der Harmonik in seine Darstellung integriert.<sup>1314</sup> Die geschichtstheoretische Begründung dieses Vorhabens gerät für Leser des 21. Jahrhunderts freilich etwas gewöhnungsbedürftig, wenn er herausstellt: „The gravitation of the stars, in fact, provides an analogy to the harmonic laws.“<sup>1315</sup> Auch der Vergleich des Quintenzirkels mit

---

<sup>1311</sup> Ebda., S. 139-140. [Hervorhebung original].

<sup>1312</sup> Ebda.

<sup>1313</sup> Ebda., S. 147.

<sup>1314</sup> Vgl. ebda. ab S. 165.

<sup>1315</sup> Ebda., S. 166.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

den Entdeckungen von Christoph Kolumbus und Galileo, die vergleichbar dem Quintenzirkel, einen „trip around the world“<sup>1316</sup> vornahmen, wirkt alles andere als modern und argumentativ zielgerichtet. Jedoch ist anzumerken, dass die Integration eines Kapitels über die Geschichte der Musiktheorie in vergleichbaren zeitgenössischen musiktheoretischen Lehrwerken<sup>1317</sup> so gut wie gar nicht anzutreffen ist. Im Unterschied zu modernen Historikern unterlässt es d'Indy die Auswahl der von ihm vorgestellten Theoretiker näher zu begründen, sodass über das Vorkommen bestimmter Theoretiker und das Fehlen von anderen nur spekuliert werden kann. Insgesamt jedoch verfehlt der von d'Indy gewählte Ansatz nicht seine Wirkung: „Without question, when we deal with a subject such as this, nothing can be considered definitive because our ideas, our knowledge, and our nature itself are endlessly changeable, if not perfectible.“<sup>1318</sup> Somit stellt er auch den eigenen theoretischen Ansatz in einen musikhistorischen Kontext, der die Theoriebildung eben auch als „changeable“ und „perfectible“ versteht. Die von d'Indy vorgestellten Ideen und theoretischen Zugriffsweisen unterschiedlicher Autoren werden durch die Einordnung in den (musik-)historischen Kontext ihres Absolutheitsanspruches beraubt und als zeitlich bedingte Theoriebildungskonzeptionen verstanden. Auf diese Weise entsteht bei d'Indy Ende des 19. Jahrhunderts eine Sichtweise auf Musiktheorie, die Dörte Schmidt zu Beginn des 21. Jahrhunderts (erneut) einfordert.<sup>1319</sup> Die Idee, dass Musiktheorie auch in historisch-kulturellen Kontexten zu verorten sei, findet – der >>course<< zeigt dies – einen Vorläufer in d'Indy, auch wenn freilich die Ausdifferenzierung dieser Kontexte bei d'Indy längst nicht so umfangreich erfolgen kann, wie ca. 120 Jahre später. Vielmehr zeigt sich, dass die Herausstellung des historischen Ortes eines theoretischen Systems als Idee bereits Ende des 19. Jahrhunderts nachweisbar ist – hierin liegt der eigentliche Anknüpfungspunkt für modernes musiktheoretisches Denken. Dieser Ansatz jedoch wurde Ende des 19. Jahrhunderts kaum wahrgenommen und rezipiert, was die theoretische Ausrichtung der nachfolgenden Harmonielehren belegt. Damit ergeht es dem musiktheoretischen Denken d'Indys ähnlich wie den Theorien Zarlinos in ihrer Zeit<sup>1320</sup> – sie werden kaum gehört, weil sie letztlich nicht ins (politische) Bild passen. So sollen Theorien Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, davon ist auszugehen, vornehmlich nationale, universalistische Narrative bedienen, um – vereinfacht gesprochen – die eigene kulturelle

---

<sup>1316</sup> Ebda.

<sup>1317</sup> Insbesondere von deutschen Harmonielehren.

<sup>1318</sup> Ebda., S. 174.

<sup>1319</sup> Vgl. Schmidt, *Musiktheoretisches Denken und kulturelle Kontexte*, ebda.

<sup>1320</sup> Vgl. d'Indy, ebda., S. 166.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

Überlegenheit bzw. Exklusivität auch im Bereich der Wissenschaft und somit letztlich auch im Bereich der Musiktheorie, zu verdeutlichen.

## 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

### 4.4.2 Grenzen des Systems von Vincent d'Indy

Das hier in Ansätzen vorgestellte musiktheoretische System von Vincent d'Indy kann nicht unreflektiert als wie auch immer geartetes Vorbild für eine >>moderne<< Harmonielehre verwendet werden. Vielmehr zeigt sich auch im Detail, dass es im System von d'Indy, hinsichtlich der Theoriebildung und des Geschichtsbildes, zu kritisierende Vorbehalte gibt, die das System von d'Indy auch als ein typisches Beispiel der Zeit charakterisieren. Bevor daher die im System d'Indys innewohnenden Möglichkeiten der Übertragung auf eine >>moderne<< Harmonielehre diskutiert werden, muss daher die – historisch nachvollziehbare – Begrenzung des Systems thematisiert werden.

Auch d'Indy gründet seine musiktheoretische Denkweise auf einem positivistischen Wissenschaftsbegriff: „Thus, Music depends at once on the *mathematical* sciences through Rhythm, on the *natural* sciences through Melody, and on the *physical* sciences through Harmony.“<sup>1321</sup> Die Begründung seiner Musiktheorie im mathematischen, physikalischen und naturwissenschaftlichen Kontext erscheint als typisches Zeichen der Zeit, die auch für kulturwissenschaftliche Fragestellungen die Autorität der Naturwissenschaften heranzog. Inwieweit d'Indy hier einen Unterschied zwischen „natural sciences“ und „physical sciences“ macht muss in diesem Zusammenhang ungeklärt bleiben, da eine genaue Kategorisierung ausbleibt. Es zeigt sich aber, dass sich auch bei d'Indy die Aspekte eines >>Physikalismus<< nachweisen lassen, den Dahlhaus folgendermaßen begründet: „Das Bedürfnis, am Prestige der Naturwissenschaft zu partizipieren, setzte sich gegenüber einer intellektuellen Redlichkeit, die sich der Einsicht in das Scheitern der Bemühungen eigentlich nicht verschließen konnte, immer wieder durch.“<sup>1322</sup> Es zeigt sich auch bei d'Indy, dass die von Dahlhaus angesprochene „intellektuelle Redlichkeit“ an der Frage der Herleitung des Mollakkordes zumindest ins Stocken gerät. So beschreibt d'Indy die Erzeugung eines Molldreiklangs im Experiment durch die Abtrennung einer Teilschwingung einer schwingenden Saite.<sup>1323</sup> Diese abgetrennte Teilschwingung wird verdoppelt, verdreifacht etc., so dass sich die Saitenschwingung von Mal zu Mal um den Faktor zwei verdoppelt. Auf diese Weise entsteht – nach d'Indy – ein Molldreiklang. Das beschriebene physikalische Phänomen

---

<sup>1321</sup> Ebda., S. 50 [Hervorhebung original].

<sup>1322</sup> Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, ebda., S. 104.

<sup>1323</sup> Vgl. d'Indy, ebda., S. 130 f.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

nennt der Autor daher auch „lower harmonic resonance“<sup>1324</sup> – eine Begriffsbildung, die an Riemanns Untertonreihe erinnert. Allerdings räumt der Autor in seinen Erklärungen ein: „We should observe, however, that it is not entirely possible to carry out this experiment under the conditions outlined above. [...] But let us conclude that this second experiment has been constructed to suit the needs of our cause and that it is not based on true facts.“<sup>1325</sup> Auch wenn d’Indy keineswegs auf dieselbe apodiktische Weise wie Riemann die Existenz der, physikalisch inexistenten, Untertonreihe immer wieder betont, zeigt sich doch, dass hier ein zeittypischer Physikalismus die musiktheoretische Begriffsbildung begründen soll. Von daher erscheint die weitere Vorgehensweise logisch, wenn der Autor diverse Skalen als symmetrisches Abbild der Ober- bzw. Untertonreihe definiert: So konstruiert d’Indy parallel zur Dur-Skala eine Tonleiter mit denselben Tonschritten abwärts, die er dann als „as a type of minor mode“<sup>1326</sup> beschreibt. Die entstandene Skala entspricht jedoch letztlich der e-phrygischen Tonleiter<sup>1327</sup>, was aber im Hinblick auf die verwendete Analysesprache verschwiegen wird. Es zeigt sich aber, dass es auch in diesem Kontext d’Indy vor allem auf die aus seiner Sicht notwendige und nachweisbare Wissenschaftlichkeit des Denkansatzes ankam: „[...] that this custom or instinct has a scientific reason“.<sup>1328</sup>

Von dieser Vorstellung ausgehend entwickelt d’Indy eine Tonalitätsvorstellung, die – auch schon zu seiner Zeit – als rückwärtsgewandt gelten kann: „Thus, the principle of tonality permits us to link *all* the tones of our musical scale [...] to *just one*: the Tonic.“<sup>1329</sup> Für den Autor ist die Tonika die „basis for all harmony.“<sup>1330</sup> Dieses Festhalten an einer durchweg tonalen und hierarchisch um die Tonika gruppierten Musikvorstellung ist ein wesentliches Merkmal der musiktheoretischen Vorstellungen von Vincent d’Indy. Nur (erweiterte) tonale Musik kann letztlich vor ihm als Theoretiker bestehen. Im Unterschied zu einigen seiner deutschen Kollegen jedoch argumentiert er differenzierter, da er in Ansätzen die Kategorie der Geschichtlichkeit von musikalischen Phänomenen, und somit eine historisch-kulturelle Relation, in die ansonsten streng positivistischen Denkansätze integriert.

Eine Tonalitätsvorstellung, die von einer hierarchischen Gruppierung der einzelnen Akkorde um ein tonales Zentrum ausgeht, kann auch als Ausdruck einer Geisteshaltung gelesen

---

<sup>1324</sup> Ebda., S. 130

<sup>1325</sup> Ebda., S. 129, FN 4.

<sup>1326</sup> Ebda., S. 132.

<sup>1327</sup> Vgl. ebda.

<sup>1328</sup> Ebda., S. 134.

<sup>1329</sup> D’Indy, ebda., S. 147.

<sup>1330</sup> Ebda.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

werden, die nur das als gut und erhaltenswert erkennt, was sich in ein vorher definiertes Ordnungsschema pressen lässt. Musiktheorie wird gleichsam zu einem „Ordnungspolizisten“<sup>1331</sup>, der gute (also tonal geordnete) Musik von schlechter (also tonal ungeordneter) Musik zu unterscheiden hat. Zugehörigkeit zur tonalen Sphäre wird auf diese Weise zu einem Wertungskriterium, das bestimmte Stile und Komponisten – nämlich nicht-tonal komponierende – von vorneherein ausgrenzt. Eine Musiktheorie, die dergestalt auf Exklusivität und Ausgrenzung beruht, ist im Kontext der Geistesgeschichte der Zeit mit den ausgrenzenden Ideologien des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verwandt. Von daher erscheint es wenig überraschend, dass sich auch d’Indy als Antisemit verstand: „D’Indys in Schriften, Briefen und Werken wie dem drame sacré *La Légende de Saint-Christophe* sich manifestierender Antisemitismus [...] ist – auch im Vergleich zu Künstlerkollegen – kein singuläres Phänomen und steht sowohl mit dem deutschen Antisemitismus, nicht zuletzt von Wagner, als auch mit dem sich seit den 1880er Jahren ausprägenden katholischen Antisemitismus in Frankreich in Verbindung.“<sup>1332</sup>

Die Herausstellung eines im Denken des Autors vorhandenen Antisemitismus kann auch für die Beurteilung seiner Musiktheorie nicht ohne Folgen bleiben. Die Tatsache, dass d’Indys Antisemitismus kein „singuläres Phänomen“<sup>1333</sup> gewesen ist, kann dabei nicht als Entschuldigung herangezogen werden, vielmehr gilt es darauf hinzuweisen, dass ein musiktheoretisches Denken, das zu wichtigen Teilen auf der Annahme einer Hierarchie, verbunden mit der dann notwendigen Ausgrenzung all jener Musiken, die sich nicht in diese Hierarchie einfügen, auch als musiktheoretischer Ausdruck einer Geisteshaltung gelesen werden kann, die ihre vermeintliche eigene Überlegenheit in der Ausgrenzung und Bekämpfung ganzer Volksgruppen gesehen hatte. Dieses Denken bereitete den Boden für die verbrecherischen Ideologien des 20. Jahrhunderts, sodass eine allzu willfährige, also in erster Linie unreflektierte, Übernahme des musiktheoretischen Ansatzes von d’Indy immer an den historischen Konsequenzen scheitern muss.

Die kulturhistorische Kontextualisierung des musiktheoretischen Schaffens von d’Indy muss auch die politischen Debatten der Zeit berücksichtigen. D’Indy selbst hatte im deutsch-französischen Krieg von 1870/71 gedient und war somit, wie die gesamte Nation, von der Niederlage entsprechend traumatisiert. Diese politische Erfahrung zeigte auch in der

---

<sup>1331</sup> Vgl. Danuser, *Von unten und von oben*, ebda.

<sup>1332</sup> Schwartz, Manuela, Artikel: *Vincent d’Indy*, in: MGG<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 9, ebda., Sp. 638.

<sup>1333</sup> Ebda.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

zeitgenössischen Musikkultur tiefgreifende Konsequenzen: „Die allgemeine Kritik an der Verflachung der französischen Musikkultur verband sich unter dem Eindruck des nationalen Traumas des verlorenen Krieges mit der Suche nach einem neuen Nationalbewusstsein [...]“.<sup>1334</sup> Die Etablierung eines „neuen Nationalbewusstsein[s]“ sollte auch durch die Beförderung einer „musique sérieuse“<sup>1335</sup> erfolgen, die sich bewusst von dem mehr oder weniger oberflächlichen Virtuositentum abgrenzte und „in der der Instrumentalmusik vor allem unter Berufung auf ethisch-moralische Gesichtspunkte die Führungsrolle zugewiesen wurde.“<sup>1336</sup> Diese Bestrebungen in der öffentlichen französischen Musikkultur wirkten sich höchstwahrscheinlich auch auf das musikalische Schaffen von d'Indy aus, zumal dieser mit der Gründung der schola cantorum einen hörbaren Beitrag auch zur Musikerausbildung und somit zur musikalischen Zukunft des Landes liefern wollte. Die Idee der >>musique sérieuse<< lag darin „im Verbund mit der Suche nach dem National-Eigenen und kultureller Hegemonie sowohl mittels einer Rückbesinnung auf die eigene Vergangenheit als auch in der Ausrichtung an der europäischen Musikgeschichte, insbesondere an Beethoven, [...] eine neue Ernsthaftigkeit und Geistigkeit“<sup>1337</sup> in der Musikkultur zu etablieren. Die Hinwendung d'Indys zu einer, für damalige Verhältnisse, differenzierten Aufbereitung der abendländischen Musikgeschichte, kann somit auch im Kontext einer sich neu findenden französischen Nationalmusik gedeutet werden. Der von d'Indy verfasste >>course<< ist aus seiner Tätigkeit an der schola cantorum entstanden und von daher Ausdruck der kulturellen Situation der Zeit. Die Schola selbst wurde von ihm mit harter Hand geführt: „Ein geradezu militärisches Regiment wurde eingeführt.“<sup>1338</sup> Die extrem konservative Haltung d'Indys, die auch in seinem tiefen Katholizismus wurzelte, wurde Zielscheibe des Spottes, von Komponisten, die sich auf der progressiven Seite wähnten.

Insgesamt zeigt sich, dass die Hinwendung zu einer Musik, „die weite Perspektiven in die Vergangenheit öffnete“<sup>1339</sup> einerseits einen wertvollen Beitrag zu einem neuen Verständnis für musikhistorische Entwicklungen geliefert hatte. Auf der anderen Seite jedoch verpassten d'Indy und einzelne seiner Kollegen durch ein allzu starres Festhalten an der

---

<sup>1334</sup> Miller, Cordelia, *Sinfonische Orgelmusik nach 1870 zwischen Sakralität, Profanität und Nationalismus. Ein deutsch-französischer Vergleich*, in: *Die Musikforschung*, 70. Jahrgang 2017, Heft 2, S. 107.

<sup>1335</sup> Ebda.

<sup>1336</sup> Ebda.

<sup>1337</sup> Ebda.

<sup>1338</sup> Hirsbrunner, Theo, *Musik in Frankreich nach 1871*, in: Brzoska, Matthias, Heinemann, Michael (Hg.), *Die Geschichte der Musik. Band 3. Die Musik der Moderne*, Laaber, 2001, S. 107.

<sup>1339</sup> Ebda., S. 106.



#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

Vergangenheitsorientierung den Anschluss an die musikalische Zukunft. Im Kontext einer, auch in Frankreich, national und nationalistisch ausgerichteten Musikästhetik, müssen die Ideen d'Indys auf ihren ideologischen Gehalt hin untersucht werden und zur Diskussion gestellt werden. Allerdings bleibt anzumerken, dass die Hinwendung in der Musikausbildung zur fernen Musikgeschichte<sup>1340</sup> eine Zugriffsmöglichkeit für eine kulturhistorisch reflektiert auftretende >>moderne<< Harmonielehre sein kann.

---

<sup>1340</sup> D'Indy unterrichtete in seinen Kompositionskursen gregorianischen Choral und die Musik der Renaissance.

## 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

### 4.4.3 Möglichkeiten des Systems von Vincent d'Indy im Hinblick auf eine moderne Harmonielehre

Das musiktheoretische Denken von d'Indy bietet einzelne Aspekte, die für die Weiterentwicklung zu einer modernen Harmonielehre als Ansatzpunkt herangezogen werden können. Dabei ist es von Bedeutung, dass die Frage der Historizität des musiktheoretischen Denkens bereits mit dem System von d'Indy in die musiktheoretische Diskussion Einzug gehalten hat und die Integration von Fragen der Historizität in eine moderne Harmonielehre somit ein historisches Vorbild hat, das einerseits als Ideengeber fungieren kann, andererseits aber auch auf die Mechanismen, der im Lehrwerk selbst integrierten Historizität hin untersucht werden kann. Die Idee Historizität als Methode bzw. als methodischen Schwerpunkt in die Harmonielehre zu integrieren kann nicht losgelöst von d'Indys eigener beruflicher Laufbahn gesehen werden. Die von d'Indy mitgegründete Schola cantorum in Paris bot Kurse in Musikgeschichte und Musiktheoriegeschichte an, was im ausgehenden 19. Jahrhundert als Neuheit aufgefasst werden konnte: „The schola requirements in music history and the history of music theory, both integrated into d'Indy's course in composition, were unique in late-nineteenth-century France. No other institution of music taught students to consider and to analyze music in its historical contexts.“<sup>1341</sup> Es zeigt sich, dass die von d'Indy angenommene Geschichte in weiten Teilen vor allem auch eine nationale Geschichte gewesen ist und nationalistische Bestrebungen unterstützen sollte<sup>1342</sup>. Die dieser zeittypischen Motivation innewohnende Idee der historischen Kontextualisierung, erfährt in d'Indys course eine Erweiterung gegenüber einer mehr oder weniger simplen nationalen Ausrichtung in den deutschen Harmonielehren derselben Zeit. Diese Erweiterung ist zunächst darin zu sehen, dass der course die erste französische Arbeit gewesen ist, die „a more or less comprehensive history of music as well as a precursor to later historical treatises on music“ präsentierte.<sup>1343</sup> Die hier beschriebene Idee der mehr oder weniger vollständig zusammengefassten Musikgeschichte, kann vor der heutigen Geschichtsschreibung freilich kaum bestehen, da die Vorstellung der Vollständigkeit allzu dicht einer Idee der Universalgeschichte anhängt, die in aller historischen Entwicklung einen zielgerichteten Fortschritt erkennt und so gut wie nicht

---

<sup>1341</sup>Woldu, Gail Hilson, *Vincent d'Indy, musicien artiste, and the Cours de composition musicale*. Introduction to: D'Indy, ebda., S. 13.

<sup>1342</sup> Vgl. dazu Anmerkung 44, ebda.

<sup>1343</sup> Ebda. S. 19.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

nach den Bedingungen von Geschichtlichkeit fragt. Insofern ist eine „comprehensive history of music“ nach heutigem Verständnis<sup>1344</sup> zweifellos zurückzuweisen. Wenn man diesen universalistischen Aspekt jedoch als einen historischen versteht, lässt sich konstatieren, dass die Vorstellung, die Musikgeschichte sei als Wertungsinstanz auch für das eigene kompositorische Schaffen von Bedeutung, eine im damaligen Kontext zumindest ungewöhnliche Idee ist, die, von allen ideologischen Fallstricken bereinigt, auch für heutige Harmonielehren eine Rolle spielen kann: „In this sense, d’Indy’s Cours is more than a simple primer in music theory and the history of Western art music; it is a mannered how-to manual for aspiring composers that consider the steps necessary to good composition and the art of making music, seen in the work of a range of composers of the fifteenth through nineteenth centuries.“<sup>1345</sup>

<b>Notenbeispiele d'Indy</b>					
<b>Komponisten und Anzahl Notenbeispiele</b>					
Beethoven	11	Schütz	4	Mozart	1
Palestrina	9	Claude le Jeune	4	Weber	1
gregorianische Gesänge	8	Janequin	4	Franck	1
Chanson (13.-15. Jh.)	7	Wagner	3	musica enchiriadis	1
Bach	5	Josquin des Prez	3	geistliche Gesänge (13. Jh.)	1
Tomas Luis de Victoria	4	Lasso	3	Jean de Muis	1
<b>Summe</b>				<b>71</b>	

*Tabelle 17: Notenbeispiele d'Indy*

Bei Betrachtung der Anzahl der Notenbeispiele zeigt sich in verschiedener Hinsicht die hier angesprochene Hinwendung zu einer musikhistorischen Kontextualisierung. Von zusätzlicher Bedeutung erscheint die Tatsache, dass d’Indy die Qualität einer Komposition auch an der Orientierung des Komponisten an der Musikgeschichte festmacht. Die Annahme von historischen Vorläufern, auch im Hinblick auf die eigene kompositorische Tätigkeit, läuft einerseits Gefahr einer teleologischen Ausrichtung des eigenen Geschichtsverständnisses, an dessen Ende im Zweifelsfall die eigene, als genial betrachtete, Komposition steht; bietet aber

<sup>1344</sup> Vgl. dazu auch Schmidt, ebda.

<sup>1345</sup> Woldu, ebda., S. 20.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

andererseits auch die Möglichkeit dem zeittypischen Verständnis eines >>gottgegebenen<< Genies, einen intellektuell und in Ansätzen kulturhistorisch motivierten Kontrapunkt entgegenzusetzen. Die Auswahl der Notenbeispiele von d'Indy für seinen ersten Band des >>Cours<<, zeigt von daher auch keineswegs einen ausschließlich nationalistischen Vorbehalt: Der deutsche Komponist Beethoven nimmt selbst im ersten Band, der sich im Schwerpunkt mit Musik des Mittelalters bis ca. 1650 beschäftigt, einen breiten Raum ein. Im Vergleich mit den Harmonielehren von Schenker und Louis/Thuille kann daher kaum von einer zu starken nationalen Ausrichtung gesprochen werden, fällt bei den analysierten deutschen Harmonielehren doch sofort die Aufnahme von hauptsächlich deutschen Komponisten ins Auge, verbunden mit einer mehr oder weniger starken Ausprägung der Diskreditierung auch der französischen zeitgenössischen Komponisten.<sup>1346</sup> Darüber hinaus ist zu erkennen, dass d'Indy seine musikhistorischen Betrachtungen kaum ausschließlich im 18. und 19. Jahrhundert ansetzt<sup>1347</sup>, sondern mit den Beispielen über den gregorianischen Gesang und den Chanson des 13. bis 15. Jahrhunderts die, nach damaligem Verständnis, Anfänge der abendländischen Musikgeschichtsschreibung in den Blick nimmt. In dieser Ausführlichkeit finden sich Notenbeispiele des genannten Zeitraumes selbst in Harmonielehren aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum.

Auch in den Einzelkapiteln des Lehrgangs steht die musikhistorische Anbindung im Zentrum der musiktheoretischen Begriffsbildung. So ist die Auswahl der Notenbeispiele, um ein bestimmtes Phänomen zu verdeutlichen, bewusst aus unterschiedlichen Epochen bzw. Phasen der Musikgeschichte entnommen: „Such is the case of the following examples, chosen from three different eras of musical history [...]“.<sup>1348</sup> Im hier vorliegenden Beispiel ist das aktuellste Notenbeispiel von César Franck und verdeutlicht auf diese Weise, dass die musiktheoretische Begriffsbildung in d'Indys Verständnis aus unterschiedlichen >>Epochen<< – hier liegen Notenbeispiele von Bach, Beethoven und Franck vor – extrahiert wird und nicht ausschließlich aus der >>Genialität<< eines einzelnen Komponisten entsteht. Die auf diese Weise entstehende musiktheoretische Begriffsbildung wird in die Musikgeschichte eingebunden und kontextualisiert. D'Indy betrachtet es somit als seine Aufgabe, diesen (musik-)historischen Kontext darzulegen und mehr oder weniger sinnvoll aufzubereiten. Das dahinter liegende Ziel besteht darin, beim Studierenden oder Schüler die Erkenntnis

---

<sup>1346</sup> Vgl. dazu das Kapitel über die Harmonielehren von Schenker und Louis/Thuille.

<sup>1347</sup> Vgl. dazu Schenker und Louis/Thuille.

<sup>1348</sup> D'Indy, *Course*, ebda., S. 73.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

auszulösen, dass auch das damals moderne System der Komposition und der damit verbundenen Musiktheorie nicht >>vom Himmel gefallen ist<< – also auf dem mehr oder weniger genialen Einfall von einzelnen >>Meistern<< beruhte, sondern als ein historisch gewachsenes zu betrachten ist. Diese durchweg modern anmutende Vorstellung von musiktheoretischer Begriffsbildung kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch d'Indys Vorgehensweise keineswegs moderne Geschichtsschreibung vorausnimmt. So unterlässt es d'Indy die Quellenauswahl näher zu begründen oder differenziert soziale und kulturelle Kontexte der beschriebenen und verwendeten Quellen herauszuarbeiten. Im Unterschied zu Schenker oder Louis/Thuille jedoch, ist die Arbeit insgesamt erstaunlich ideologiefrei und zeigt auf diese Weise die Methode der Möglichkeit einer Weiterentwicklung im Hinblick auf moderne Harmonielehren auf: Historische Kontextualisierung, nicht als Meisterwerkästhetik verstanden<sup>1349</sup>, sondern als eigentliches Prinzip des Erkenntnisgewinns. Letztlich bleibt auch ein zeittypischer universalistischer Anspruch bestehen: „True progress must be slow: one can wish for it and even incite it, should the occasion arise, but one cannot force it.“<sup>1350</sup> Die Annahme eines „wahren Fortschritts“ ist für moderne Historiker mindestens diskutabel wenn nicht gänzlich zurückzuweisen, jedoch finden sich bei d'Indy einschränkende Bedingungen, wie „slow“ und „cannot force“, was im Kontext von strikt teleologischen und universalistischen Geschichtsvorstellungen, wie bei Schenker, Riemann, Louis/Thuille etc., deutlich differenzierter wirkt. Eine moderne Harmonielehre, die sich die Gedanken von d'Indy zu eigen machen möchte, hat sich letztlich von einem teleologischen Fortschrittsgedanken zu lösen, da dieser immer auch ausgrenzend und somit totalitär daherkommt; allerdings kann d'Indy als Ideengeber herangezogen werden, da dieser mit als erster eine historische Kontextualisierung vornimmt, die zunächst nur auf die Musikgeschichte beschränkt ist, sich aber auf weitere Bereiche ausdehnen lässt, sodass eine moderne Harmonielehre auch immer Züge einer reflektierten Musikgeschichte tragen kann.

Dieser Ansatz einer historischen Reflektion wird von d'Indy immer wieder im Verlauf seines >>Cours<< angewendet, wenn er etwa die Musik von Bach in einen größeren musikhistorischen Kontext stellt und z. B. einen Bezug zur Monodie herstellt.<sup>1351</sup> Hier zeigt sich ein durchweg differenzierteres Vorgehen als in den meisten Harmonielehren dieser Zeit, auch als in den meisten Harmonielehren des 20. Jahrhunderts: In diesen wird die eigene Theorie z.

---

<sup>1349</sup> Vgl. Harmonielehre von de la Motte.

<sup>1350</sup> D'Indy, Course, ebda., S. 94.

<sup>1351</sup> Vgl. ebda., S. 99.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

B. auf das Beispiel Bachs angewendet, um auf diese Weise die universale Gültigkeit der Theorie zu belegen. D'Indy hingegen geht den umgekehrten Weg und versteht Bach von daher nicht (nur) als monolithisch daherkommendes Genie, sondern als eine Figur, die in einem (musik-)historischen Kontext steht, der den Stil des Komponisten zweifellos mitgeprägt hat. Diese Vorstellungen überträgt d'Indy auch auf die Musiktheorie und damit verbunden auf die Harmonielehre, die somit auch von ihm als Ausdruck eines historischen Kontextes verstanden werden. Die aktuelle Musiktheorie seines >>Cours<< wird an die ältere Musiktheorie und die damit verbundenen historischen Kontexte angebunden.<sup>1352</sup> Ein solches Vorgehen selbst ist für die deutschen Theoretiker des 20. und 21. Jahrhunderts kaum nachzuweisen. Hiervon ausgehend kann der Autor dann auf sich wandelnde Tonalitätsvorstellungen in den unterschiedlichen Jahrhunderten eingehen: „tonality, the basic unit of time, is purely rhythmic [...]. Medieval monodies [...] were conceived having melodic tonalities exclusively [...]“.<sup>1353</sup> Die Annahme von zeitlich bedingten unterschiedlichen Tonalitätsvorstellungen wird in anderen Harmonielehren, wenn überhaupt, dann wertend aufgegriffen, um die qualitätsvolle Endstufe der Dur-Moll-Tonalität hinreichend zu begründen, indem mit den Begriffen des theoretischen Systems auf die Unzulänglichkeiten der Vorläufer hingewiesen wird. Zwar lässt sich auch bei d'Indy eine wertend verstandene Überlegenheit der Dur-Moll-tonalen Harmonik erkennen, dennoch ist die Darstellung der zeitlich sich verändernden Tonalitätsvorstellungen bei weitem nicht annähernd so teleologisch und somit auch exklusiv angelegt wie in vergleichbaren Harmonielehren der Zeit und späterer Jahre.

Diese, für damalige Verhältnisse, differenzierte historische Betrachtung findet eine Ergänzung in dem von d'Indy entwickelten Analysevokabular. So unterlässt es der Autor, in den Notenbeispielen die eigene Theorie wiederzufinden, bzw. mit den eigenen theoretischen Begriffen die Beispiele zu analysieren. Vielmehr geht es d'Indy darum, den spezifischen Bauplan eines Stückes mit Hilfe der Analyse zu ermitteln. Dabei entwickelt er, ausgehend von der musikhistorischen Einordnung, veränderliche Analysemuster, die somit auch auf zeitlich sich verändernde Musik übertragen werden können. Auf diese Weise wird eine mehr oder weniger >>statische<< Analysesprache, wie sie z. B. in der Funktionstheorie anzutreffen ist, zu Gunsten einer differenzierenden analytischen Betrachtung, die mit sich ändernden Begriffen arbeitet, vermieden. Dem Schüler und Studenten wird auf diese Weise der sich historisch

---

<sup>1352</sup> Vgl. d'Indy das Kapitel über die Geschichte der Musiktheorie, ebda., S. 165 ff.

<sup>1353</sup> D'Indy, *Course*, ebda., S. 139-140.

#### 4.4 Geschichtlichkeit als musiktheoretische Kategorie

verändernde Gehalt zu der zu analysierenden Musik deutlich, gleichzeitig verweigert er sich auch dem universalistischen Anspruch einer >>statischen<< Analysesprache.<sup>1354</sup>

In den Schlussbetrachtungen des ersten Bandes geht d'Indy noch einen Schritt weiter, wenn er die Musikgeschichte an die Kulturgeschichte des Menschen insgesamt anbindet: „But it was not just music that underwent a complete evolution at the end of the polyphonic era; it was art itself and with it, the artist, man, traditions – in a word, civilization.“<sup>1355</sup> Der Autor nimmt einen historischen Verlauf an, der sich parallel zu dem künstlerischen Verlauf entwickelt. Diese Auffassung ist keineswegs als neu zu bezeichnen; jedoch erscheint der Gedanke einer gegenseitigen Beeinflussung von Zivilisation (also Kulturgeschichte) und Musik (Musikgeschichte) im damaligen Zeithorizont als neuartig. Von daher betrachtet ist die von d'Indy vorgenommene Verbindung von Architektur, Mittelalter und der Musik dieser Zeit als eine kulturelle Verortung von musikhistorischen Entwicklungen zu verstehen.

---

<sup>1354</sup> Vgl. d'Indy, S. 180-181.

<sup>1355</sup> Ebda., S. 245.

## 4.5 Fazit – Was kann/muss eine Harmonielehre zu Beginn des 21. Jahrhunderts leisten

Das hier zu ziehende Fazit hinsichtlich der Fragestellung, was eine Harmonielehre zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu leisten hat bzw. leisten kann, tangiert in wesentlichen Bereichen die Fragestellung, ob und inwieweit eine Harmonielehre in der zeitgenössischen Musiklandschaft überhaupt notwendig ist. Zwar orientiert sich das Konzertprogramm vieler regional und überregional bedeutender Konzert- und Opernhäuser nach wie vor schwerpunktmäßig an der Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts – ohne dass hiermit freilich eine allgemeingültige Aussage getroffen worden wäre, sondern vielmehr eine Wahrnehmung verbalisiert wurde – so findet sich aber immer wieder Musik von nach 1950 in den üblichen Sinfoniekonzerten und Operaufführungen. Dennoch stellt sich die Frage, an wen sich eine >>moderne<< Harmonielehre denn zu richten habe, gibt es doch – gerade auch die vorliegende Arbeit hat dies gezeigt – mittlerweile einen mehr oder weniger unübersichtlichen Fundus an unterschiedlichen Harmonielehren für mehr oder weniger differenzierte Zielgruppen. Die Frage der Zielgruppe tangiert von daher auch gezwungenermaßen die Frage nach der Ausbildungssituation und den Ausbildungsinstitutionen, sind doch die Fakultäten für Musikwissenschaft und die Musikhochschulen letztlich die Orte, an denen nach wie vor Harmonielehre unterrichtet wird, bzw. die Personen ausgebildet werden, die in Zukunft in Schule und Musikschule Musiktheorie, auf durchweg unterschiedlichen Niveaustufen, zu unterrichten haben. Wenn hier also nach der Perspektive für eine >>moderne<< Harmonielehre gefragt wird, so steht die Antwort in einem Kontext von Musik- und Musikausbildung und kann somit auch als Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie und zu einer differenzierten Institutionengeschichte verstanden werden. Gerade die Analyse zeitgenössischer Harmonielehren hat gezeigt, dass in vielen Bereichen der dort angewendeten Theoriebildung Mechanismen und Geschichtsbilder unreflektiert transportiert werden, die ihren Ursprung in einem positivistischen Wissenschaftsbegriff des 19. Jahrhunderts hatten und somit ihre ideologische >>Heimat<< im Kontext von Nationalismus, Sendungsbewusstsein, der Annahme einer eurozentrischen Überlegenheit gegenüber anderen Teilen der Erde und einem universalistischen und teleologischen Geschichtsbild fanden.



#### 4.5 Fazit – Was kann/muss eine Harmonielehre zu Beginn des 21. Jahrhunderts leisten

Eine Perspektive aufzuzeigen bedeutete in diesem Zusammenhang, sich dieser Geschichte bewusst zu sein und sie somit nicht einfach unreflektiert zu übernehmen, sondern zum Gegenstand der Theoriebildung über Musik zu machen. Die bloße Anwendung einer im 19. Jahrhundert ersonnenen musiktheoretischen Begrifflichkeit – zu denken ist z. B. an die Funktionstheorie – ist dabei zurückzuweisen. Vielmehr kann auf die historisch-politischen Kontexte der jeweiligen Theorie verwiesen werden und somit der Nachweis erbracht werden, dass auch ein eigentlich unpolitisches Feld wie die Musiktheorie, nicht frei von den geistes- und kulturwissenschaftlichen Diskursen der jeweiligen Zeit sein kann. Von daher bietet sich die Chance eine alte musiktheoretische Denkweise anzuwenden und zu fragen, wie die Ergebnisse, der mit dieser Denkweise durchgeführten Analyse, im Kontext der Zeit zu verstehen sind und welche Einschränkungen sich für eine >>moderne<< Analyse daraus ergeben könnten. Von Bedeutung erscheint in diesem Zusammenhang, dass in den angesprochenen Ausbildungsinstitutionen eine solche historisch-reflektierte Betrachtung unterschiedlicher Musiktheorien nicht gleichsam als eine >>neue<< Theorie verstanden wird, sondern den Weg aufzeigt, wie musiktheoretische Theoriebildung vorgehen kann. Erste Ansätze einer historisch-reflektierten Betrachtung der Geschichte der Musiktheorie finden sich, die Untersuchung hat dies gezeigt, bei Vincent d'Indy. Auch hier ist freilich die Motivation d'Indys im Kontext der Zeit zu sehen und zu verstehen. Dennoch kann eine >>moderne<< Harmonielehre, die sich die historisch-kritische Betrachtung der eigenen Theoriebildung auf die Fahnen schreibt, auf – natürlich ebenso kritisch zu betrachtende – historische Vorbilder zurückgreifen. Die hier geforderte Integration einer Geschichte der Musiktheorie in die Harmonielehre muss sich von dem Geschichtsbegriff des 19. Jahrhunderts lösen und eben nicht Geschichte der Musiktheorie betreiben, um die in ihrer Musiktheorie betrachtete Musik zu rechtfertigen und zu begründen: „Demnach wäre es kein Zufall, daß das Fach Geschichte der Musiktheorie entstanden ist in einer Kultur der absoluten Musik, deren Begründung und Rechtfertigung in der Geschichte gesucht wird.“<sup>1356</sup> Hinton stellt hier heraus, dass gerade die von Riemann etablierte Geschichte der Musiktheorie ein Geschichtsbild erzeugte, das seinen Fixpunkt in der „deutschen Geniemusik“<sup>1357</sup> gefunden hatte. Eine >>moderne<< Harmonielehre betreibt Geschichte der Musiktheorie nicht um bestimmte Musiken und Musiker zu befördern und andere zu diskreditieren, sondern um die ästhetischen und

---

<sup>1356</sup> Hinton, Stephen, *Amerikanische Musiktheorie*, in: Schmidt, *musiktheoretisches Denken*, ebda., S. 246.

<sup>1357</sup> Ebda.

#### 4.5 Fazit – Was kann/muss eine Harmonielehre zu Beginn des 21. Jahrhunderts leisten

kulturhistorischen Fragestellungen, die sich im Kontext musiktheoretischer Theoriebildung ergeben, darzulegen und zur Diskussion zu stellen.

Als weiteres Charakteristikum einer >>modernen<< Harmonielehre kann die Verortung in die geistes- und kulturwissenschaftlichen Debatten der Zeit angesehen werden. Die vorliegende Untersuchung hat versucht zu zeigen, dass die Orientierung an einer im weitesten Sinne mathematisch ausgerichteten Musiktheorie diese Forderung erfüllen kann. Die Hinwendung zu mathematisch begründeten Vorgehensweisen, bzw. zu mathematischen Methoden ist gerade im nordamerikanischen Bereich mit der pitch-class-set-theory gegeben. Auch hier gilt es freilich nicht einfach ein, aus welchen Gründen auch immer, sinnvoll erscheinendes musiktheoretisches Konzept unreflektiert zu übernehmen, sondern die bereitgestellten Instrumentarien auf ihre Tauglichkeit für bestimmte musiktheoretische und harmonielehrespezifische Fragestellungen zu überprüfen. Ansatzpunkt für diese Vorgehensweise war die – in Ansätzen vorhandene – Ausrichtung zeitgenössischer Harmonielehren an mathematisch-statistischen Theoriebildungsprozessen. Von dieser Warte aus betrachtet kann eine >>moderne<< Harmonielehre unterschiedliche analytische Instrumente bereitstellen, um einzelne Musikwerke zu analysieren; die unterschiedlichen Analyseinstrumente sind dabei nicht als universal gültige Zugriffsmöglichkeit zu verstehen, sondern stellen Räume bereit, die zu unterschiedlichen analytischen Erkenntnissen führen können. Diese so gewonnenen Erkenntnisse können dann, im Kontext der jeweiligen Analysemethode, historisch, kulturpolitisch, ästhetisch etc. eingeordnet werden. Der hier verwendete Begriff des Raumes als Metapher für unterschiedliche analytische Zugriffsweisen für Musik, orientiert sich bewusst an dem Begriff der >>Topologie<<, der von Dörte Schmidt in die Debatte eingebracht wurde.<sup>1358</sup> Schmidt verwendet den Begriff, um eine neue Ausrichtung der Geschichte der Musiktheorie zu beschreiben, die eben nicht mehr universalgeschichtlich orientiert ist, sondern „Wissensgebiete kartiert“<sup>1359</sup>, um „das Denken über kulturelle Zusammenhänge neu zu ordnen.“<sup>1360</sup> Durch die Anwendung unterschiedlicher analytischer Instrumentarien in einer >>modernen<< Harmonielehre entsteht somit auch in der Musiktheorie selbst ein Denken und ein Theorieverständnis, das sich historischen und kulturellen Kontexten nicht verschließt, sondern diese als Matrix für musiktheoretischen Erkenntnisgewinn versteht und berücksichtigt.

---

<sup>1358</sup> Schmidt, ebda., vgl. S. 10.

<sup>1359</sup> Ebda.

<sup>1360</sup> Ebda.

#### 4.5 Fazit – Was kann/muss eine Harmonielehre zu Beginn des 21. Jahrhunderts leisten

Helga de la Motte-Haber hat darauf hingewiesen, dass die gegenwärtige Kultur am ehesten mit dem Begriff des „Netzes“ charakterisiert werden kann: „Aus dem Bild eines Netzes oder eines Wurzelgeflechts (Rhizom), aus der Idee von Verflechtung und Eigenständigkeit, ist kein schlechtes Modell zu gewinnen zur Charakterisierung der gegenwärtigen Situation.“<sup>1361</sup> Für de la Motte-Haber ist der Begriff des Netzes eine Metapher „um Sachverhalte zu beschreiben, die untereinander zusammenhängen, somit auch wechselseitig ihre Bedeutung erhellen, zugleich aber eigenständig wuchern können und nicht auf ein Zentrum bezogen sein müssen.“<sup>1362</sup> Auch wenn de la Motte-Haber diesen Befund auf die zeitgenössische Musik- und Komponistenszene anwendet, lassen sich doch auch Verbindungen zu der hier dargelegten Vorstellung einer >>modernen<< Harmonielehre erkennen. Unterschiedliche musiktheoretische Begriffsbildungen, die auf unterschiedlichen Methoden beruhen – zu denken ist z. B. an die pitch-class-set-theory, an Elemente aus der Akkord-Skalen-Theorie etc. – können für die musikalische Analyse verwendet werden und auf diese Weise Verbindungen aufzeigen, ohne einer übergeordneten musiktheoretischen Idee anzugehören.

Damit kann eine >>moderne<< Harmonielehre nicht nur beschreiben >>was gewesen ist<<, sondern sich auch auf zeitgenössische Kompositionen beziehen und hier musiktheoretisch fundierte Erklärungsansätze liefern: „Ein Blick auf die Gegenwart zeigt: Es gibt noch Komponieren mit zwölf Tönen, es gibt aber auch solches, bei dem nur eine siebentönige Skala vorausgesetzt ist oder historische Anklänge und Zitate verwendet werden, es gibt viele Werke im mikrotonalen Bereich, ganz neue Dimensionen wurden durch den Raum erschlossen und neue Klänge durch die Live-Elektronik. Komponisten können nicht mehr von einem vorgegebenen Material ausgehen, mit dem sie ihre Gedanken ausdrücken. [...] Das Material muß vom Komponisten gefunden werden; es ist damit in den kreativen Prozeß hineingezogen.“<sup>1363</sup> Hier kommt einer >>modernen<< Harmonielehre die Aufgabe zu, die Bedingungen des Materialfindungsprozesses näher zu beleuchten und im Hinblick auf die Musik- und Musiker Ausbildung fruchtbar zu machen. Wenn sich die Harmonielehre an den Kompositionsprinzipien zeitgenössischer Komponisten orientiert, besteht keine Gefahr mehr einer Theoriebildung, die allzu universalistisch und exklusiv daherkommt: „Von der auch in einem gesamtgesellschaftlichen Kontext problematisch gewordenen Kategorie des

---

<sup>1361</sup> De la Motte-Haber, Helga, *Neue Musik zwischen 1975 und 2000*, in: Brzoska, Michael und Heinemann, Michael (Hg.), *Die Geschichte der Musik. Band 3. Die Musik der Moderne*, Laaber 2001, S. 375-376.

<sup>1362</sup> Ebd., S. 376.

<sup>1363</sup> Ebd., S. 377.

#### 4.5 Fazit – Was kann/muss eine Harmonielehre zu Beginn des 21. Jahrhunderts leisten

Fortschritts kann keine Rede mehr sein.“<sup>1364</sup> Eine Harmonielehre im 21. Jahrhundert greift die Ideen des Komponisten im jeweiligen Musikstück auf und stellt das analytische Instrumentarium bereit, um diese Ideen zunächst strukturell einzuordnen, in einem weiteren Schritt aber auch den gesamtgesellschaftlichen Kontext zu beleuchten. Auf diese Weise kann auch die gewählte Analysemethode begründet und reflektiert werden. Die Idee eines musikalischen Fortschritts, bzw. eines „Materialfortschritts“<sup>1365</sup> kann damit zurückgewiesen werden und bestenfalls als historisch wirksam gewesener Theoriebildungsmechanismus benannt werden.

Zeitgenössische Musiktheorie kann und muss den kompositorischen Spuren der aktuellen Musik folgen, um ihre Relevanz für die Musikausbildung und für ein sinnstiftendes analytisches Denken über Musik zu behaupten. In diesem Zusammenhang ist auch auf den sich verändernden Künstlerbegriff einzugehen. Gerade die in der vorliegenden Untersuchung analysierten Harmonielehren hingen in weiten Teilen einer Vorstellung des Künstlers an, die die Genialität des Künstlers an den Gehalt des subjektiven Ausdrucks des jeweiligen Musikwerkes knüpfte. Jedoch zeigt sich, dass „sich das Bild des Künstlers grundsätzlich geändert hat, weil die Kategorie des subjektiven Ausdrucks – auch sie eine Erfindung des 18. Jahrhunderts – problematisch geworden ist.“<sup>1366</sup> Auch jüngere Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts ließen, erstaunlich klar, eine Verbindung zu dem Bild des Künstlers, wie es im 18. Jahrhundert entstanden ist, erkennen. Eine >>moderne<< Harmonielehre, die sich nicht nur als didaktisch aufbereitetes Lehrwerk für Musik der Vergangenheit begreift, muss durch ihre Theoriebildung den neuen Konzeptionen des Künstlertums begegnen und Instrumente bereitstellen, um in den Musikwerken die Strukturen dieses neuen Künstlertypus zu benennen. Ausgangspunkt für eine >>moderne<< Harmonielehre ist dabei, wie für die Komponisten auch, das Material, aus dem sich die Musik ergibt. Dabei geht es nicht um die tönende Zurschaustellung von >>Herzensangelegenheiten<<, sondern darum „das was in den Dingen liegt zum Vorschein zu bringen.“<sup>1367</sup> Aus dieser modernen Vorstellung des musikalischen Künstlers erwächst für die konkrete Situation auch zwangsläufig ein neues Formkonzept. So geht es „heute oftmals nicht mehr um subjektive Gestaltung im Sinne von Eingriffsmöglichkeiten während des Komponierens“<sup>1368</sup>, sondern es gilt, durch die dem

---

<sup>1364</sup> Ebda., S. 378.

<sup>1365</sup> Ebda., S. 377.

<sup>1366</sup> Ebda., S. 378.

<sup>1367</sup> Ebda.

<sup>1368</sup> Ebda., S. 379.

#### 4.5 Fazit – Was kann/muss eine Harmonielehre zu Beginn des 21. Jahrhunderts leisten

Material innewohnenden physikalischen und technischen Dimensionen, neue harmonische Wege zu beschreiten. Gerade die Arbeit mit Mikrotonalität und die Integration von „Computermusik“<sup>1369</sup> in den Kompositionsprozess, erlauben den heutigen Komponisten aus technischer Sicht viel tiefer in das grundlegende Material >>einzusteigen<< als das früheren Generationen möglich war. Eine >>moderne<< Harmonielehre muss vor diesen Entwicklungen nicht schweigen, sondern kann durch strukturelle Darstellungen – z. B. von Mikrotonalität – die kompositorische Arbeit für die Ausbildungsinstitution fruchtbar machen.

Die Hinwendung zeitgenössischer Komponisten zum grundlegenden Material, bzw. die Abwendung von subjektivem Ausdruckswillen, ist keine >>Einbahnstraße<<, sondern lässt auch auf anderen Ebenen neue Strukturen wachsen. So entstehen Kompositionen, die de la Motte-Haber als „fraktale Geometrien“<sup>1370</sup> charakterisiert, die „sogar als >>klingende Exponentialfunktionen<<“<sup>1371</sup> verstanden werden können. Nicht nur durch die gewählte Begrifflichkeit wird deutlich, dass sich eine >>moderne<< Harmonielehre notwendigerweise mit Fragen der mathematischen Musiktheorie zu beschäftigen hat und auf diesem Feld strukturanalytische Instrumentarien bereitstellen sollte. Ausgehend von einem modernen Verständnis des musikalischen Künstlers und Komponisten kann sich eine >>moderne<< Harmonielehre kaum im Dickicht von genieästhetischer Wahrnehmung, universalistischem Geschichtsverständnis und einem teleologisch motivierten Erkenntnisinteresse verirren. Durch die fehlende Motivation der Komponisten, durch ihre Werke einer subjektiven Emotion Ausdruck zu verleihen, beschränkt sich auch eine Harmonielehre, die sich mit zeitgenössischen Kompositionen beschäftigt, auf strukturanalytische Fragestellungen. Die Funktion und Rolle des Komponisten selbst tritt dabei nicht gänzlich aus dem Blickfeld, wird aber, wie die Analysemethode selbst, in einen soziokulturellen Kontext gestellt, der die gewonnenen Ergebnisse auch auf historischer Ebene reflektiert.

---

<sup>1369</sup> Ebda.

<sup>1370</sup> Ebda.

<sup>1371</sup> Ebda.

## 5. Fazit

Die Untersuchung ging von der allgemeinen These aus, dass in musiktheoretischen Darstellungswerken, insbesondere in Harmonielehren, Musikgeschichte konstruiert wird. Konstruktionen finden durch unterschiedliche Aspekte statt: Von besonderem Interesse waren in dieser Untersuchung die Auswahl der Notenbeispiele und die Mechanismen der Theoriebildung. Die allgemeine These der Konstruktion von Musikgeschichte in musiktheoretischen Darstellungswerken wurde konkretisiert durch die Annahme, die sich u. a. auf Rummenhüller<sup>1372</sup> und Wagner<sup>1373</sup> stützt, dass das musiktheoretische Denken des 19. Jahrhunderts erheblichen Einfluss auf das musiktheoretische Denken im 20. und 21. Jahrhundert hat. Daher war hier zunächst der Frage nachzugehen welche Aspekte der Theoriebildung über Musik im 19. Jahrhundert sich in den Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhundert wiederfinden lassen. Im Sinne einer Ausweitung der bisherigen Forschung über Harmonielehre versuchte daher die vorliegende Untersuchung nicht nur die >>innermusikalischen<< bzw. systemimmanenten Aspekte der Theoriebildung über Musik im 19. Jahrhundert in den späteren Harmonielehren aufzuspüren, sondern erweiterte die Blickrichtung bewusst auf historisch-politische und soziale Kontexte der Musiktheorie im 19. Jahrhundert. Dabei ging die Untersuchung gleich in mehrfacher Hinsicht historisch vor, indem sie zunächst den Prozess der Theoriebildung selbst als einen historischen verstand, der von daher auch mit den historisch-politischen und sozialen Kontexten seiner Entstehung verbunden ist, sodass sich diese Kontexte eben auch in der Theoriebildung über Musik wiederfinden lassen. Zwar >>verstößt<< dieser Ansatz gegen das Diktum von Dahlhaus, dass Theorie eben gerade nicht historisch sei, weil sie übergeordnete Gesetzmäßigkeiten benennen wolle<sup>1374</sup>, schließt sich aber damit gleichzeitig der These von Christensen und somit auch Kuhns an, die besagt, dass „dieser Widerspruch zwischen Theorie und Geschichte nur dann gilt, wie Dahlhaus selber andeutet, wenn man sich einer streng positivistischen Auffassung von Theorie verschrieben hat – eine Auffassung, die fast vierzig Jahre nach Thomas Kuhns bahnbrechender Studie über die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, fast altertümlich erscheint.“<sup>1375</sup> Losgelöst von einem positivistischen Anspruch versuchte die

---

<sup>1372</sup> Vgl. dazu: Rummenhüller, Artikel: *Harmonielehre*, in: MGG<sup>2</sup>, ebda.

<sup>1373</sup> Vgl. Wagner, *Harmonielehre*, ebda.

<sup>1374</sup> Vgl. dazu Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 10, ebda.

<sup>1375</sup> Christensen, Thomas, *Musiktheorie im Kontext*, in: ebda., S. 93.

## 5. Fazit

vorliegende Untersuchung im Sinne Schmidts<sup>1376</sup> Räume aufzuzeigen in denen musiktheoretisches Denken über Musik stattfindet und stattgefunden hat; dabei wurde der Ansatz eine Universal- oder allgemein gültige Strukturgeschichte der Musiktheorie des 19. bis 21. Jahrhunderts zu verfassen von vorneherein zurückgewiesen.

Historisch ist das Vorgehen der Untersuchung noch in einem weiteren Sinne, nämlich indem das in den Harmonielehren zu Grunde liegende Geschichtsbild dargestellt und analysiert worden ist. Wenn die Theoriebildung selbst historischen Gesetzmäßigkeiten unterworfen ist, dann – so die These – lassen sich diese historischen Kontexte auch in der Auffassung der Lehrwerke über Musikgeschichte erkennen und beurteilen. Von daher war es von Anfang an von Bedeutung, die Notenbeispiele der Harmonielehren hinsichtlich ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung zu hinterfragen; womit letztlich die Frage nach dem dahinter liegenden Geschichtsbild gemeint ist. Die daher notwendige historische Kontextualisierung konzentrierte sich auf zwei Lehrwerke, die aus verschiedenen Gründen in den Fokus der Untersuchung gerieten: Holtmeier hat auf die Bedeutung der Harmonielehre von Louis/Thuille hingewiesen<sup>1377</sup> und dabei seinen Fokus auf die musiktheoretische Rezeption gelenkt. Von daher konnte die Beurteilung Holtmeiers durch die vorliegende Untersuchung eine notwendige Differenzierung erfahren, die das musiktheoretische Denken von Louis/Thuille mit den historischen Kontexten seiner Entstehung verbindet.

Die Harmonielehre von Heinrich Schenker hingegen kann als das frühe Lehrwerk eines, gerade auch im angelsächsischen Bereich, sehr einflussreichen Musiktheoretikers verstanden werden. Dabei lag der Fokus der vorliegenden Untersuchung weniger in dem Aufzeigen bestimmter musiktheoretischer Entwicklungen im Werk Heinrich Schenkers, die mit der Harmonielehre möglicherweise ihren Anfang genommen haben, sondern vielmehr in der historischen Kontextualisierung, die gerade in der jüngeren Forschung intensiviert worden ist.<sup>1378</sup> Die ausgewählten Quellen können und sollen von daher keineswegs ein umfassendes und endgültiges Bild des historischen Kontextes des musiktheoretischen Denkens im 19. Jahrhundert liefern, sondern sie bieten Ansatzpunkte für die Eröffnung von »Räumen« im Sinne Schmidts. Insgesamt hat sich aber gezeigt, dass sich das jeweilige historisch-politische Denken der Zeit in der Theoriebildung über Musik wiederfinden lässt. Die Mechanismen der Theoriebildung über Musik verbinden sich somit auch mit den historischen und kulturellen

---

<sup>1376</sup> Vgl. Schmidt, Dörte, *Handlungsräume*, ebda.

<sup>1377</sup> Vgl. dazu: Holtmeier, *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, ebda., S. 250.

<sup>1378</sup> Vgl. dazu Cook, *The Schenker Project*, ebda.

## 5. Fazit

Kontexten ihrer Entstehung. Die hier beschriebenen Harmonielehren von Schenker und Louis/Thuille haben auch und gerade in ihrer theoretischen Ausrichtung den universalistischen Charakter der Politik des wilhelminischen Kaiserreiches untermauert und dabei eine durchweg totalitäre bzw. streng hierarchisierte Musiktheorie erzeugt. Gegensätzliche Begriffspaare wie Ordnung und Unordnung fungieren dabei als Leitplanke der musiktheoretischen Begriffsbildung. Darüber hinaus und damit verbunden lässt sich eine starke Anbindung an die Naturwissenschaften erkennen, die mit den Begriffen Physikalismus und Biologismus beschrieben werden kann. Es zeigt sich ferner, dass Schenker und Louis/Thuille ihre Harmonielehren an einer Genieästhetik ausrichten, die auf Schleiermacher gründet und im 19. Jahrhundert stark rezipiert wurde.<sup>1379</sup> Von der historischen Kontextualisierung ausgehend, stellt sich von daher die Frage ob und inwieweit Mechanismen der Theoriebildung des 19. Jahrhunderts in die Theoriebildung über Musik im 20. und 21. Jahrhundert eingeflossen sind. Ferner war der Frage nachzugehen ob die historischen Brüche und Katastrophen des 20. Jahrhunderts, die ihre Spuren in der Philosophie hinterlassen hatten<sup>1380</sup>, auch Einfluss auf die Theoriebildung über Musik haben würden.

Die Analyse unterschiedlicher Harmonielehren aus dem 20. und 21. Jahrhundert konnte zeigen, dass Theoriebildungskonzepte des 19. Jahrhunderts in weiten Teilen in die Theoriebildung über Musik des 20. und 21. Jahrhunderts eingeflossen sind. Die Einflussnahme erfolgte dabei häufig unreflektiert und unkommentiert, sodass im 19. Jahrhundert erdachte, und historisch-politisch zu verortende, Konzeptionen beinahe ungefiltert durch aktuelle Lehrwerke weiterverbreitet werden. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang ein Kanon der besprochenen Literatur, der vergleichbar national ausgerichtet ist wie in den Harmonielehren von Louis/Thuille und Schenker. Ein hierarchisch geordneter Theoriebegriff kann auch für große Teile der untersuchten Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts angenommen und nachgewiesen werden. Zwar erfolgte mit der Harmonielehre von Diether de la Motte<sup>1381</sup> ein Umdenken hinsichtlich der Begriffsbildung, die von nun an nicht mehr nur aus eigenen Beispielen abgeleitet werden sollte, sondern Musiktheorie wurde am Beispiel „der großen Komponisten“<sup>1382</sup> gelehrt. Jedoch zeigt sich, dass diese Herangehensweise letztlich auf genau denselben Prinzipien fußt wie die Konzeptionen der Harmonielehre im 19. und zu Beginn des

---

<sup>1379</sup> Vgl. dazu: Ian Bent, *Music Analysis in the 19th century*, Cambridge 1997, Volume II, S. 1.

<sup>1380</sup> Vgl. dazu die Philosophie der Frankfurter Schule

<sup>1381</sup> Vgl. de la Motte, *Harmonielehre*, ebda.

<sup>1382</sup> Ebda., S. 8.



## 5. Fazit

20. Jahrhunderts, indem der >>Meister<< als Instanz herangezogen wird. Von daher wandelt sich lediglich die Perspektive, indem von nun an nicht mehr der ausführende Musiktheoretiker als >>meisterliche<< Instanz angesehen wird, dem die gelehrte Musiktheorie aufgrund seiner >>Genialität<< schlicht zu glauben ist; an diese Stelle tritt bei de la Motte nun >>der große Komponist<<, ohne dass die Zeichen und Bedingungen seiner Größe hinterfragt und in einen historisch-sozialen Kontext eingeordnet würden. Deshalb kann dem Befund von Helmut Loos grundsätzlich zugestimmt werden, der für die Beethovenrezeption nach Adorno konstatiert: „Wenn Adorno mit seiner Apotheose Schönbergs und der Wiener Schule eine der Wiener Klassik ebenbürtige soziale Anerkennung und Bedeutsamkeit unterstellt, Schönberg als einzig legitimen Nachfolger Beethovens präsentiert, insgesamt den absoluten Wert und die Hierarchie der deutschen Komponisten nicht antastet, lediglich die Begründung wechselt, so verhält er sich wie Marx zu Hegel, er wendet die Sache um (er stellt sie vom Kopf auf die Füße), die grundlegenden Prämissen verändert er nicht.“<sup>1383</sup> Analog zu diesem Befund kann auch für die Harmonielehre nach de la Motte konstatiert werden, dass kaum die „Prämissen“ der Theoriebildung geändert wurden, lediglich „die Begründung gewechselt“ worden ist. Es zeigt sich, dass auch im Sektor der Harmonielehre – auch mit de la Motte und nach ihm – der „Wert und die Hierarchie der deutschen Komponisten“<sup>1384</sup> so gut wie nicht angetastet wurde.

De la Mottes Harmonielehre ist als Konsequenz der Philosophie der Frankfurter Schule entstanden, die sich dem positivistischen Theoriebegriff der Vorkriegszeit entgegenstellte und >>tappt<< letztlich in dieselbe Falle, indem die eigentlichen Prämissen der Theoriebildung unverändert bleiben. Darüber hinaus ist der Befund keineswegs in einem chronologischen Sinne eindeutig, da auch nach de la Mottes Versuch aus dem Jahre 1976 Harmonielehren erscheinen, die – teilweise ganz bewusst – die Ansätze de la Mottes ignorieren und eine Theoriesprache etablieren, die auch auf einfachste Aspekte der historisch-kritischen Ausrichtung verzichtet.<sup>1385</sup>

Die zunächst vereinzelt, später häufiger vorgenommenen mathematisch-statistischen Begriffsherleitungen eröffneten den Raum für die Frage nach der Perspektive für eine >>moderne<< Harmonielehre im 21. Jahrhundert. Die Verortung der mathematisch-statistischen Begründung musiktheoretischer Begriffe in den gesellschaftlichen Kontext der

---

<sup>1383</sup> Loos, *Leitfigur Beethoven*, ebda., S. 137.

<sup>1384</sup> Ebda.

<sup>1385</sup> Vgl.: Krämer, *Harmonielehre*, ebda.

## 5. Fazit

sich immer weiter ausdifferenzierenden Informationsgesellschaft<sup>1386</sup>, erwies sich als sinnvoller Ansatzpunkt, um nach den Möglichkeiten einer mathematisch inspirierten Musiktheorie zu fragen. Dabei konnte im Vorfeld auf die Analyse von Helga de la Motte-Haber<sup>1387</sup> zurückgegriffen werden, sodass die Frage nach der Notwendigkeit einer Harmonielehre im 21. Jahrhundert im Kontext der von de la Motte-Haber mit „Pluralität“<sup>1388</sup> charakterisierten zeitgenössischen Musik, eindeutig bejaht werden konnte. Von daher verstehen sich die aufgezeigten Perspektiven nicht als universal gültige Vorschläge für eine >>moderne<< Harmonielehre, sondern als sich den Erfordernissen der zeitgenössischen Musik und Geistesgeschichte angepasste Ideen, die ihrerseits selbst auch einem historischen Wandel unterliegen.

Die Untersuchung konnte somit zeigen, dass die Teilhabe der musiktheoretischen Begriffsbildung an mathematisch-statistischen Definitionen letztlich als Reaktion der Musiktheorie auf die Erfordernisse der Informationsgesellschaft verstanden werden kann. Von daher kann dem Befund Arne Till Benses zugestimmt werden, dass der Computer in „allen Bereichen der Produktion und Distribution von Musik wichtige bis dominante Funktionen übernommen“<sup>1389</sup> hat. Mit der Untersuchung von Bense über das Verhältnis von „Musik und Virtualität“<sup>1390</sup> eröffnet sich eine Perspektive für die Konstruktion von Harmonielehren, die den musikalischen und zeitgeschichtlichen Erfordernissen der Postmoderne gerecht werden kann: „Auch wenn die Einsicht in die rekursiv-geschlossene Organisation menschlicher Erkenntnis nicht mehr als neu zu bezeichnen ist, blieb eine konsequent de-ontologisierte Erkenntnistheorie, die Dekonstruktion hierarchischer Oppositionen, wie Luhmann im zitierten Text aus *Die Kunst der Gesellschaft* schreibt, bislang weitgehend aus.“<sup>1391</sup> Dieser von Bense auf die Frage der Systematisierung von virtuellen Instrumenten gemünzte Befund, lässt sich als historische Kategorie auch auf die Harmonielehre übertragen: Die Erkenntnis des Antimodernismus der zeitgenössischen Harmonielehren ist zunächst kaum als neu zu betrachten, dennoch fehlte – für den Bereich der Harmonielehre – eine systematische bzw. historische Untersuchung der Gegenstände, die – von historischer Warte aus – diesen auch Nachweis erbringen konnte. Anders ausgedrückt: Die Dekonstruktion von universalistischer

---

<sup>1386</sup> Vgl. dazu: Noll, *Musiktheorie und Mathematik*, ebda., S. 410.

<sup>1387</sup> Vgl. de la Motte-Haber, *Neue Musik zwischen 1975 und 2000*, ebda.

<sup>1388</sup> Ebda., S. 376

<sup>1389</sup> Arne Till Bense, *Musik und Virtualität. Digitale Virtualität im Kontext computerbasierter Musikproduktion*, Osnabrück, 2013, S. 215.

<sup>1390</sup> Vgl. ebda.

<sup>1391</sup> Ebda., S. 217 [Hervorhebung original].

## 5. Fazit

Historizität in den Harmonielehren des 20. und 21. Jahrhunderts blieb bis dato größtenteils aus – diese Lücke versucht die vorliegende Untersuchung zu schließen. Die Dekonstruktion der universalistischen Historizität kann nur der Einstieg in die Frage nach weiteren Perspektiven für eine >>moderne<< Harmonielehre sein.

Im Zusammenhang mit der zunehmenden Digitalisierung der Gesellschaft werden vermehrt Beobachtungen artikuliert, die die Bedeutung der Informationstechnologie für den gesellschaftlichen Wandel herausstellen: „Zusammenfassend und Bezug nehmend auf die anfangs konstatierte Angst vor einer Krise der Wirklichkeit angesichts der Verbreitung virtueller Welten gilt es festzuhalten, dass das Musikinstrument nicht im Virtuellen zu verschwinden droht, sondern im Zuge des soziokulturellen Wandels, der mit Virtualisierung oder Digitalisierung einher geht, in kultureller Praxis verschiedenen Transformationsprozessen unterliegt.“<sup>1392</sup> Es zeigt sich, dass auch der Musiktheoriebegriff einem „soziokulturellen Wandel“ unterliegt, der einen „Transformationsprozess“ begünstigt, der durch die Erfordernisse der Digitalisierung bestimmt und definiert ist. Die Begründung musiktheoretischer Begrifflichkeiten und somit die Theoriebildung über Musik selbst wird zunehmend durch die Informationstechnologie definiert: zu denken ist z. B. an computergestützte Analyseverfahren. Dabei kann es nicht ausschließlich um die computergestützte Entwicklung neuer Verfahren gehen, sondern um die Verbindung von digital basierten Begriffen mit den Bedingungen einer modernen Kulturgeschichte der Musiktheorie<sup>1393</sup>. Im Unterschied zu den universalistisch und teleologisch angelegten Harmonielehren des 19. Jahrhunderts – und deren Epigonen im 20. und 21. Jahrhundert – soll die „Möglichkeit der Erkenntnis der >>wahren<< Welt oder Weltordnung“<sup>1394</sup> vermieden werden. Vielmehr bietet sich die Chance mit den Begriffen und Methoden der digitalen Informationstechnologie die Theoriebildung über Musik in unserer Zeit zu bereichern, sodass diese Theoriebildung dann letztlich auch als eine historische wahrgenommen werden kann.

---

<sup>1392</sup> Ebda., S. 219.

<sup>1393</sup> Vgl. dazu Schmidt, ebda.

<sup>1394</sup> Bense, ebda., S. 221.

## Tabellenverzeichnis

<b><i>Tabelle 1: Notenbeispiele Schenker</i></b> .....	69
<b><i>Tabelle 2: Notenbeispiele Louis/Thuille</i></b> .....	94
<b><i>Tabelle 3: Notenbeispiele Schenker und Louis/Thuille</i></b> .....	113
<b><i>Tabelle 4: Notenbeispiele de la Motte</i></b> .....	119
<b><i>Tabelle 5: Notenbeispiele Ulrich</i></b> .....	134
<b><i>Tabelle 6: Notenbeispiele Gárdonyi-Nordhoff</i></b> .....	140
<b><i>Tabelle 7: Notenbeispiele Krämer</i></b> .....	156
<b><i>Tabelle 8: Notenbeispiele Kubicek</i></b> .....	162
<b><i>Tabelle 9: Notenbeispiele Tilanus</i></b> .....	187
<b><i>Tabelle 10: Notenbeispiele Dobbins</i></b> .....	207
<b><i>Tabelle 11: Notenbeispiele Kaiser</i></b> .....	217
<b><i>Tabelle 12: Notenbeispiele Lemacher/Schroeder</i></b> .....	236
<b><i>Tabelle 13: Notenbeispiele Wolf</i></b> .....	247
<b><i>Tabelle 14: Notenbeispiele Abraham</i></b> .....	258
<b><i>Tabelle 15: Zusammenfassung Notenbeispiele</i></b> .....	273
<b><i>Tabelle 16: Notenbeispiele Strauss</i></b> .....	295
<b><i>Tabelle 17: Notenbeispiele d'Indy</i></b> .....	320

## Literaturverzeichnis

- Abraham, Lars Ulrich. *Der homophone Satz*. Köln, 1965.
- Adorno, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Köln, 1958.
- Aerts, Hans. >Modell< und >Topos< in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann, in: ZGMTH (= Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie) 4. Jahrgang, 2007, S. 143-158.
- Andreas, Heide, und Günter Friedrichs. *Harmonielehre*, Hamburg, 1987.
- Arnecke, Jörn. *Im Spannungsfeld zwischen Handwerksregel und Klangvorstellung: Instrumentation als Hochschullehrgang*, in: ZGMTH 14. Jahrgang, 2014, S. 75-88.
- Bense, Arne T. *Musik und Virtualität. Digitale Virtualität im Kontext computerbasierter Musikproduktion*, Osnabrück, 2013.
- Bent, Ian. *Music Analysis in the nineteenth century. Fugue, Form and Style. Bd. 1*, Herausgeber: Ian Bent, Cambridge, 1994.
- Bernstein, David W. *Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy*, in: The Cambridge History of Western Music Theory, Herausgeber: Thomas Christensen. Cambridge, 2002, S. 778-811.
- Birger Petersen, Stephan Zwires. *Moritz Hauptmann in München - Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert*, in: ZGMTH 11. Jahrgang (2), 2014, S. 177-190.
- Blasius, Leslie. *Schenker's Argument and the claims of music theory*. Cambridge, 1996.
- Bodamer, Konstantin. *Albert Simon - ein ungarischer Autor*, in: ZGMTH 8. Jahrgang, 2011, S. 335-350.
- Boenke, Patrick. *Vom "falschen Wahn" der Generalbaßlehre. Zur Funktionstheorie Hugo Riemanns*, in: Musiktheorie, 16. Jahrgang 2001, S. 303-309.
- Borio, Gianmario. *Komponieren um 1960*, in: Die Musik der Moderne. Herausgeber: Matthias Heinemann, Michael Brzoska. Laaber, 2001, S. 293-311.
- Botstein, Leon. *Music and the critique of culture in: constructive Dissonance*. Herausgeber: Brand and Hailey. London, 1997.
- . *Schenker the Regressive: Observations on the Historical Schenker*, in: The Musical Quarterly 86 (2), 2002.
- Brech, Martha. *Mikrointervalle-Permutationen-Elektroakustik. Kompositionsansätze mit mathematisch-naturwissenschaftlicher Grundlage in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: Musiktheorie. Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 441-460.
- Brückner, Hans. *Judentum und Musik. Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbeflissener*, München, 1936.
- Budday, Wolfgang. *Harmonielehre Wiener Klassik*, Stuttgart, 2002.

- Burow, Heinz W. *Musiktheorie in traditioneller und kommunikativer Sichtweise*, in: Populäre Musik und Pädagogik. Herausgeber: Jürgen Terhag. Oldershausen, 2000, S. 166-172.
- Christensen, Thomas. *Musiktheorie im Kontext. Rameau und die Philosophie der Aufklärung*, in: Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext, Herausgeber: Dörte Schmidt. Schliengen, 2005, S. 93-106.
- Chun-fai, John Lam. *Harmonielehrekurse in Hongkong: Von den Examina der Royal Schools of Music zu lokalen Curricula für Bachelor-Studenten*, in: Zeitschrift für ästhetische Bildung 9. Jahrgang, 2017.
- Cook, Nicholas. *The Schenker Projekt, culture, race and music theory in fin-de-siecle vienna*. Oxford, 2007.
- Cross, Martin. *Statistical Properties of Harmony in Bach's Chorales*, in: Proceedings of the 10th International Conference on Music Perception and Cognition, Herausgeber: Adachi, Hiraga et al. Miyazaki. Sapporo, 2008, S. 619-627.
- d'Indy, Vincent. *Course in Musical Composition*. Herausgeber: Gail Hilson Woldu. Norman, Oklahoma, 2010.
- Dahlhaus, Carl. *Absolute Melodik. Ernst Kurths "Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme"*, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft. Bern, 1986/87, S. 61-70.
- *Zur Theorie der musikalischen Form*, in: Archiv für Musikwissenschaft, 34. Jahrgang 1977, S. 20-39.
- *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11. Herausgeber: Frieder Zaminer. Darmstadt, 1989.
- *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Geschichte der Musiktheorie. Bd. 10. Herausgeber: Frieder Zaminer. Darmstadt, 1984.
- *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Grundzüge einer Systematik*, in: Geschichte der Musiktheorie Bd. 10, ebda. Darmstadt, 1984.
- *Ist Rameaus "Traité de l'harmonie" eine Harmonielehre?*, in: *Musiktheorie*, 1. Jahrgang 1986, S. 123-127.
- *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Bd. 1 und 2, Kassel, 1968.
- *Was heißt "Geschichte der Musiktheorie"?*, in: *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. Band 1. Herausgeber: Frieder Zaminer. Darmstadt, 1985, S. 8-39.
- Danuser, Hermann. *"Energie" als musiktheoretische Kategorie bei Ernst Kurth und Boris Assafjew*, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft. Bern, 1986/87, S. 71-94.
- *Musikalische Lyrik. Perspektiven einer transnationalen Gattungshistoriographie*, in: Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext, Herausgeber: Dörte Schmidt. Schliengen, 2005, S. 275-285.

- . >>Von unten und von oben? Hugo Riemanns reflexive Theorie in der Moderne<<, in: ZGMTH Sonderausgabe, 2010, S. 99-116.
- Dehn, S.-W. *Theoretisch-praktische Harmonielehre*, Berlin, 1840.
- Dehn, Siegfried. *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbaßbeispielen*, Berlin, 1840.
- Diergarten, Felix. *Riemann-Rezeption und Reformpädagogik. Der Musiktheoretiker Johannes Schreyer*, in: ZGMTH 2. Jahrgang, 2005 (1), S. 163-170.
- Ding, Hong. *Überlegungen zum Harmonielehreunterricht im modernen China*, in: Zeitschrift für ästhetische Bildung 9. Jahrgang, Sonderedition, 2017.
- Dobbins, Bill. *Jazz Piano Harmony*. o. O., 1994.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Die Musik Gustav Mahlers*, München, 1982.
- Eisenhardt, Günther. *Fritz Reuters Engagement für die Harmoniklogik Karg-Elerts*, in: Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler. Die Referate des Kolloquiums der Karg-Elert Gesellschaft in Leipzig vom 1. bis 3. November 1996, Herausgeber: Thomas Schinköth. Hamburg, 1999, S. 177-223.
- Engels, Friederich und Karl Marx. *Das kommunistische Manifest. Eine moderne Edition*. Hamburg, 1999.
- Eybl, Martin. *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*. Tutzing, 1995.
- Fischer, Jens Malte. *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*. Wien, 2003.
- Forster, Walter von. *Heutige Praktiken im Harmonielehreunterricht an Musikhochschulen und Konservatorien*, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. Herausgeber: Martin Vogel. Regensburg, 1966, S. 257-280.
- Friedrichs, Günter, und Heide Andreas. *Harmonielehre*, Hamburg, 1987.
- Fukac, Jiri. *Hugo Riemann, Guido Adler und ihr Einfluß auf die Paradigmenwechsel der Musikwissenschaft*, in: Hugo Riemann. Musikwissenschaftler mit Universalanspruch. Herausgeber: Tanja Böhme-Mehner und Klaus Mehner. Wien, 2001.
- Fuß, Hans-Ulrich. *Musik als Zeitverlauf. Prozeßorientierte Analyseverfahren in der amerikanischen Musiktheorie*, in: ZGMTH 2. Jahrgang, 2005 (2-3), S. 21-34.
- Fuss, Hans-Ulrich. *Zur jüngeren Entwicklung der musikalischen Analyse in den USA. Darstellung und Kritik wichtiger Neuerscheinungen der siebziger und achtziger Jahre*, in: Theorie der Musik. Analyse und Deutung. Herausgeber: Annette Kreuziger-Herr. Laaber, 1995, S. 29-32.
- Gagel, Reinhard. *Aus dem Abseits ins Zentrum. Ergänzungsfächer als Schnittpunkt der musikalischen Ausbildung an der Musikschule*, in: Populäre Musik und Pädagogik 3. Herausgeber: Jürgen Terhag. Oldershausen, 2000, S. 156-165.

- Gárdonyi, Nordhoff. *Harmonik*. Wolfenbüttel, 2002.
- Gollin, Edward. *Neo-Riemannian Theory*, in: ZGMTH 2. Jahrgang, 2005 (2-3), S. 153-155.
- Görtemaker, Manfred. *Deutschland im 19. Jahrhundert*. Opladen, 1989.
- Grabner, Hermann. *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*. Kassel, 10. Auflage 1967.
- . *Handbuch der funktionellen Harmonielehre. Unveränderter Nachdruck der 10. Auflage*, Kassel, 1999.
- Grünzweig, Werner. *Vom "Schenkerismus" zum "Dahlhaus-Projekt"*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 48. Jahrgang 1993, S. 161-170.
- Halm, August. *Harmonielehre*, Berlin, 1905.
- Hartmann, Günter. *<Himmel, ist das dilettantisch!> - Zu Karg-Elerts Bleistift Anmerkungen in Schönbergs Harmonielehre von 1911*, in: Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler. Herausgeber: Thomas Schinköth. Hamburg, 1999, S. 133-154.
- Haunschild, Frank. *Die neue Harmonielehre*. Bd. 2. Brühl, 1992.
- . *Die neue Harmonielehre*. Bd. 1. Brühl, 1988.
- Hauptmann, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig, 1853.
- Heinemann, Michael. *Tonsatz als Metapher*, in: Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag. Herausgeber: Ludwig Holtmeier, John Leigh, Edith Metzner Felix Diergarten. Dresden, 2010, S. 221-224.
- Helbing, Volker. *Inseln. Anmerkungen zur musiktheoretischen Hochschullandschaft*, in: Musiktheorie, 16. Jahrgang 2001, S. 377-380.
- . *Tonalität in der französischen Musiktheorie zwischen Rameau und Fétis*, in: Musiktheorie. Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 171-202
- Helmholtz, H. v. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863.
- Hempel, Christoph. *Klassische Quinte oder Jazz-Quinte? Integrationsmöglichkeiten in den Fächern Gehörbildung und Musiktheorie*, in: Populäre Musik und Pädagogik 3. Herausgeber: Jürgen Terhag. Oldershausen, 2000, S. 110-113.
- Hinton, Stephen. *Amerikanische Musiktheorie: Disziplin ohne Geschichte?*, in: Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext. Herausgeber: Dörte Schmidt. Schliengen, 2005, S. 231-246.
- Hirbrunner, Theo. *Musik in Frankreich nach 1871*, in: Die Geschichte der Musik. Bd. 3: Die Musik der Moderne. Herausgeber: Michael Heinemann Matthias Brzoska. Laaber, 2001, S. 106-122.
- Holtmeier, Ludwig. *Artikel: Rudolf Louis*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart<sup>2</sup> Personenteil. Bd. 11. Herausgeber: Ludwig Finscher, Kassel, 2004, Sp. 513-515.



- . *Artikel: Simon Sechter*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart<sup>2</sup> Personenteil. Bd. 15. Herausgeber: Ludwig Finscher. Kassel, 2006, Sp. 497-500.
  - . *Artikel: Stephan Krehl*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart<sup>2</sup> Personenteil. Bd. 10. Herausgeber: Ludwig Finscher. Kassel, 2003, Sp. 654-656.
  - . *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: Musiktheorie. Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 230-262.
  - . *Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie*, in: Musik und Ästhetik, 1. Jahrgang 1999, S. 119-136.
  - . *Stufen und Funktionen. Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert*, in: Musiktheorie. Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 224-230.
  - . *Vom Triebleben der Stufen. Gedanken zum Tonalitätsbegriff Arnold Schönbergs*, in: Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag. Herausgeber: Ludwig Holtmeier, John Leigh, Edith Metzner Felix Diergarten. Dresden, 2010, S. 84-108.
  - . *Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches*, in: Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. Herausgeber: Polth und Dorgarten. Augsburg, 2004, S. 13-34.
  - . *Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen - Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse*, in: ZGMTH 8. Jahrgang, 2011, S. 465-488.
- Holzer, Andreas. *Das Wiederaufleben pythagoreischer Traditionen im 20. Jahrhundert*, in: Musiktheorie. Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 73-90.
- . *Eigensysteme von Komponisten*, in: Musiktheorie. Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 461-474.
- Huber, Annegret. *Wegweiser und Scheinwerfer. Impulse zur Reform des Musiktheorieunterrichts durch Diether de la Motte*, in: Musiktheorie. Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 477-488.
- Jeßulat, Ariane. *Harmonische Systeme des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, in: ZGMTH 4. Jahrgang, 2007 (3), S. 261-273.
- Kaiser, Ulrich. *Der vierstimmige Satz*. Kassel, 2002.
- . *Gehörbildung* . Kassel, 1998.
  - . *Harmonielehre: Was willst Du mir? Eine Anleitung zur Improvisation mit satztechnischen Modellen*, in: Musica 49. Jahrgang, 1995, S. 14-19.
  - . *Der Begriff der "Überleitung" und die Musik Mozarts. Ein Beitrag zur Theorie der Sonatenhauptsatzform*, in: ZGMTH 6. Jahrgang, 2009, S. 341-384.

- Kech, Adrian. *Artikel: Hugo Riemann*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart<sup>2</sup> Personenteil. Bd. 14. Herausgeber: Ludwig Finscher. Kassel, 2005, Sp. 64-78.
- Keil, Werner. *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Basiswissen Musik, Bd. 2*. Herausgeber: Werner Keil, Paderborn, 2007.
- . *Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne*, München, 2012.
- . *Musikgeschichte im Überblick, 2. überarbeitete Auflage. Basiswissen Musik Bd. 1*. Herausgeber: Werner Keil, Paderborn, 2014.
- Keller, Wilhelm. *Heinrich Schenkers Harmonielehre*, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Regensburg, 1966, S. 203-232.
- Kim, Jin-Ah. *Bach als historischer Akteur. Der "Präfektenstreit" aus praxissoziologischer Perspektive*, in: Die Musikforschung, 70. Jahrgang 2017, Heft 3, S. 222-242.
- Kirchner, Gerhard. *Lehrbücher der Musiklehre aus fünf Jahrhunderten*. Lörrach, 2006.
- Kirnberger, J. Ph. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, 2 Teile*, Berlin/Königsberg, 1776-1779.
- . *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin, 1773.
- Koch, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Composition. Studienausgabe*. Herausgeber: Jo Wilhelm Siebert, Hannover, 2007.
- Krämer, Thomas. *Harmonielehre im Selbststudium*. Wiesbaden, 1991.
- Krebs, Wolfgang. *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektive*, in: *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*. Herausgeber: Wolfgang Krebs, Tutzing, 1998.
- . *Zwischen Schopenhauer und Freud. Ernst Kurths Musiktheorie als hermeneutisches Potential*, in: ZGMTH 3. Jahrgang, 2006, S. 223-243.
- Krehl, Stephan. *Harmonielehre*. Bd. 1 bis 3. Leipzig, 1921.
- Kubicek, Ralf. *Funktionelle Harmonielehre*. Leipzig, 2009.
- Kühn, Clemens. *Analyse lernen*, Kassel, 1993.
- . *Musiktheorie unterrichten. Musik vermitteln*. Kassel, 2006.
- . *Musiktheorie lehren. Zu einer Umfrage an den deutschen Musikhochschulen*, in: ZGMTH 7. Jahrgang, 2010, S. 9-60.
- Kurth, Ernst. *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Berlin, 1920.
- Kurth, Ernst. *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme. Mit einem Nachwort von Carl Dahlhaus*, München, 1973.
- Loos, Helmut. *Leitfigur Beethoven. Anmerkungen zur deutschen Musikwissenschaft im Zeichen der 68er Bewegung*, in: Die Musikforschung 69. Jahrgang, 2016, S. 133-142.

- Luchterhand, Gerhard. *Vom Einfall zum Gedanken. Arnold Schönbergs Tonalitätsdenken und dessen Entwicklung seit der Harmonielehre*, in: ZGMTH 9. Jahrgang, 2012, S. 197-225.
- Marx, Karl, und Friederich Engels. *Das kommunistische Manifest. Eine moderne Edition*. Hamburg, 1999.
- Mehner, Klaus. *Artikel: Deutschland. Ab 1945: Deutsche Demokratische Republik*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart<sup>2</sup>, Sachteil Bd. 2. Herausgeber: Ludwig Finscher. Kassel, 1995, Sp. 1188-1192.
- Menke, Johannes. *Harmonielehren nach Hugo Riemann*, in: Musiktheorie. Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber, 2005, S. 263-280.
- . *Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie?*, in: ZGMTH 7. Jahrgang, 2010, S. 61-70.
- Micklisch, Christoph. *Ein Blick zurück und einer nach vorn. Zur geschichtlichen Entwicklung und künftigen Nutzung von »Music Visualizers«*, in: Populäre Musik und Pädagogik 3. Herausgeber: Jürgen Terhag. Oldershausen, 2000, S. 216-222.
- Miller, Cordelia. *Sinfonische Orgelmusik nach 1870 zwischen Sakralität, Profanität und Nationalismus. Ein deutsch-französischer Vergleich*, in: Die Musikforschung 70. Jahrgang Heft 2, 2017, S. 106-125.
- Mingkun, Zhou. *Zur Vorgeschichte und zur gegenwärtigen Situation des Fachs Harmonielehre am Konservatorium Shanghai*, in: Zeitschrift für ästhetische Bildung 9. Jahrgang, 2017.
- Möllers, Christian. *Vom Unsinn der Modulationslehre*, in: Die Musikforschung, 26. Jahrgang 1976, S. 257-273.
- Moraitis, Andreas. *Zur Theorie der musikalischen Analyse*. Frankfurt am Main, 1994.
- Mossgruber, Hubert. *Harmonik und Aufführungspraxis*, in: ZGMTH 6. Jahrgang, 2009, S. 187-230.
- Motte, Diether de la. *Harmonielehre*, Kassel, 1976.
- . *Plädoyer für eine Reform der Harmonielehre*, in: Musica 26. Jahrgang, 1972, S. 233-238.
- . *Musiktheorie und... Ein Rückblick*, in: Musiktheorie, 14. Jahrgang 1999, S. 291-299.
- . *Theorie-Lehre, Wagnis Analyse*, in: Musiktheorie. Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 489-497.
- Motte-Haber, Helga de la. *Aus der Neuen Welt. Die Rezeption der amerikanischen Musik in Europa*, in: Die Geschichte der Musik. Bd. 3: Die Musik der Moderne, Herausgeber: Michael Heinemann Matthias Brzoska. Laaber, 2001, S. 312-321.
- . *Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth*, in: Musiktheorie, Herausgeber: dies. und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 283-310.
- . *Musikalische Logik: Über das System von Hugo Riemann*, in: Musiktheorie, Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 203-223.

- . *Musiktheorien - Systeme mit begrenzter Reichweite*, in: Musiktheorie, Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 13-28.
- . *Neue Musik zwischen 1975 und 2000*, in: Die Geschichte der Musik. Bd. 3: Die Musik der Moderne. Herausgeber: Michael Heinemann Matthias Brzoska. Laaber, 2001, S. 374-382.
- Neal, Jocelyn. *Popular Music Analysis in American Music Theory*, in: ZGMTH 2. Jahrgang, 2005 (2-3), S. 173-180.
- Neidhöfer, Christoph. *Musiktheorie als exakte Wissenschaft. Milton Babbitts Modell einer >scientific methdo< zur Formulierung musikalischer Konzepte*, in: ZGMTH 2. Jahrgang, 2005 (2), S. 11-19.
- . *Set Theory*, in: ZGMTH 2. Jahrgang, 2005 (2-3), S. 219-227.
- Neuwirth, Markus, Rohrmeier, Martin. *Wie wissenschaftlich muss Musiktheorie sein? Chancen und Herausforderungen musikalischer Korpusforschung*, in: ZGMTH 13. Jahrgang, 2016 (2), S. 171-193.
- Noll, Thomas. *Musiktheorie und Mathematik*, in: Musiktheorie. Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 409-418.
- . *Informationen zur Mathematischen Musiktheorie*, in: ZGMTH 2. Jahrgang, 2005 (2-3), S. 229-237.
- Notley, Margaret. *Musical culture in Vienna at the turn of the twentieth century*, in: *Schönberg, Berg and Webern. A Companion to the Second Vienna School*. Herausgeber: Simms. London, 1999.
- Nowak, Christian. *Elementare Musiklehre und Grundlagen der Harmonielehre*. Manching, 1993.
- Park, Lukas. *Theorien über Musik: Musiktheorie chinesischer Prägung*, in: Zeitschrift für ästhetische Bildung, 9. Jahrgang 2017, Sonderedition.
- Pasteur, Louis. *Correspondance, op. Cit., t III.*, in: Robert Koch und Louis Pasteur. Herausgeber: Perrot und Schwarz. Darmstadt, 2015, S. 148.
- Pastille, William. *Aesthetic Education: On the Origins of Schenker's Musical Politics*, in: Essays from the fourth international Schenker Symposiums. Herausgeber: Allan Cadwallader. New York, 2008, S. 183-195.
- Polth, Michael. *Ist die Funktionstheorie eine Theorie der Funktionalität?*, in: Musiktheorie, 16. Jahrgang 2001, S. 319-324.
- . *Zur Artikulation von Tonfeldern bei Brahms, Debussy und Stockhausen*, in: ZGMTH 8. Jahrgang, 2011, S. 225-266.
- Prey, Stefan. *Warum Tonsatz*, in: Musiktheorie, 14. Jahrgang 1999, S. 306-313.
- Probst, Stephanie. *Musiktheorie als Kompositionslehre und Komposition(slehre) als Musiktheorie. Hugo Riemann zwischen Theorie und Praxis - Eine Studie zu tonalen Funktionen und dem dialektischen Kadenzmodell*, in: ZGMTH 9. Jahrgang, 2012, S. 259-278.
- Pumpe, Jutta. *Die "Judenfrage" in Wien um die Jahrhundertwende*, in: Gustav Mahlers Symphonien, Herausgeber: Renate Ulm. Kassel, 2001, S. 333-343.

- Quinn, Iann. *Are Pitch-Class Profiles Really "Key for Key"?*, in: ZGMTH 7. Jahrgang, 2010, S. 151-164.
- Rameau, J. Ph. *Génération harmonique*, Paris, 1737.
- . *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, 1722.
- Rathert, Wolfgang. *Artikel: Hugo Riemann*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart<sup>2</sup> Personenteil. Bd. 14. Herausgeber: Ludwig Finscher, Kassel, 2005, Sp. 64-78.
- Rehding, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge, 2003.
- Richter, Christoph. *Analyse für Laien*, in: Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag. Herausgeber: Ludwig Holtmeier, John Leigh, Edith Metzner Felix Diergarten. Dresden, 2010, S. 73-83.
- . *Musiktheorie zwischen Philosophie und Handwerkslehre*, in: ZGMTH 8. Jahrgang, 2011, S. 31-34.
- Richter, E. F. *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben*, Leipzig, 1853.
- Riemann, Hugo. *Geschichte der Musiktheorie*. o.O., 1904.
- . *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig, 1904.
- . *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, Leipzig, 1880.
- . *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, London/New York, 1893.
- Rodriguez, Luis Alfonso Estrada. *Didaktik und Curriculumentwicklung in der Gehörbildung. Eine vergleichende Untersuchung an deutschsprachigen Lehrbüchern zur Gehörbildung aus der Zeit 1889 bis 1985*. Hannover, 2008.
- Rohringer, Stefan. *Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen. Überlegungen zum Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898*, in: ZGMTH 6. Jahrgang, 2009, S. 273-308.
- Rohrmeier, Martin. *Statistical Properties of Harmony in Bach's Chorales*, in: Proceedings of the 10th international Conference on Music Perception and Cognition, Herausgeber: Adachi, Hiraga et. al. Miyazaki. Sapporo, 2008, S. 619-627.
- Rosen, Charles. *Musik der Romantik*, Cambridge, 1995.
- Rousseau, J. J. *Dictionnaire de musique*, Genf, 1767.
- Rudolf Louis, Ludwig Thuille. *Harmonielehre*. München, 1907.
- Rummenheller, Peter. *Artikel: Harmonielehre*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart<sup>2</sup> Sachteil. Bd. 4. Herausgeber: Ludwig Finscher. Kassel, 1996, Sp. 132-153.
- . *Der flukturierende Theoriebegriff Hugo Riemanns. Musiktheorie zwischen Idealismus und Naturwissenschaft*, in: Hugo Riemann. Musikwissenschaftler mit Universalanspruch. Herausgeber: Tanja Böhme-Mehner und Klaus Mehner. Wien, 2001, S. 31-36
- . *Harmonielehre "außer der Reihe"*, in: Musica 49. Jahrgang, 1995, S. 10-13.

- . *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Kompositionslehre und Harmonielehre*, Regensburg, 1967.
- . "Stufentheorie" und "Funktionslehre" - Krieg und Frieden, in: *Musiktheorie*, 16. Jahrgang 2001, S. 310-318.
- Sachs, Klaus-Jürgen. *Artikel: Musiktheorie*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>2</sup> Sachteil. Bd. 6. Herausgeber: Ludwig Finscher. Kassel, 1997, Sp. 1714-1735.
- Safranski, Rüdiger. *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München, 2007.
- Schader, Luitgard. *Ernst Kurth und Hermann Grabner*, in: *Die Musikforschung* 68. Jahrgang, 2015, S. 280-294.
- Scheideler, Ullrich. *Analyse von Tonhöhenordnungen. Allen Fortes pitch-class-set-System*, in: *Musiktheorie*, Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch. Laaber, 2005, S. 391-408.
- Schenk, Paul. *Karg-Elerts polaristische Harmonielehre*, in: *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert*, Herausgeber: Martin Vogel. Regensburg, 1966, S. 133-162.
- Schenker, Heinrich. *Harmonielehre*. Wien, 1906.
- . „[www.schenkerdocumentsonline.org/correspondence/OG-5-7a\\_46.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/correspondence/OG-5-7a_46.html).“ kein Datum. (Zugriff am 1. 3 2017).
- Scheubel, Robert Schmitt. *Hugo Riemann und Berlin*, in: *Musiktheorie*, 16. Jahrgang 2001, S. 356-360.
- Schiltknecht, Dres. "Konstrukt" und "Funktion" - Eine Herleitung der Simonschen Tonfelder, in: *ZGMTH* 8. Jahrgang, 2011, S. 351-364.
- Schinköth, Thomas. *Gotischer Mystiker und expressionistischer Revolutionär? Sigfrid Karg-Elert und Leipzig*, in: *Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler*, Herausgeber: ders. Hamburg, 1999, S. 9-37.
- Schmidt, Christian. *Ansätze zu einem harmonischen System in späten tonalen Kompositionen Schönbergs*, in: *Die Musikforschung* 20. Jahrgang, 1976, S. 425-431.
- Schmidt, Dörte. *Handlungsräume. Von der <<Universalgeschichte>> zu einer <<Kulturgeschichte>> der Musiktheorie*, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext. Forum Musikwissenschaft*. Bd. 1, Herausgeber: Dörte Schmidt, Schliengen, 2005, S. 9-18
- Schneider, Norbert J. *Musik und Mensch. Baustein für eine Anthropologie der Musik*, in: *Musica* 49. Jahrgang, 1995, S. 2-9.
- Schönberg, Arnold. *Harmonielehre*. Wien, 1911.
- Schönberger, Martin. *Populäre Musik als Gegenstand musikalischer Analyse. Billy Joels New York State of Mind*, in: *ZGMTH* 3. Jahrgang, 2006 (1), S. 107-125.

- Schröder, Gesine. *Einleitende Bemerkungen zum Projekt The Cultural Transfer of Central European Music Theory to China*, in: Zeitschrift für ästhetische Bildung, 9. Jahrgang 2017, Sonderedition.
- . *Komponieren um 2000. Drei Modelle nach Originalen von Thomas Adés, Jörg Widmann und Olga Neuwirth*, in: ZGMTH 4. Jahrgang, 2007 (3), S. 305-322.
- Schroeder, Lemacher. *Harmonielehre*. Köln, 1958.
- Schulz, Reinhard. >>Ist das nicht auch Unsterblichkeit?<< *Mahlers philosophisch-geistiger Hintergrund*, in: Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung, Deutung, Wirkung. Herausgeber: Renate Ulm. Kassel, 2001, S. 262-272.
- Schwab-Felisch, Oliver. *Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutschsprachigen Musiktheorie nach 1945*, in: ZGMTH 2. Jahrgang, 2005 (2-3), S. 243-247.
- . *Haydn, Schenker, Schönberg. Ein Beitrag zur Eklektizismusdebatte in der Musiktheorie*, in: ZGMTH Sonderausgabe, 2010, S. 165-196.
- . *Zur Schichtenlehre Heinrich-Schenkers*, in: Musiktheorie. Herausgeber: Helga de la Motte-Haber und ders. Laaber, 2005, S. 337-376.
- Schwartz, Manuela. *Artikel: Vincent d'Indy*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart<sup>2</sup> Personenteil. Bd. 9. Herausgeber: Ludwig Finscher. Kassel, 2003, Sp. 630-641.
- Sechter, Simon. *Die richtige Folge der Grundharmonien oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*, Leipzig, 1853.
- . *Grundsätze der musikalischen Komposition*, 2 Bände, Leipzig, 1853/54.
- Seidel, Elmar. *Die Harmonielehre Hugo Riemanns*, in: Beiträge zur Musiktheorie im 19. Jahrhundert. Herausgeber: Martin Vogel. Regensburg, 1966, S. 39-92.
- Seils, Franziska. *Der Karg-Elert Schüler Paul Schenk - ein Beitrag zur Geschichte der polaristischen Musiktheorie*, in: Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler. Die Referate des Kolloquiums der Karg-Elert Gesellschaft in Leipzig vom 1. bis 3. November 1996. Herausgeber: Thomas Schinköth. Hamburg, 1999, S. 173-185.
- Shigihara, Susanne. *Die Konfusion in der Musik: Felix Draeseke's Kampfschrift (1906) und die Folgen*. Bonn, 1990.
- Sotirianos, Markus. *"Tonfelder" und traditionelle Tonalität - Beobachtungen zu Schuberts Lied Der Atlas*, in: ZGMTH 8. Jahrgang, 2011, S. 281-298.
- Sprick, Jan Philipp. *Fugen-Lehrbücher im 20. Jahrhundert*, in: ZGMTH 5. Jahrgang, 2008 (2-3), S. 347-369.
- . >>Kann Musiktheorie <historisch> sein?<<, in: ZGMTH Sonderausgabe, 2010, S. 145-164.
- Spurný, Lubomir. *Was ist neu an Hábas Neuer Harmonielehre?*, in: ZGMTH 4. Jahrgang, 2007 (3), S. 323-328.

- Stähr, Wolfgang. *In Mahlers Gegenwart. Endzeit, Gründerzeit, Fin de Siècle*, in: Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung, Deutung, Wirkung. Herausgeber: Renate Ulm. Kassel, 2001, S. 214-225.
- Strauss, Joseph N. *Introduction in Post-tonal-theory*. Essex, 2014.
- Tadday, Ulrich. *Systemtheorie und Musik. Luhmanns Variante der Autonomieästhetik*, in: Musik und Ästhetik, 1. Jahrgang, 1997, S. 13-34.
- Tilanus, Robijn. *Quintessenz. Eine praktische Harmonielehre*. Amsterdam, 2004.
- Tittel, Ernst. *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg*, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. Herausgeber: Martin Vogel. Regensburg, 1966, S. 163-202.
- Tölpel, Michael. *Leitfaden zur dur-moll-tonalen Harmonielehre*, Bremen, 1986.
- Ulrich, Jürgen. *Harmonielehre für die Praxis*. Mainz, 2008.
- Utz, Christian. *Das zweifelnde Gehör. Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und posttonaler Musik*, in: ZGMTH 10. Jahrgang, 2013, S. 225-258.
- Vogt, Florian. *Otto Vrieslanders Kommentar zur Heinrich Schenkers Harmonielehre*, in: ZGMTH 3. Jahrgang, 2006, S. 183-207
- Wagner, Manfred. *Die Harmonielehren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 38. Regensburg, 1974.
- Wason, Robert. *From Harmonielehre to Harmony: Schenker's Theory of Harmony and its Americanization*, in: Essays from the fourth international Schenker Symposium. Herausgeber: Allen Cadwallader. New York, 2008, S. 213-247.
- Wehler, Hans-Ulrich. *Deutsche Gesellschaftsgeschichte 1849-1914*. Bd. 3. München, 1995.
- Wepner, Burkhard. *Vom Sinn und Unsinn des "Tonsatzes"*, in: *Musiktheorie*, 16. Jahrgang 2001, S. 314-319.
- Werbeck, Walter. *Das Ende des romantischen Zeitalters in der Musik. Mahler und das 19. Jahrhundert*, in: Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung, Deutung, Wirkung. Herausgeber: Renate Ulm. Kassel, 2001, S. 141-152.
- Werr, Sebastian. *Anspruch auf Deutungshoheit. Friederich Blume und die musikwissenschaftliche "Rassenforschung"*, in: *Die Musikforschung*, 69. Jahrgang, 2016, S. 361-380.
- Wolf, Erich. *Harmonielehre*, Wiesbaden, 1972.
- Wörner, Felix. *Thematicism: Geschichte eines analytischen Konzepts in der nordamerikanischen Musiktheorie*, in: ZGMTH 6. Jahrgang, 2009, S. 77-90.
- Xiao, Kang. *Xiao Youmei und seine Harmonielehre*, in: *Zeitschrift für ästhetische Bildung* 9. Jahrgang, Sonderedition, 2017.



Zaminer, Frieder. *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 1, Darmstadt, 1985.

Zimmerschied, Dieter (Hg.). *Perspektiven Neuer Musik*, Mainz, 1974.

*SDG*