

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

Sonderausgabe 2016
Carl Dahlhaus und die Musiktheorie

Herausgegeben von
Stefan Rohringer

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie e.V.

Wissenschaftlicher Beirat der Gesellschaft für Musiktheorie: Jean-Michel Bardez (Paris), Thomas Christensen (Chicago), Nicholas Cook (Cambridge), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Allen Forte (†, New Haven), Inga Mai Groote (Heidelberg), Renate Groth (†, Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (†, Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

Sonderausgabe 2016

Herausgeber:

Prof. Stefan Rohringer, Ismaningerstraße 82, 81675 München, stefanrohringer@web.de

Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch

Satz: Folker Froebe, Umschlag: Oliver Schwab-Felisch

Notensatz und Grafik: die Autoren und Folker Froebe

Korrektur: Stefan Fuchs

Beiträge und Anfragen senden Sie vorzugsweise in elektronischer Form an: redaktion@gmth.de.

Postzusendungen (z. B. Rezensionsexemplare von Druckschriften) nimmt entgegen:

Dr. Felix Wörner, Manzenthalstraße 37, D-79541 Lörrach.

Bezug über den Buchhandel oder direkt über Georg Olms Verlag, Hagentorwall 7, 31134 Hildesheim,

Tel.: +49(0)5121-150 10, info@olms.de, www.olms.de.

Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

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

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

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2019

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-15403-9

ISSN 1862-6742

Inhalt

SONDERAUSGABE 2016: CARL DAHLHAUS UND DIE MUSIKTHEORIE

STEFAN ROHRINGER	
Editorial	5
CLEMENS KÜHN	
Erinnerungen	9
THOMAS CHRISTENSEN	
Dahlhaus und die Poetik des Zweifels	19
JAN PHILIPP SPRICK	
Zu Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie im 19. Jahrhundert	29
THOMAS CHRISTENSEN	
Die Entstehung der <i>Entstehung</i>	41
MICHAEL POLTH	
Tonalität als geschichtliches System ›Dogmatische Denkform‹ und historischer Nachweis	53
FOLKER FROEBE	
Intervallsatz und Geschichte	71
THOMAS NOLL	
Die Vernunft in der Tradition Neue mathematische Untersuchungen zu den alten Begriffen der Diatonizität	85
ULRICH KAISER	
Vom Satzmodell zum Modell	135
STEFAN ROHRINGER	
Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹ 1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule	155
ARIANE JESSULAT	
›Unendliche Melodie‹ Aufbereitung einer Chiffre zu einer Kategorie der Wagner-Analyse	293
VOLKER HELBING	
Schönberg, Dahlhaus und das Problem der ›emanzipierten Dissonanz‹ Anmerkungen zu op. 15/14	313
AUTORINNEN UND AUTOREN	335

Editorial

Carl Dahlhaus (1928–1989) war einer der bedeutendsten Musikwissenschaftler der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts und zugleich einer der führenden deutschsprachigen Intellektuellen seiner Zeit. Seine Forschungsarbeit hat nicht nur innerhalb seiner eigenen Disziplin Forschungsstände revolutioniert und Forschungsgegenstände neu geschaffen, sondern strahlte auch auf benachbarte Diskurse aus. Gerade die anhaltende Wandlung und Weitung des Selbstverständnisses der institutionellen Musiktheorie an Kunsthochschulen geht zu einem erheblichen Teil auf Dahlhaus' Impulse zurück.

Anlässlich seines 20. Todestages fand vom 10. bis 13. Juni 2008 am *Staatlichen Institut für Musikforschung* in Berlin ein Kongress zum Thema »Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität« statt. Dass Dahlhaus aber recht eigentlich als Musiktheoretiker begann und mit Beiträgen zur Klassischen Vokalpolyphonie die Bühne der Scientific Community betrat, bildete den Anlass für den spezifischeren Fokus des Symposiums »Carl Dahlhaus und die Musiktheorie«, das am 8. und 9. Juni 2012 an der Hochschule für Musik und Theater München folgte.

Nur zwei Texte in der vorliegenden Sonderausgabe der *ZGMTH* sind nicht unmittelbar aus den in München gehaltenen Beiträgen hervorgegangen: »Die Entstehung der *Entstehung*« basiert auf einem Vortrag, den Thomas Christensen auf dem 15. Jahreskongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* am 3. Oktober 2015 an der *Universität der Künste Berlin* im Rahmen der Panel Session »Dahlhaus: ›History of Music Theory‹ 30 Years Later« gehalten hat und ergänzt Christensens originalen Münchner Beitrag. Ferner hat Stefan Rohringer seinen Vortrag »Zur Schenkerrezeption bei Dahlhaus« durch den ersten Teil seiner »Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹« ersetzt, der sich Dahlhaus' Rezeption der Schönbergsschule widmet. (Der ursprüngliche Beitrag, der sich im Wesentlichen auf Dahlhaus' 1959 in *Die Musikforschung* publizierte Rezension des *Freien Satzes* beschränken musste, wird in eine umfangreichere Untersuchung eingehen.)

Die Feststellung, dass ein Gelehrter wie Carl Dahlhaus, der sich zu kaum einem Aspekt der Musikwissenschaft und Musiktheorie nicht geäußert hat, nachfolgenden Autoren zahlreiche Anknüpfungspunkte bietet, die seiner Forschung auch heute, fast 30 Jahre nach seinem Tod, immer noch höchste Aktualität verleihen, ist eine Plattitüde. Wohl aber darf es als ein Spezifikum des Dahlhaus'schen Œuvres gelten, dass es zum überwiegenden Teil aus Einzelabhandlungen besteht (auch Dahlhaus' Bücher verraten ihren Ursprung in zahlreichen prägnanten Artikeln, sofern es sich nicht ohnehin mehr oder weniger um Kompilationen handelt). Dahlhaus' Methode, unterschiedliche Positionen (und ihre Protagonisten), – häufig auch nur implizit – einander gegenüberzustellen, hat ihre originäre literarische Form im vergleichsweise knappen Aufsatz gefunden, der es weit eher erlaubt, auf ein ausdrückliches Schlussfazit zu verzichten, als dies in umfanglicheren Abhandlungen der Fall wäre. (Dahlhaus zieht es vor, seine Sicht der Dinge kommentierend und ggf. polemisierend einzustreuen.) Regelmäßig entlässt er den Leser in eine gedankliche Aporie. Nicht Lösungen bereitzustellen, scheint seine Absicht, sondern ein Panorama zuvor nicht vermuteter Komplexität auszubreiten.

Auf diese Eigenart von Dahlhaus' Œuvre reagieren nachfolgende Autoren bis zum heutigen Tage mit unterschiedlichen Strategien, und es erklärt, warum (auch) die vorliegende Sonderausgabe eine Reihe höchst heterogener Beiträge versammelt. Die einen schreiben die Dahlhaus'sche Stillage mit ihren dialektischen Gegenbewegungen auf der Grundlage neuerer Forschung fort. Andere versuchen, die bewusst belassenen ›Leerstellen‹ zu füllen. (Dabei kann die Kryptik einzelner Aussagen für die eigene Sache in Anspruch genommen werden, ohne dass es unbedingt erforderlich wäre, Dahlhaus' Positionen zunächst zu ›fixieren‹.) Und wieder andere misstrauen dem Dialektiker Dahlhaus und beabsichtigen, den ›eigentlichen‹ Subtext seiner Ausführungen aufzuspüren – meist in der kritischen Absicht, Dahlhaus' Narrationen in Kompositions- und Theoriegeschichte alternative Erzählungen an die Seite zu stellen. Alle diese Strategien versammelt auch die vorliegende Sonderausgabe, wobei die einzelnen Beiträge durchaus nicht einem einzigen Vorgehen verpflichtet sein müssen.

Den wissenschaftlichen Beiträgen vorangestellt sind zwei Texte, die sich der persönlichen Begegnung mit Carl Dahlhaus verdanken. Clemens Kühn schildert seine von fachlichem Respekt und persönlicher Sympathie bestimmten Erinnerungen an seinen Lehrer. Thomas Christensen, dessen Haltung zunächst wesentlich durch den nordamerikanischen Wissenschaftspositivismus geprägt gewesen war, berichtet von dem starken Eindruck, den »Dahlhaus und die Poetik des Zweifels« auf ihn als jungen Forscher anlässlich eines Studienaufenthaltes in Berlin machten.

Den eigentlichen Reigen der kritischen Dahlhaus-Lektüre eröffnet Jan Philipp Sprick. Am Beispiel von »Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie im 19. Jahrhundert« macht Sprick Beobachtungen zu Dahlhaus' spezifischen Methoden und Darstellungsweisen, aus denen weniger ein »Arbeitshandbuch« als vielmehr ein umfassender Problemaufriss hervorgegangen sei. Thomas Christensen erläutert in »Die Entstehung der Entstehung« den Kontext der *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* und zeigt, inwiefern sich Dahlhaus' Tonalitätsverständnis von dem der damaligen Musikwissenschaft und Musiktheorie abgrenzte. Hier setzt auch Michael Polth an. Sein Beitrag »Tonalität als geschichtliches System. ›Dogmatische Denkform‹ und historischer Nachweis« fokussiert das Spannungsverhältnis zwischen dem Verstehen des Systems Tonalität als einer aktiven Fähigkeit einerseits und dem Verstehen seiner historischen Entwicklung andererseits.

Dass die von Dahlhaus erschlossenen Forschungsfelder heute durchaus in kritischer Distanz mit veränderten Methoden und weiterentwickelten Fragestellungen bearbeitet werden, zeigt sich insbesondere in Folker Froebes Beitrag »Intervallsatz und Geschichte«. Froebe hinterfragt Dahlhaus' Überlegungen zum Wandel vom Intervall- zum Akkordsatz und dessen Bedeutung für die Entstehung der harmonischen Tonalität.

Thomas Noll wiederum, Vertreter der mathematischen Musiktheorie, nimmt Dahlhaus' musiktheoretische Beiträge zum Anlass, Verbindungen zwischen älteren und jüngeren Traditionen systematischen Denkens in der Musiktheorie herauszuarbeiten (»Die Vernunft in der Tradition: Neue mathematische Untersuchungen zu den alten Begriffen der Diatonizität«). Ebenfalls der systematischen Musiktheorie ist Ulrich Kaisers Beitrag »Vom Satzmodell zum Modell« zuzurechnen, der seinen Bezugspunkt in Dahlhaus' Überlegungen zu ›Satztypen und -formeln‹ hat. Kaiser entwickelt einen Modellbegriff,

»der die Anforderungen empirischer Forschung im Bereich der musikalischen Analyse erfüllt«, und zeigt den Wert dieses Modelldesigns für eine wissenschaftliche Forschung im Sinne Niklas Luhmanns auf.

Mit »Carl Dahlhaus und die Schönbergerschule« stellt Stefan Rohringer den ersten Teil seiner »Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode« vor. Rohringer verdeutlicht die ungeheure Wirkungsmacht, die Dahlhaus' selektive Rezeption der Formenlehre-Tradition über den deutschsprachigen Raum hinaus entfaltet hat.

Werke zweier Komponisten, denen sich auch Dahlhaus in seinen Schriften besonders zuwendet, bilden den Gegenstand der beiden abschließenden Beiträge. Ariane Jeßulat zeigt, inwiefern Dahlhaus den prekären Terminus ›unendliche Melodie‹ dazu nutzt, die interaktive Wagner- und Bach-Rezeption Ernst Kurths diskret fortzuführen (»Unendliche Melodie‹. Aufbereitung einer Chiffre zu einer Kategorie der Wagner-Analyse«). Volker Helbing zeichnet den allmählichen Wandel nach, den Arnold Schönbergs Formel von der »Emanzipation der Dissonanz« vor dem Hintergrund kompositionsgeschichtlicher, kulturgeschichtlicher und historiographischer Entwicklungen bei Dahlhaus durchläuft. Die sich daraus ergebenden musiktheoretischen Fragen werden abschließend anhand einer Analyse von Schönbergs op. 15/14 problematisiert (»Schönberg, Dahlhaus und die Emanzipation der Dissonanz – Anmerkungen zu op. 15/14«).

Stefan Rohringer

Erinnerungen

Clemens Kühn

›Erinnerungen‹ kann betulich klingen. Doch geht es im Folgenden nicht um Anekdotisches, das hübsch anzuhören, aber belanglos ist. Es geht um Momente aus der jüngeren Vergangenheit – den 1960er bis 1980er Jahren –, die Musiktheorie unmittelbar oder mittelbar formten: Versuchen möchte ich, aus meinem damaligen Miterleben heraus ein Bild zu geben von Carl Dahlhaus und seiner Zeit, um dadurch vielleicht manches an der Entwicklung der Musiktheorie verständlicher und anschaulicher werden zu lassen.

Der Übersichtlichkeit wegen sind die Gedanken unter fünf Überschriften zusammengestellt: Aura – Haltungen – Zeitgeist – Schaffen – Anspruch.

Aura

Dahlhaus war eine Erscheinung. Er zog die Aufmerksamkeit auf sich. Oft schaffte er dadurch Distanz, ohne sie jemals zu wollen. Ich erinnere mich an eine Feier in meiner letzten Berliner Wohnung, an der neben etlichen Kollegen der Musikhochschule auch Dahlhaus und seine Frau teilnahmen. Seine Anwesenheit schuf eine spürbare Befangenheit, weil einige sich gedrängt fühlten, angesichts eines bedeutenden Mannes möglichst bedeutend daher zu reden. Die Anspannung löste sich erst, als er sich verabschiedete. Natürlich wusste er, wer er war, doch es war ihm merklich unangenehm, wenn jemand ihn anhimmelte oder ihm aus dem Weg ging oder maniert einen Kontakt suchte. Im Zwischenmenschlichen mochte er das Direkte, Herzhafte, Unkomplizierte. Begegnete man ihm unverstellt, ohne Scheu, im normalen Umgang, konnten sich wunderbare Gespräche ergeben.

Ein genuiner Pädagoge allerdings war er nicht. Vor Semesterbeginn hingen pünktlich seine Lehrveranstaltungen aus. Er verfuhr ökonomisch: Seine Seminare und Vorlesungen bezogen sich meist auf das, woran er arbeitete. Die Seminarübersicht gab wöchentlich ein neues Thema vor, und jeder konnte sich mit einem Referat einschreiben. Die Seminare selbst liefen mechanisch ab: erste Hälfte ein Referat, zweite Hälfte er. Die Referate nahm man hin, auf seine Äußerungen wartete man. In der Regel trug er einen Monolog vor, ungemein erhellend, aber eben zum Zuhören gedacht. Zwischenfragen waren möglich, gelegentlich gab es auch kleine Dialoge, ein allgemeiner Diskurs – die eigentliche Stärke von Seminaren – fand so gut wie nicht statt: Dafür konnte er wegen der Schnelligkeit, der Tiefe und des Reichtums seiner Gedankenwelt offenbar nicht die nötige Geduld aufbringen. Michael Zimmermann, sein kongenialer Assistent, nahm es auf sich, ihn mit-

unter zu bitten, mehr auf die Teilnehmer zuzugehen, und es war geradezu rührend zu erleben, wie sich Dahlhaus in der Woche darauf entsprechend anstrenge. Zwei Wochen später war alles wieder beim Alten: Er *konnte* nicht anders.

Zu entdecken aber gab es unendlich viel bei ihm. Eine Vorlesung ist mir noch lebhaft im Gedächtnis: Sie hieß *Grundbegriffe der Musiktheorie*. Aufzeichnungen besitze ich davon nicht mehr, doch vier Dinge weiß ich noch: dass dort nicht nur Studenten der Musikwissenschaft saßen, sondern auch etliche gestandene Musiktheoretiker; dass einen plötzlich die Erkenntnis durchfuhr, gerade das unscheinbar Elementare – ›Grundbegriffe‹ – sei ein Schlüssel zum Verstehen; dass man anfangs, die ganze Musiktheorie neu zu bedenken; und dass ein ungebrochenes Zuhören über die Maßen anstrenge: weil die Vorträge äußerst komplex waren, weil sie einen hohen Grad an Abstraktion hatten – wie oft bei Dahlhaus –, und weil sie zu Teilen auch unsinnlich waren, da es ähnlich seinen meisten Vorlesungen kaum Klangbeispiele gab.

Seine Lehre bezog ihre Sogkraft nicht aus einem pädagogischen Geschick, sondern aus dem, was er zu sagen hatte – auch wenn es einen gedanklich oft überforderte –, und wie er es vorbrachte. Dahlhaus besaß eine enorme Ausstrahlung – schon als bloßes Gegenüber –, der sich kaum jemand entziehen konnte.

Dazu gehörte auch seine geschliffene Sprache. Seine Seminaaraussagen hätten unredigiert veröffentlicht werden können, im Gespräch Gesagtes war druckreif, seine Briefe – knapp gefasst: 10 Zeilen waren ihr Durchschnitt – beeindruckten auch durch ihre Sprachgebung. Ein wunderbares Beispiel gibt ein Brief, den ich von ihm 1980 zu meiner Zeit als Schriftleiter der Zeitschrift *Musica* erhielt. Der Brief besteht aus einem ausgedehnten ersten Satz, drei eingeschobenen Worten als Kontrast, und einem Epilog, der halb so lang ist wie der erste Satz – Aufbau, Vokabular, Rhythmus wirken geradezu artifiziell:

Natürlich weiß ich, dass ich mich ein wenig lächerlich mache, wenn ich versprochene Aufsätze nicht erst zum letzten Termin schicke – als erhöhe die Verzweiflung des Redakteurs das Prestige des Autors –, sondern dann, wenn sie fertig sind, und das heißt bei mir, der nur in Ruhe schreiben kann: wesentlich früher. Sei es drum. Dass der Aufsatz etwas abstrakter geraten ist, als er sollte, werden Sie rasch erkennen – aber die notwendige Konkretion kann vielleicht in den übrigen Beiträgen des Heftes beigeuert werden.

Sprachlich bestechend sind die Schriften von Dahlhaus, dazu scharfsinnig in den Überlegungen, zwingend im Gedankengang, und – wie kann man es ausdrücken – von einer Unbedingtheit des Darstellens: Nirgends stellt sich das Empfinden ein – und sei der musikalische Gegenstand noch so speziell –, dass das, was da verhandelt wird, einen nichts angehe oder dass da jemand am ›Leben‹ vorbeiredet. Dabei war er auch in Details äußerst achtsam und genau. Ob ich die beiden Worte ›lieto fine‹ groß schreiben würde, fragte er einmal – er wusste, dass ich Italienisch spreche –, weil sie ein feststehender Terminus für ›glückliches Ende‹ seien. Oder: »Aufgabe der Tätigkeit« hatte ich geschrieben, um auszudrücken, dass jemand mit etwas aufgehört habe. Seine Änderung in »Preisgabe der Tätigkeit« war so einleuchtend – denn ›Aufgabe‹ kann ja auch ›Auftrag‹ bedeuten –, dass sie zu meinem Bestand wurde.

Nicht erst durch Inhalte, sondern schon durch die Art ihrer Darbietung hat er gewirkt: Flottes Hinschreiben verbot sich, wollte man nicht bodenlos abfallen gegen seine stilistische Höhe. Sie schärfte das Bewusstsein dafür, wie sehr es auf Sprachgestaltung ankommt und auf die Worte: ihre Angemessenheit, Treffsicherheit, Überzeugungskraft. Dahlhaus, ein Genie des Formulierens, kultivierte das Sprechen über Musik. Das hat, bewusst oder unterschwellig, Schule gemacht. Einige mühten sich, anderen unterlief es, ihn nachzuahmen. Doch hat seine Sprache natürlich Eigenheiten, allem voran eine Neigung zu ausladenden Sätzen. Deren Verschachtelungen, Additionen, Parenthesen nötigen oft dazu, Sätze in ihre Bestandteile zu zerlegen und einzeln zu lesen. Dergleichen zu übernehmen, bringt wenig bis nichts: Mit einer sprachlichen Form hat man nicht gleich deren Inhalt.

Haltungen

Wesenszüge, die man an Dahlhaus beobachten konnte, gingen auch in seine Schriften ein; sie hinterließen Spuren bei jenen, die mit ihm zu tun hatten; und sie prägten die Atmosphäre seiner Umgebung.

Dahlhaus war von eiserner Selbstzucht. Zu seinem 60. Geburtstag hatte er, von seiner Krankheit deutlich gezeichnet, einen kleineren Kreis in ein Berliner Restaurant geladen. Nach dem Essen hielt er eine ebenso tiefsinnige wie launige Ansprache. Auf einmal verzog sich sein Gesicht vor Schmerz, für Sekunden hörte er auf zu sprechen, dann redete er weiter, ohne sich noch irgendetwas anmerken zu lassen. Bei Krankenhausbesuchen habe ich nie erlebt, dass er von sich und seinen Beschwerden redete; er sprach von beruflichen Dingen oder erkundigte sich nach dem, was draußen passierte: Er öffnete sich dem Leben anderer statt über seines zu lamentieren. Was medizinisch gemacht werden musste, ließ er über sich ergehen, ohne – so gestand er beiläufig – irgendetwas Näheres dazu wissen zu wollen. Er war innerlich zu erfüllt von Arbeit und musikalischen Fragestellungen. Sein musikwissenschaftliches Institut leitete er, so gut es ging, noch vom Krankenbett aus. Nicht mehr vergönnt war es ihm, den zweiten Band seiner *Geschichte der Musiktheorie* zu vollenden.

Zu gesunden Zeiten verliefen seine Tage dreigeteilt: morgens bis mittags Schreiben an eigenen Manuskripten; nachmittags andere Arbeiten, Lehrveranstaltungen, Sprechstunden, Korrespondenz; abends freie Zeit, gern als Gast oder selbst als Gastgeber, der sich irgendwann unauffällig zurückzog, um niemanden zum Gehen zu veranlassen. Er verfügte über die Disziplin, diese Ordnung konsequent durchzuhalten und daraus eine niemals nachlassende Produktivität zu gewinnen. Beim Schreiben seiner Manuskripte ging er übrigens so bemerkenswert vor, dass man versucht war, es selbst einmal auszuprobieren: Er brachte Gedanken zunächst ohne allzu große Sorgfalt zu Papier, diktierte dies Handschriftliche seiner Frau in die Schreibmaschine, und stellte dann den getippten Text so lange auf den Kopf, bis eine Fassung erreicht war, die ihn zufrieden stellte. Diese Fassung blieb: Er veränderte sie nicht mehr.

Dahlhaus war selbstkritisch. Es geht mir nicht aus dem Kopf: Bei der erwähnten Geburtstagsansprache bilanzierte er sein Wirken mit einem abwiegelnden Bild: Was er betrieben habe, sei »ein Ritt über den Bodensee« gewesen. Halbwegs verstehen lässt sich

die Äußerung vielleicht mit einer Erfahrung, die man immer wieder im Leben machen kann: dass gerade jene, die in ihrem Fach exzellent sind, zu Selbstkrupeln neigen, die fachlich Mittelmäßigen fremd sind.

Geistigen Gefechten wich er nicht aus; exemplarisch denke man an seinen legendären, in Heften der *Musikforschung* (1983–84) ausgetragenen Disput mit Hellmut Federhofer über Heinrich Schenker. Kritik akzeptierte er von Kollegen auf Augenhöhe. Von Rudolf Stephan, dessen Texte musikalisch stets konkret bleiben, kam gelegentlich die – halb kritische, doch eher schmunzelnde – Aufforderung, er solle mal wieder etwas weniger Ästhetik betreiben und seinen Studenten etwas Ordentliches beibringen. Empfindlich allerdings reagierte Dahlhaus, wenn er sich falsch behandelt oder missverstanden fühlte. Solche Empfindlichkeit rückte ihn wieder menschlich heran, weil sich darin schlicht Verletzlichkeit ausdrückte.

Dahlhaus war einfühlsam. Einen unschönen Konflikt mit Berliner Kollegen legte er so behutsam wie nachdrücklich bei. Dahlhaus konnte auch deswegen sensibel und klug ausgleichen, weil er stets *beide* Seiten sah und sofort ihre Positionen verstand: Dialektisches Denken war seine zweite Natur. Dahlhaus besaß die Bereitschaft, sich zurück zu nehmen und konzentriert zuzuhören, um dann alles auf den Punkt zu bringen. Das ist ein Merkmal auch seiner Texte: In ihrer gedanklich-sprachlichen Dichte sind sie ohne Redundanz.

Dahlhaus war menschennah. Jedem gestehe er einen schlechten Tag zu, sagte er in einem Gespräch über fachliche Qualitäten. Er schätze Kollegen so oder so ein; ein einmal gewonnenes positives Urteil habe aber Bestand. Diese Form von Verbundenheit war menschlich gedacht, und sie gab ein Gefühl von Sicherheit. Treu blieb er auch der Technischen Universität Berlin, der er, nach Göttingen und Kiel, durchgängig seit 1967 angehörte. Einen kleinen Wortwechsel werde ich darum nicht vergessen: Als ich von Berlin nach München berufen wurde, sagte ich ihm: »15 Jahre war ich an der HdK Berlin – das ist viel«, und er korrigierte mich spontan: »zu viel«. Der vermeintliche Widerspruch zu seiner eigenen Beständigkeit meinte die Ermunterung, in akademischen Berufen örtlich flexibel zu sein.

Dahlhaus war fürsorglich. Vorausgesetzt, er bemerkte Resonanz und Engagement, lag ihm daran, seine Studenten voran zu bringen und Ehemalige einzubeziehen. Mein publizistischer Erstling beispielsweise, eine Musiklehre, verdankte sich seiner Vermittlung. Dahlhaus hielt sie für gelungen, ich selbst stehe ihr inzwischen sehr kritisch gegenüber. Seinen Brief möchte ich also nur deswegen zitieren, weil seine damalige Bemerkung zum generellen Nachdenken reizt: Dem Buch gelinge es,

Sachverhalte einfach und elementar darzustellen und dennoch denjenigen, der die Komplikationen kennt, fühlen zu lassen, dass die Simplizität sich von einem Hintergrund von Kenntnissen und Problembewusstsein abhebt, der unausgesprochen bleibt. Das bewahrt Sie vor ›Didaktik‹ im fatalen Sinne des Wortes.

Im Darmstädter Institut für Neue Musik und Musikerziehung konnte ich beim Generalthema *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision* über Bernd Alois Zimmermann reden. Ich erwähne das aus einem bestimmten Grund. In Darmstadt bin ich eingesprungen: Ein Referent war ausgefallen, Dahlhaus brauchte einen Ersatz, und zwar sehr

kurzfristig. Beides war ihm spürbar peinlich; am Telefon betonte er, für eine Absage hätte er jedes Verständnis. Es war also nicht so, dass der große Dahlhaus rief und man zu kuscheln hatte. Er bot an, aber er diktierte nicht. Das charakterisierte auch seine Durchsicht von Manuskripten gleich welchen Formats. Schreibfehler besserte er automatisch aus – das, sagte er, sei ihm seit seiner Tätigkeit als Musikredakteur bei der *Stuttgarter Zeitung* in Fleisch und Blut übergegangen. Seine Anmerkungen aber, mit Bleistift an den Rand geschrieben, begnügten sich meist mit ein, zwei Worten. Ein Beispiel steht mir noch vor Augen. In einer Seminararbeit über Strawinskys *Symphonie in C* stand bei mir irgendwo der Begriff ›Durchführung‹. Am Rand notierte Dahlhaus »Durchführungsteil – Durchführungstechnik«. Er ließ das ohne weiteren Kommentar. Das zwang zum Nachdenken, und ich gestehe, dass mir erst damals die Differenz der Sachverhalte richtig bewusst wurde.

Die Sparsamkeit seiner Korrekturen und die Dezenz des Bleistiftes waren Ausdruck von Toleranz: Dahlhaus respektierte, so lange sie nicht sachliche Fehler oder Unklarheiten aufwiesen, die Darstellungs- und Ausdrucksweise von Autoren, denen er damit auch die letzte Verantwortung für ihre Texte zusprach. Neben allem anderen – Disziplin, Selbstkritik, Sensibilität, Menschenbezug, Fürsorge – war dies vielleicht seine nachhaltigste Qualität: Dahlhaus war ein Freigeist. Anderen ließ er alle Freiheiten, auch seinen Mitarbeitern am Institut, die er in nichts gängelte oder kontrollierte. Gerade diese Freiheit und die dadurch erzeugte, im Fachlichen wie im Menschlichen gelöste Atmosphäre setzten Kräfte frei und beförderten Leistungen: als Frucht und als Gegengabe seines Vertrauens.

Zeitgeist

Berlin-West war seinerzeit ein unangefochtenes Zentrum, mit Dahlhaus insgeheim als Mittelpunkt. Er war, ohne dass jeder sich das eingestand, ein Vorbild oder ein Widerpart. So merkwürdig das anmutet: Dahlhaus wirkte allein schon dadurch, dass es ihn gab. Hinzu kam eine einzigartige Konstellation von Persönlichkeiten und ideellen Strömungen.

Auf dem vergleichsweise engen Berliner Raum arbeiteten zahlreiche renommierte Musikwissenschaftler: Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan – die zwei prominentesten Vertreter einer ›Berliner Schule‹; Helga de la Motte, der künstlerischen Moderne und Grenzüberschreitungen aufgeschlossen wie kein anderer; dazu weitere illustre Namen: Reinhold Brinkmann, Peter Rummenhüller, Klaus Kropfinger, Elmar Budde, Hellmut Kühn. Komponisten, Künstler, Pädagogen, Theoretiker lasse ich aus, sonst würde es uferlos. Eine Persönlichkeit muss gleichwohl genannt werden, Diether de la Motte nämlich, weil er zu Dahlhaus geradewegs einen Gegenpol abgab: De la Motte war der Paradiesvogel. Er schrieb so locker wie er sprach, sah in Kunst auch das Spiel, lebte von Phantasie, Kreativität, Unkonventionellem, war ein begnadeter Lehrer, vermochte es, Musik erleben zu lassen. Dahlhaus und de la Motte: Die Zeitgleichheit dieser zwei Großen, beide Jahrgang 1928, war ein Glücksfall, und beschenkt kann sich schätzen, wer beiden begegnen durfte.

Die Zeit ab den späten 1960er Jahren war ideell besonders: musikalisch aufregend und geistig unruhig, in einem Maße, das Jahrzehnte später gar nicht mehr richtig begreiflich zu machen ist. Neue Formen der Präsentation und des Ausführens wurden gesucht:

Wandelkonzerte blühten, Improvisation wurde wiederentdeckt, Aleatorik dominierte das 1970er Jahrzehnt. Dahlhaus stand dem zurückhaltend gegenüber: Wandelkonzerte seien die institutionelle Konsequenz des Zerfalls des musikalischen Werk- und Formbegriffs; Improvisation, vermeintlich aus dem Stehgreif entstanden, stütze sich auf einen Vorrat eingeschliffener Topoi; Aleatorisches könne von einem Hörer nicht als etwas Offenes wahrgenommen werden, weil er keinen Vergleich habe.

Eine explosive Aufbruchstimmung herrschte, überall: in Politik, Gesellschaft, Kunst. Auf den Prüfstand gestellt – ›hinterfragen‹ hieß die Losung – wurde alles, nichts galt mehr als einfach hinnehmbar. Man wollte sich – ein zweites Lieblingswort – ›emanzipieren‹: Alles, was irgendeine Fessel anzulegen schien, sollte beseitigt werden, ›Systeme‹ ebenso wie ›Autoritäten‹. Das Gegenbild erschien menschenwürdiger: persönliche Freiheit und, damit einhergehend, die Hinwendung zu dem einzelnen Menschen. Ich erinnere mich, dass eine studentische Gruppe Veranstaltungen zum Thema ›Musik und Tanz‹ plante – die Idee des ›Projektstudiums‹ wurde damals geboren –, und dass sie dabei stets von *sich* ausging: Wichtig war an Musik nur, was sie *mir* gibt. Verblüffend ist nicht der Blickwinkel selbst, sondern die Ausschließlichkeit, mit der die jeweilige Sache zum Vehikel wurde und das *Ich* sich davor schob. Auf Seiten der Musiktheorie – so sieht es in der Rückschau aus – äußerte sich der Gedanke der Individualisierung, wenngleich unbewusst, auf spezielle Weise: in der Idee der ›individuellen Analyse‹.

Beherrschend war der Drang, alles neu zu gestalten: ein Wunsch nach Veränderung, der auch sämtliche hochschulischen Fächer erfasste, deren Inhalt, Methodik, Sinn, Stellenwert. Es brauchte nur noch jemanden, der die Kompetenz und die Kraft hatte, teils noch undeutliche Visionen (zu den ersten Sehnsüchten gehörte, dass Theorie sich auf wirkliche Musik bezieht, statt ein leeres Eigenleben zu führen) fasslich umzusetzen. Diether de la Motte gelang das: Mit seinen damals sensationellen Büchern krepelte er Musiktheorie um. In dem, was de la Motte für das Fach leistete, war er ein bewundernswerter Einzelkämpfer. Zugleich kam ihm die Gunst der historischen Stunde entgegen, mit ihrem spezifischen geistigen Umfeld und künstlerischem Klima.

Schaffen

Die Festschrift zu Dahlhaus' 60. Geburtstag enthält ein erstes Schriftenverzeichnis. Allein an Aufsätzen sind über 400 aufgelistet, von denen – folgt man dem Verzeichnis – 48 der Musiktheorie gelten. Tücke jeder Systematik: Vieles, was unter anderen Stichworten rubriziert ist, könnte mit gleichem Recht unter ›Musiktheorie‹ stehen. Der Beitrag »Dahlhaus« in der MGG² bringt unter ›Musiktheorie‹ nur 18 Artikel. Ohnehin begnügt sich dies Schriftenverzeichnis mit einer »Auswahl« (knapp 300 Artikel sind aufgeführt), da es auf die Gesamtausgabe der Schriften verweist.

Wie auch immer man zählt und ordnet: Die Fülle von Dahlhaus' Publikationen ist schier erschlagend. Er etablierte, wenn ich recht sehe, Aufsätze als Forum der Wissenschaft. Seine Bücher hatten es mitunter schwerer. Jedenfalls erwähnte er einmal in einer Mischung aus Verwunderung und Enttäuschung, es habe Jahre gebraucht, bis sich seine *Musikästhetik* durchgesetzt hätte.

Die Quantität seiner Texte ist aber nicht eigentlich das Entscheidende, sondern ihre perspektivische Vielfalt und ihre historische Spannweite. Dahlhaus öffnete dadurch auch der Musiktheorie Fenster und gab ihr eine unvergleichliche Tiefenschärfe. Musiktheorie erhielt Rang, Würde, Eigenständigkeit.

Seine Schriften setzten Maßstäbe. Sie sind grundlegend, so etwa der Aufsatz *Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax*, und sie waren von größtem Einfluss, da allseits zur Kenntnis genommen, so etwa der Vortrag *Form*, veröffentlicht in den *Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik*. Das in meinen Augen bedeutendste Buch sind die *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, seine Habilitationsschrift, die 1967 herauskam; und das für mich schönste Buch ist *Musik zur Sprache gebracht*, erschienen 1984. Für die *Untersuchungen* greift keine Vokabel zu hoch. Sie sind unerreicht, ein Jahrhundertwerk, eine Schatzkiste von unerschöpflichem Reichtum. Ich möchte mir nicht ausmalen, wie oft Musiktheorie darin gestöbert hat und fündig wurde, ohne es zu gestehen. *Musik zur Sprache gebracht* vereint – zu thematischen Gruppen gebündelt und in historischer Folge – zahlreiche musikästhetische Texte, souverän kommentiert von Dahlhaus und Michael Zimmermann. Das Buch, leider nicht wieder aufgelegt, ist ein Leseschmaus und Denkvergnügen.

Man muss sich die Jahreszahlen vor Augen führen: Bereits 1960 erschien in der Schriftenreihe *Musikalische Zeitfragen* ein Heft mit dem Titel *Die vielspältige Musik und die Allgemeine Musiklehre*. Dahlhaus ist darin mit einem knappen Text *Zur Kritik musiktheoretischer Allgemeinprinzipien* vertreten. Die Frage nach wandelbarer ›Geschichte‹ oder allgemeingültiger ›Natur‹ ist mitgedacht, und ebenso das Spannungsfeld zwischen Historie und Systematik, das 40 Jahre später beim ersten Kongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* ausdrücklich zum Thema wurde. 1966 hielt Diether de la Motte auf der Darmstädter Institutstagung einen Vortrag *Reform der Formenlehre?*, der auf die Forderung nach Analyse und die Skizze eines neuen Analysebuches hinausläuft, das er zwei Jahre später selbst vorlegte. Was den musiktheoretischen Wandel seit Ende der 1960er Jahre auszeichnet – die Hinwendung zur Analyse und zu geschichtlicher Differenzierung –, war bei dem Denker und Historiker Dahlhaus schon Alltag, bevor es im Fach Musiktheorie Programm wurde. Und was die Musiktheorie in einer zweiten Aufbruchwelle seit Ende des 20. Jahrhunderts beschäftigt – als *einen* Bereich nenne ich satztechnische Modelle, deren Breitenwirkung Hartmut Fladt begründete –, liegt schon bei Dahlhaus bereit. Ein Kapitel seiner *Untersuchungen* trägt den schlichten Titel *Satztypen und -formeln des 15. und 16. Jahrhunderts*.

Im Grunde gibt es nichts, wozu Dahlhaus sich nicht geäußert hätte: Für nahezu jeden musiktheoretischen Sachverhalt führen Wege zu ihm zurück. Sieht man genau hin, ist Dahlhaus letztlich der Urquell jener ›neuen‹ Musiktheorie, die sich in den 1970er Jahren ausbreitete.

Anspruch

1974 erhielt ich an der HdK Berlin eine Assistenz, parallel dazu begann ich mit meiner Dissertation. Das ging nicht von selbst: Als Doktorand hatte Dahlhaus mich erst ange-

nommen, nachdem er sich – so wurde mir erzählt – kundig gemacht hatte, ob ich »gut« sei.

Einen Bonus brachte die Assistenz nicht: Die Inanspruchnahme durch einen Beruf änderte für Dahlhaus nichts an den Forderungen einer Promotion. Von acht Semestern Schulmusik-Studium rechnete er vier Semester an, aber vier weitere Semester Präsenz in seinen Vorlesungen und Seminaren erwartete er so selbstverständlich wie das Studium zweier Nebenfächer und die Absolvierung aller üblichen Seminararbeiten. Das Rigorosum war eine Tour de force, mit 60 Minuten Prüfung durch Dahlhaus in Musikwissenschaft und je 30 Minuten Prüfung in den Nebenfächern.

Von seiner eigenen maschinenschriftlichen Dissertation 1953, *Studien zu den Messen Josquin des Prés* schwieg Dahlhaus beharrlich. Vermutlich war ihm die Arbeit aus späterer Sicht nicht mehr gut genug. Ich glaube, dass dies seine Haltung zu Promotionen beeinflusst hat: Eine Promotion verlangt eine besondere, hohe Leistung, aber sie bleibt eine Qualifikation, sie erwartet nichts Übermenschliches und sie darf sich schon gar nicht zu einem Lebenswerk auswachsen.

Dahlhaus, das möchte ich mit diesen wenigen Bemerkungen veranschaulichen, stellte entschiedene fachliche Ansprüche. Sie waren einfach da, wie selbstverständlich, schon durch ihn selbst personifiziert, aber er stellte sie so, dass sie einen weder lähmten noch runter machten. Konnte Dahlhaus mit dem Ergebnis einer Arbeit leben, war er ebenso pragmatisch wie generös. Auf meine spätere Bemerkung, meine Dissertation über die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns sei eigentlich keine *musikwissenschaftliche*, sondern eine *analytische* Arbeit, sagte er nur »ich weiß« – und lächelte.

Die Arbeit forderte. Einen Ausgleich schuf der Hang zur Geselligkeit. Berlin-West war darin speziell. Ihre Insellage warf die Stadt auf sich selbst zurück und förderte inneren Zusammenhalt. Gern traf man sich in einer gemütlichen Kneipe, und verbreitet waren häusliche Einladungen, in wechselnd großen Runden, zu denen nicht nur Musiker gehörten. Am Abend meines Rigorosums gab es eine Feier. Zu ihr kamen Annemarie und Carl Dahlhaus, Helga und Diether de la Motte, der Komponist Frank Michael Beyer und seine Frau, Monika und Hermann Danuser, Silke Leopold, Rainer Wehinger, Michael Zimmermann, drei Kollegen aus anderen Bereichen, eine liebevolle Helferin. Warum diese Aufzählung? Weil die Feier in meiner ersten Berliner Wohnung stattfand: zwei kleine Zimmer, vierter Stock ohne Fahrstuhl, mit nicht so vielen Sitzgelegenheiten, so dass einige auf dem Bett Platz nahmen, die Jüngeren auf dem Boden kauerten, Diether de la Motte am Couchtisch kniete, einen Teller vor sich, und der Rest in die Küche auswich, in ausgerechnet den engsten Raum. Keiner war sich dafür zu schade, und keiner blieb lediglich eine halbe Stunde, um sozusagen der Höflichkeit Genüge zu tun. Die karge Umgebung trat zurück hinter das Zusammensein und bunte Gespräche. Das berührte tief.

Ich habe lange darüber nachgedacht, worin der innere Kern all dessen besteht, was ich hier skizziert habe, und versuche eine Antwort zu geben.

Ein Moment des Persönlichen durchzog nicht nur die Berliner Szene, sondern auch die Musiktheorie. Was sich banal anhört, ist in Wirklichkeit fundamental: Wie alles im Leben wird auch ein Fach von Menschen gemacht, und es kann umso intensiver gedeihen, wenn sie Leidenschaft haben für die gemeinsame Sache, sich aber auch auf privater Ebene begegnen, diskutieren, lachen, über *alles* reden: in einem Zueinander, das

ERINNERUNGEN

sich nicht auf Berufliches verkürzt. Erfahrbar wurde damals – das ist ohne jedes Pathos gemeint –, dass alles zusammen gehört: Kunst und Leben, Denken und Anschauung, Strenge und Gelöstheit, Musikalisches und Menschenbezogenes. Ein humanistischer, weiter, lebendiger Geist erfüllte die Berliner Zeiten. Dahlhaus war ihr, alle überstrahlender, Repräsentant.

Er starb im Jahre 1989. Sein Tod, ein Schock, riss ein gewaltiges Loch. Carl Dahlhaus wurde nur 61 Jahre alt. Auch darüber lässt sich lange nachdenken.

Dahlhaus und die Poetik des Zweifels

Thomas Christensen

Es ist mir eine große Freude und Ehre, auf dieser Konferenz zu Carl Dahlhaus und der Musiktheorie zu Ihnen sprechen zu dürfen. Als einziger nichtdeutscher Teilnehmer fühle ich mich jedoch ein wenig befangen. Denn meine Perspektive ist eindeutig die eines Außenseiters: Ich stehe außerhalb der deutschen Institutionen für Musiktheorie und Musikwissenschaften und außerhalb der intellektuellen Tradition, in der sich Dahlhaus bewegte. Ich wurde durch die amerikanische Musiktheorie geprägt, die den Problemen und Antworten in vielerlei Hinsicht zwiespältig gegenübersteht, mit denen sich Carl Dahlhaus – ebenso wie viele von Ihnen hier – so eingehend beschäftigte. Meine Beziehung zu seinem Werk ist daher das Ergebnis einer langsamen Annäherung. Ich hoffe also, dass Sie mir verzeihen, wenn ich meine Ausführungen mit einer persönlichen Erinnerung an meine erste Begegnung mit diesem außergewöhnlichen Mann und seinem Werk beginne und Ihnen erzähle, wie ich zu einem Verständnis seiner Ansätze gekommen bin und sie schließlich für meine eigene Arbeit nutzen konnte.

In den frühen 1980er Jahren war ich ein eifriger junger Student der Musikwissenschaften an der Universität Yale. Damals hatte ich gerade angefangen, ein wenig Deutsch zu lernen. Ich erinnere mich jedoch nicht, als Student viel von Dahlhaus gelesen zu haben. Sie müssen bedenken, dass damals erst sehr wenige seiner Schriften ins Englische übersetzt waren. In Yale kannten wir damals vor allem ›Schenker and sets‹, wie wir es nannten. Zur Analyse tonaler Musik lernten wir mindestens zwei Jahre lang Schenker'sche Musiktheorie, und für die Analyse atonaler Musik des 20. Jahrhunderts stand Allen Fortes Theorie der *pitch-class sets* bereit. Das alles war streng systematische und positivistische Musiktheorie, die sich wenig um gesellschaftliche oder epistemologische Fragen kümmerte. Für uns war es ganz selbstverständlich, dass wir diese beiden zentralen theoretischen Ansätze auf die beiden grundlegenden Musikrepertoires – ›tonale‹ und ›atonale‹ Musik – anwendeten, mit denen wir uns zu beschäftigen hatten. Was brauchten wir mehr, um Musik zu analysieren und zu interpretieren?

Zu meinem Glück beschränkte sich meine Erfahrung nicht nur auf ›Schenker and sets‹, denn ich hatte noch andere Lehrmeister mit sehr viel weiterem Horizont. Zu meinen Professoren in Yale zählten auch Claude Palisca und David Lewin. Obwohl die beiden von ihrem intellektuellen Temperament her kaum unterschiedlicher hätten sein können, teilten sie doch ein tiefgehendes Interesse an historischer Musiktheorie. Und ich hatte das Glück, bei beiden Professoren Lehrveranstaltungen zu unterschiedlichen Aspekten der Musiktheoriegeschichte zu besuchen. Bei Palisca ging es um die Musiktheoriegeschichte vor 1700, in Lewins unvergesslichem Seminar um die Musiktheorie Rameaus

und später Riemanns. Diese Veranstaltungen öffneten mir die Augen dafür, dass Musiktheorie keine immanent-empirische Wissenschaft ist, die außerhalb von Geschichte und Kultur existiert. Vielmehr belegte die Kurslektüre, von mittelalterlichen Abhandlungen über Rameaus *Traité de l'harmonie* bis zu Riemanns *Vereinfachter Harmonielehre*, dass die theoretischen Ansätze tief in der Kultur, Sprache und Erfahrung des jeweiligen Theoretikers verwurzelt sind. Dies war für mich eine persönliche kopernikanische Wende. Plötzlich wurde mir vieles an Schenkers Theorie klar, womit ich vorher zu kämpfen hatte und was mir so eigenartig und rhetorisch abstoßend vorgekommen war. Schenkers Theorie war – genau wie die von Rameau oder Hucbald – eng mit seinem intellektuellen und gesellschaftlichen Leben verknüpft. In seinem Fall waren dies seine Erfahrungen als assimiliertes, bürgerlicher Jude im Wien des ausklingenden 19. Jahrhunderts. All dies mag für heutige Ohren vollkommen selbstverständlich klingen. Aber für mich war es damals, im Jahr 1982, eine Erleuchtung. Und ich wusste sofort, dass dieser entlegene Zweig unseres Fachs mein Forschungsgebiet werden würde: die Geschichte der Musiktheorie.

Ungefähr zu jener Zeit stieß ich zum ersten Mal auf einige Schriften von Carl Dahlhaus. Ich erinnere nicht mehr, welche es waren. Aber ich weiß noch, wie ich mich durch seine sehr dichten, deutschen Texte quälte und dachte, was für eine faszinierende und für mich völlig neue Art dies war, über Musik zu sprechen. Gleichzeitig verunsicherte es mich, denn was ich von Dahlhaus las, begegnete vielen meiner grundlegendsten Annahmen über Musikgeschichte und Musiktheorie scheinbar mit Verdacht und Argwohn. Kein Dogma schien seiner unerbittlichen Dialektik standhalten zu können. Ich fragte mich schließlich, ob sich überhaupt noch irgendetwas mit einem Rest von Sicherheit über Musik sagen ließe. Könnte je eine analytische Beobachtung unter seinem skeptischen Blick bestehen? Tief in meinem Herzen war ich wohl immer noch Positivist.

Und doch war die Lektüre unwiderstehlich. Nie zuvor war mir ein Musikwissenschaftler begegnet, der sich so gut mit historischer Musik auskannte, dessen Kenntnis der theoretischen Literatur so unerschöpflich schien und der ein so breites, humanistisches Verständnis der geschichtlichen, ästhetischen und philosophischen Kontexte von Musik hatte. Außerdem hatte ich nie einen Musikwissenschaftler gelesen, der seine Vorgänger und Zeitgenossen so furchtlos kritisierte und aburteilte – jedenfalls bis ich auf Richard Taruskin stieß. Ich war vollkommen eingeschüchtert. Wie wahrscheinlich uns allen hier war mir schleierhaft, wie ein einzelner Mensch sich so viel Wissen aneignen konnte, und wie um alles in der Welt er die Zeit fand, eine derart Ehrfurcht erregende Menge an Texten zu produzieren.

Natürlich war der Weg dorthin kein leichter. Dahlhaus' Texte sind für niemanden einfach zu verstehen, und erst Recht nicht für einen Amerikaner mit sehr rudimentären Deutschkenntnissen. In den folgenden Jahren versuchte ich, einige seiner wichtigsten Werke systematischer zu lesen. Ich weiß noch, dass ich viel Zeit mit den *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* verbrachte und dabei seitenweise Notizen schrieb. Wenn ich mir diese Notizen heute ansehe, sehe ich immer wieder Fragezeichen neben vielen Textpassagen. Es fiel mir nach wie vor schwer, seine Denkweise mit meinem eigenen kulturellen Hintergrund in Einklang zu bringen. Aber ich erkannte auch, dass dieser Text jeden, der sich mit historischer Theorie befasste, vor eine grundlegende epistemologische Herausforderung stellte. Das alles war sehr irritierend. Und es

war klar, dass ich es nicht länger vermeiden konnte, mich eingehender mit seinen Ideen zu beschäftigen.

Kurz vor meinem Abschluss in Yale, im Jahre 1985, fasste ich also den Entschluss, nach Europa zu gehen und bei Dahlhaus zu studieren. Ich war zuvor bereits ein paar Mal in Deutschland gewesen und dachte, ich könne genug Deutsch, um mich durchzuschlagen. (Eine naive Annahme, wie sich bald herausstellen sollte!) Ich war auch schon mehrmals nach Berlin gereist. Bei einem dieser Aufenthalte stellte mir Claude Palisca den damaligen Leiter des Instituts für Musikforschung und Herausgeber der gerade begonnenen Buchreihe *Geschichte der Musiktheorie* vor, Frieder Zaminer. Über Zaminer wiederum lernte ich Dahlhaus kennen und hatte Gelegenheit, mit ihm über meine Dissertation zu Rameau zu sprechen. Das war eine nervenaufreibende Erfahrung, aber gleichzeitig auch extrem bereichernd. Seine Reaktion auf meine Arbeit war sehr warmherzig, und er bestärkte mich in meiner Absicht, nach Berlin zu kommen. Weiterer Aufforderung bedurfte es nicht. Dank seiner Unterstützung und einem Post-Doc-Stipendium des DAAD genau zur rechten Zeit konnte ich im Januar 1986 nach Berlin fliegen, um dort ein neues Kapitel meiner Laufbahn als Musikwissenschaftler aufzuschlagen.

Doch wie sich herausstellte, war das Schicksal nicht auf meiner Seite. Denn zu diesem Zeitpunkt verschlechterte sich Dahlhaus' Gesundheit, die ohnehin nicht sehr stabil war, immer stärker. Einen Großteil des Semesters, in dem ich seine Seminare an der Technischen Universität belegen wollte, war er krank. (Ich weiß noch, dass es in seinen Vorlesungen um Beethoven ging.) Doch selbst wenn er in der Universität war, war es schwer, ihn zu treffen. So viele Studenten buhlten um seine Zeit und Aufmerksamkeit. Ich war an ein amerikanisches System gewöhnt, bei dem ein Seminar von höchstens 4 bis 5 Studenten besucht wurde, jedenfalls in Yale. In Berlin waren es 20 bis 30. Ich hatte Wunschträume gehabt, in denen Dahlhaus und ich entspannte Nachmittage im Biergarten mit idylischem Blick auf den Wannensee verbrachten und kalte Berliner Kindl tranken oder durch den Grunewald schlenderten, vertieft in stundenlange Gespräche über die Feinheiten von Rameaus ›basse fondamentale‹ oder Schenkers Theorie der Urlinie. Diese Wunschvorstellungen verpufften im Nichts. Ehrlich gesagt bin ich ihm in jenem Jahr kaum begegnet.

Das bedeutet jedoch nicht, dass meine Zeit in Berlin umsonst war. Ich hatte trotz allem den Eindruck, sehr viel von Dahlhaus zu lernen. Nicht in den langen gemeinsamen Spaziergängen, die ich mir vorgestellt hatte, und auch nicht in intensiven Seminaren, sondern ganz altmodisch über das gedruckte Wort: Ich las in jenem Jahr viele seiner Texte. Außerdem lernte ich viel in Diskussionen mit einigen seiner Studenten und Assistenten. Zu meinen Gesprächspartnern zählte auch Stephen Hinton, der heute an der Universität Stanford lehrt. Stephen war mehrere Jahre lang Assistent von Dahlhaus gewesen und konnte dessen Einwände besser als irgendjemand sonst erklären – so gut, dass auch ein blauäugiger amerikanischer Student zu verstehen begann.

Obwohl ich also streng genommen nicht behaupten kann, dass ich bei Dahlhaus selbst studiert habe, hatte er in jenem Jahr einen deutlich spürbaren Einfluss auf mich. Ich hielt, wie wir alle damals, an der Hoffnung fest, dass sein Gesundheitszustand sich wieder stabilisieren würde. Doch es wurde klar, dass seine Erkrankung schwerer wog als unsere Hoffnung. In den folgenden Jahren hatte ich ein paar weitere Gelegenheiten, ihn zu sehen, wenn ich in Europa war. Einmal zeigte ich ihm eine meine ersten Veröffentli-

chungen als junger Assistant Professor, damals noch an der University of Pennsylvania. Es war eine Rezension der *Grundzüge einer Systematik*¹, und ich habe keine Ahnung, warum ich sie ihm zeigte. Obwohl es eine begeisterte Kritik seines Buches war, hatte ich die Unverfrorenheit besessen, seinen Stil zu bemängeln, worüber er sich sicher nicht freute. Doch er nahm es mir nicht übel. Wir sprachen über einen möglichen Amerikabesuch, wengleich er bezweifelte, dass sein Gesundheitszustand es ihm erlauben würde, die Einladung anzunehmen. Doch ich hoffte weiterhin. Das letzte Mal sah ich Dahlhaus im Sommer 1988 bei einer Konferenz der *International Musicological Society* in Bologna. Er war eindeutig sehr krank, dabei jedoch geistig vollkommen bei Kräften und voller Interesse für die Vorträge. Wie wir heute wissen, hatte er damals noch weniger als ein Jahr zu leben. Im Herbst 1989 erhielt ich ein Fulbright-Stipendium, das es mir ermöglichte, nach Deutschland zurückzukehren – ausgerechnet nach Ostberlin, zur rechten Zeit am rechten Ort. Ich wollte auch nach Westberlin reisen und ihn besuchen. Doch dazu sollte es nicht mehr kommen. Dahlhaus verstarb im März 1989. Ich sah ihn nie wieder, und er konnte leider nicht mehr Zeuge der erstaunlichen Ereignisse im Herbst 1989 werden, die ich glücklicherweise miterleben durfte.

Ich habe meine Ausführungen nicht deshalb mit diesem langen persönlichen Rückblick begonnen, weil es vielleicht die einzige Gelegenheit ist, meine Erinnerungen aufzuschreiben (auch wenn es wahrscheinlich so ist). Sondern ich hoffe, dass ich damit die intellektuelle Naivität beschreiben kann, mit der ich Dahlhaus' Texte zum ersten Mal las. Ich frage mich heute, ob diese Naivität nicht in Wirklichkeit ein Vorteil war.

In der verbleibenden Zeit meines Vortrags möchte ich Ihnen nun einige allgemeine Beobachtungen zu Dahlhaus' Beitrag zur Musiktheorie vorstellen, die mir besonders wichtig erscheinen. Zum Teil sind dies Eindrücke, die ich bereits sehr früh hatte. Der Großteil sind Dinge, die mir nach einer umfassenderen Lektüre seiner Schriften über die Jahre hinweg aufgefallen sind. Vor allem sind es Eindrücke, die sich mit dem zeitlichen Abstand verfestigt haben.

1991 schrieb mein amerikanischer Kollege James Hepokoski eine einfühlsame Analyse von Dahlhaus' Texten zur Musikgeschichte, mit der er versuchte, Dahlhaus in den intellektuellen und historischen Debatten zu verorten, die die westdeutsche Universitätslandschaft in den 1960er und 70er Jahren prägten.² Dieses »Dahlhaus Project«, wie er es nannte, fasste er als nachträglichen Versuch zusammen, das Erbe einer österreichisch-deutschen Musiktradition vor den aggressiven Angriffen der sozio-politischen Interpretation zu retten, die besonders von der politischen Linken kamen. Wir können wahrscheinlich auch Dahlhaus' theoretische Schriften in einen solchen Kontext stellen, besonders seine Bemühungen, die ästhetische Integrität des autonomen Kunstwerks gegen materialistische Kritiker zu verteidigen, die in der analytischen Interpretation von Musik lediglich eine Fortsetzung überkommener bourgeoiser Werte und eines fragwürdigen Konservatismus sahen.

Natürlich war Dahlhaus kein verspäteter Hanslick-Anhänger. Besser als jeder andere erkannte er, wie gesellschaftlich bedingt und geschichtlich beeinflusst jede analytische

1 Christensen 1988.

2 Hepokoski 1991.

Aussage über Musik sein kann. In seinen Schriften erinnert er uns immer wieder an die historische Verankerung der Musiktheorie. Keine Musiktheorie kann je immun gegen die Bedingungen und Umstände der Geschichte sein. Gleichzeitig kann es keine Analyse geben, die nicht auch historische und ästhetische Befangenheiten offen legt. Dies ist meiner Meinung nach der Grund, warum gerade Dahlhaus' Arbeit als Historiker den Schlüssel zum Verständnis seiner Schriften zu Theorie und Analyse liefert. Denn die Theoriegeschichte wird zum unerlässlichen Fundament für jegliches Verständnis einer analytischen Interpretation von Musik und zur Basis, ohne die das Unterfangen der analytischen Musikinterpretation keine Gültigkeit hat. Da auch wir Teil der Geschichte und Traditionen unserer Disziplin sind, deren Horizont in die Gegenwart reicht, ist das, was wir tun, Teil einer fortdauernden und sich immer weiter entwickelnden Unterhaltung mit der Vergangenheit. Geschichte und Theorie sind also alles andere als Gegensätze: Innerhalb der legendären hermeneutischen ›Verschmelzung der Horizonte‹ sind sie eng miteinander verwoben.

Ich verstehe Dahlhaus so, dass er die Aufgabe des Historikers darin sieht, die jeder Theorie bzw. Analyse zugrunde liegenden Annahmen, Urteile und Spannungen aufzudecken und sie dann innerhalb der unterschiedlichen intellektuellen Traditionen zu verorten, an denen sie teilhat. An diesem Punkt kommt seine legendäre Dialektik ins Spiel. Dahlhaus kann jedes beliebige theoretische Argument, jede analytische Beobachtung nehmen und sie in ihre Einzelteile zerlegen, um so, wo immer möglich, die potenziellen Widersprüche zwischen diesen Bestandteilen offen zu legen. Er hatte eine beinahe unheimliche Gabe, ideologische Verflechtungen aufzudecken, die als objektiver Empirismus oder Logik daherkamen. Er verfügte über eine untrügliche Fähigkeit, selbst die scheinbar harmlosesten Aussagen oder analytischen Annahmen zu sezieren, Schicht um Schicht verdeckter Befangenheiten abzutragen und so die darunter liegenden Widersprüche und Kompromisse zu zeigen. Denn letzten Endes enthielt jede Theorie und jede Analyse irgendeinen Kompromiss, genau wie jede historische Rekonstruktion. Ob es darum ging, die Ideologie vom ›Organischen‹ in der Schenker'schen Theorie infrage zu stellen, den Physikalismus Rameaus oder den Hegelschen Idealismus von Hauptmann: Jede Theorie hatte ihren Preis. Behandelte man die Analyse wie eine autonome, geschichtslose Wissenschaft, so lief sie ständig Gefahr, sich selbst zu widersprechen oder Tautologien zu produzieren.

Paradigmatisch waren Dahlhaus' Betrachtungen zur harmonischen Tonalität. Für Dahlhaus ist Tonalität alles andere als ein transzendentes, immanentes, natürliches System. Er sieht sie als stark diskursiv geprägte Konstruktion.³ Wichtig war, zu erkennen, aus welchen Gründen ein bestimmter Theoretiker seine jeweiligen Kriterien auswählte, und welche Konsequenzen seine Wahl hatte. Dasselbe gilt natürlich für jede analytische Aussage, die wir über ein Musikstück machen können. Keine Analyse ist empirisch einfach gegeben. Kein Analysesystem ist wertfrei. Mit einer Anleihe an Collingwoods Autobiographie formuliert Dahlhaus diesen Punkt sehr prägnant: Was ist die Frage, die ein theoretischer Text zu beantworten vorgibt?

3 Vgl. hierzu meinen Beitrag »Die Entstehung der *Entstehung*« und den Beitrag von Michael Polth in diesem Band.

Das alles heißt nicht, dass wir aufhören sollen, Musik zu analysieren und an Musiktheorie zu ›glauben‹. Dahlhaus war schließlich kein epistemologischer Agnostiker. Theorien und Analysen können immer noch einen Wert und eine Bedeutung haben, wenn diese auch nicht ontisch sind. Für mich ist seine Botschaft eine eher ethische: Geht und macht Eure Analysen, aber achtet auf die Annahmen, die Ihr ihnen zugrunde legt – seid Euch also Eures eigenen historischen und kognitiven Standpunkts so bewusst wie nur möglich. Denkt daran, dass niemand außerhalb der Einflusskräfte unserer Kultur und Geschichte leben kann. Dies ist auch der Grund, so denke ich, dass Dahlhaus sich so oft für Pluralismus und Eklektizismus in der Musikanalyse ausgesprochen hat. Sie schienen ihm eine der wenigen Möglichkeiten zu bieten, nicht dem Dogmatismus und Sektierertum anheim zu fallen. Als jemand, der vom Akt der musikalischen Analyse fasziniert war, empfand ich dies sowohl als Ernüchterung als auch als Befreiung. (Was die epistemologische Gültigkeit von analytischen Musikinterpretationen betraf, fühlte ich mich jedoch zutiefst verunsichert.)

Doch obwohl eines der bezeichnenden Merkmale von Dahlhaus' dialektischer Methode darin bestand, scheinbare Holismen in Splittergruppen voller Spannungen, Dissonanzen und uneingestandener Kompromisse aufzusprengen, so gab es auch eine zweite, beinahe gegenläufige Tendenz, zu vergleichen, gegenüberzustellen und zu vereinen. Ungleiche Elemente wurden dazu eng nebeneinander platziert, um so unerwartete Kongruenzen und Homologien zu offenbaren. Ich bin versucht zu behaupten, dass diese Synthese die dialektische Umkehrung seiner ersten Neigung zur Auflösung ist.

Hierzu ein Beispiel:

In seinen *Untersuchungen* analysiert Dahlhaus die Theorie der »kontrastierenden Sonoritäten«. Der Begriff, den er von Joseph Smits van Waesberghe übernimmt, bezeichnet eine Anfangsphase im Verhalten von Harmonien, die in der Polyphonie des 12. bis 14. Jahrhunderts auftritt. Dahlhaus hat den brillanten Gedanken, dass die kontrastierenden Sonoritäten eine Entsprechung im modalen Rhythmus der damaligen Zeit haben, da beide auf einem Wechsel oder einer Gegenüberstellung von langen und kurzen Werten einerseits und primären und sekundären Konsonanzen andererseits basieren. Er weist darauf hin, dass der erstgenannten die »innere Dynamik« einer metrischen Gliederung fehlt, der zweiten die funktionale Hierarchie der harmonischen Tonalität. Die ›Taktperiode‹ des 17. Jahrhunderts hingegen weist eine starke Analogie zur tonalen Kadenz auf, denn beide basierten auf dem Prinzip der Unterordnung: Die unbetonte Taktzeit ordnet sich der betonten unter, die sekundären harmonischen Funktionen der tonischen.⁴ Dies war eine brillante These, die Waesberghe selbst nicht aufzustellen wagte. Und sie beweist, welche atemberaubend synthetisierende Vorstellungskraft Dahlhaus besaß. Lassen Sie mich noch ein weiteres Beispiel anführen:

In seinen berühmten Betrachtungen zu Modus und Transpositionen, die ihren ersten Höhepunkt in dem bereits 1955 erschienenen Artikel zur Terminologie von Dur und Moll finden, liefert Dahlhaus einen faszinierenden Denkanstoß: Er stellt den modalen und den tonalen Ansatz nebeneinander, indem er die Konzepte Tongeschlecht und Tonart umkehrt. Er schließt seine Betrachtungen mit den Worten:

4 Vgl. Dahlhaus 2001a/GS3, 72 ff.

Das logische Verhältnis von Modus und Transpositionsskalen kehrte sich damit um: Bis zum 17. Jahrhundert galten die Transpositionsskalen (der ›cantus durus‹ und der ›cantus mollis‹) als *Tongeschlechter* (Genera), die Modi (z. B. c-jonisch und a-äolisch) als *Tonarten* (Spezies). Seither betrachtet man die Modi als Genera (den jonischen Modus als Dur-Geschlecht, den äolischen Modus als Moll-Geschlecht) und die Transpositionsskalen als Spezies (C-Dur und a-Moll als Tonarten).⁵

Hier haben wir eine weitere geistreiche Formulierung, die eine ungeahnte konzeptuelle Umkehrung aufdeckt. Das heißt jedoch nicht, dass man seine Behauptung nicht in Frage stellen darf. Wenn man sich daran macht, sie zu zerlegen – was ich hier nicht versuchen werde – erkennt man, dass diese so schön kompakte Aussage zahlreiche Probleme aufwirft. Das schmälert jedoch nicht die Genialität des Gedankens mit seinem hohen Potenzial an analytischen Schlussfolgerungen. So hat einer meiner amerikanischen Kollegen, Eric Chafe, diese Idee von Dahlhaus als Ausgangspunkt für seine wichtige Untersuchung zu Monteverdis tonalen Strategien genutzt.⁶

An dieser Stelle sollte ich erwähnen, dass die Erkenntnis über den komplementären Charakter von Spezies und Genera nicht allein Dahlhaus zuzuschreiben ist. Einen ähnlichen Gedanken finden wir in einer Untersuchung, die Jacques Handschin sieben Jahre zuvor in seinem Werke *Der Toncharakter* veröffentlichte.⁷ Tatsächlich lassen sich viele der prägnantesten Ideen in Dahlhaus' Habilitationsschrift auf frühere Autoren zurückführen, obwohl er oft nur spärliche Quellenverweise machte. Handschin ist einer dieser Autoren, deren Einfluss sicher katalytisch für Dahlhaus' *Untersuchungen* war. Auch August Halm's Einfluss auf Dahlhaus' Texte zu Beethoven ist nicht hinreichend anerkannt. Dahlhaus' Besprechung des ersten Themas der sogenannten *Sturmsonate* Beethovens arbeitet eine These aus, die Halm bereits 1913 in seiner Untersuchung *Von zwei Kulturen der Musik* vorgestellt hatte.⁸ James Hepokoski, dessen Analyse zu Dahlhaus' Texten ich eingangs erwähnte⁹, hat eine beunruhigende Anzahl solcher Anleihen und Einflüsse gefunden, die Dahlhaus in seinen Texten nicht anzugeben scheint.

Meiner Meinung nach ist der Grund hierfür jedoch nicht, dass Dahlhaus unaufrichtig war, seine Quellen zu verschleiern suchte oder sogar Ideen plagiierte. Ich kann mir vorstellen, dass er dieselbe Reaktion wie Brahms gezeigt hätte, der von einem armen Tropf auf die Ähnlichkeit zwischen Beethovens Ode an die Freude und dem Höhepunkt der Brahms'schen ersten Symphonie hingewiesen wurde und die berühmte Antwort gab: »Das kann doch jeder Esel sehen.« Die Einflüsse der Autoren, auf deren Schultern Dahlhaus stand, müssten jedem lesekundigen Musikwissenschaftler klar sein. Nur ein extrem pedantischer Bibliophiler würde sie einzeln aufzählen wollen. Auch Adorno scheint als ständiger Schatten über Dahlhaus' Werk zu schweben. Es ist offensichtlich, dass Dahlhaus in ein immerwährendes Streitgespräch mit seinem früheren Mentor vertieft ist, selbst wenn Adornos Name nicht genannt wird. Ein weiteres, positiveres Beispiel

5 Dahlhaus 2001b/GS3, 328 (Hervorhebungen original).

6 Chafe 1992.

7 Handschin 1948.

8 Vgl. Halm 1913, 38 ff. und Dahlhaus 2003/GS6, 178–191 bzw. Dahlhaus 1975.

9 Vgl. Anm. 1.

ist der Einfluss der philosophischen Hermeneutik von Hans Gadamer und Hans Robert Jauss. Jeder gebildete Leser von Dahlhaus' Texten erkennt, dass seine Rechtfertigung einer Ästhetik der musikalischen Autonomie – und von Musiktheorie überhaupt – in der Rezeptionstheorie fußt. Gadamers Monumentalwerk *Wahrheit und Methode*¹⁰ war offensichtlich grundlegend für einen Großteil von Dahlhaus' eigener Philosophie, auch wenn er es selten zitiert.

Ich erwähnte zuvor, dass Dahlhaus uns immer wieder mahnt, historische Theorien in einer Reihe intellektueller und ästhetischer Traditionen zu verorten, die bis in die Gegenwart reichen. An dieser Stelle ist der Einfluss von Gadamers Hermeneutik unverkennbar. Aber warum sollte er uns das alles in seinen Fußnoten erzählen? Erkenntnisse über Musikgeschichte und Musiktheorie bilden, genau wie die musikalischen Werke selbst, ein ständig wachsendes Erbe, zu dem wir alle beitragen und das wir alle nutzen, manchmal bewusst, manchmal unbewusst. Wir alle haben eine bestimmte Weltsicht, die einen Anteil früherer Anschauungen enthält, der unmöglich zu quantifizieren ist. Musikwissenschaft ist eine Disziplin, die sich besser im gemeinsamen Diskurs betreiben lässt, als wenn sie von Hermetik, Sektierertum und Eigentumsrechten geprägt wäre. Also halte ich es für unangemessen, Dahlhaus zu unterstellen, er habe frühere Ideen und Konzepte nur übernommen und neu zusammengesetzt. (Und doch gebe ich zu, dass ich mir oft wünsche, er wäre mit den Fußnoten und Quellenangaben in seinen Schriften etwas großzügiger gewesen!)

Eine Kritik mit mehr Bestand und Berechtigung würde meiner Meinung in die entgegengesetzte Richtung gehen. Manchmal scheint es, er habe weniger Autoren und Ideen aufgegriffen, als er hätte können und sollen. Zu häufig verließ er sich auf überholte musikwissenschaftliche Texte, sodass seine Angriffe auf Vorgänger kurios altmodisch wirken. Immer wieder trifft man in seinen Schriften auf dieselben Argumente, dieselben oft wiederholten musikalischen Beispiele. Die Musikwissenschaft entwickelte sich unterdessen weiter. Ich habe vor allem den Eindruck, dass Dahlhaus sich nicht auf dem Laufenden darüber hielt, was in Nordamerika geschah. So offenbaren viele seiner Kritikpunkte an der Schenker'schen Analyse, dass er eine sehr viel dogmatischere Vorstellung der Theorie hatte, als nötig war. Dahlhaus, der verdeckte Voreingenommenheiten bei anderen so sensibel erspüren und aufdecken konnte, neigte selbst manchmal dazu, karikaturenhafte Vereinfachungen zu wiederholen, für die es einfach keine Rechtfertigung gab. Auch wenn ich kein ergebener Anhänger der amerikanischen Schenker-Schule bin, glaube ich fest daran, dass Schenkers Theorie einige wertvolle Erkenntnisse bietet. Wenn es gelingt, Schenkers anstößige chauvinistische Formulierungen in einen historischen Kontext zu bringen, teilen wohl auch viele Musiktheoretiker in Deutschland meine Meinung. Doch Dahlhaus schien eine ganze Generation differenzierter analytischer Untersuchungen vollkommen ignoriert zu haben, die auf unserer Seite des Atlantiks entstanden. (Was im Übrigen nicht heißt, dass wir zu dieser Zeit nicht ebenso wenig oder gar weniger wussten, was man in Europa machte.)

Manchmal hatte ich auch den Eindruck, als sei Dahlhaus einfach nur ein nachlässiger Leser. Er konnte einige kraftvolle Gedanken aus einem musiktheoretischen Text ziehen –

10 Gadamer 1990.

oder vielleicht aus der Sekundärliteratur – um künftig nicht mehr davon abzuweichen. Im Zusammenhang mit meiner Arbeit zur Theorie des 18. Jahrhunderts frustrierte es mich oft, dass in Dahlhaus' Texten über 30 Jahre hinweg immer wieder dieselben Passagen von Rameau auftauchten, dass er so häufig dieselben Beispiele für den ›basse fondamentale‹ oder Kirnbergers Dissonanzbegriff verwendete. Zu oft führte dies bei ihm zu denselben schnellen Verallgemeinerungen oder vereinfachten Darstellungen, die er bei anderen zu Recht anprangerte. Ich hätte ihn mir manchmal als selbstkritischeren Leser gewünscht.

Dies ist möglicherweise der kühnste, aber auch scheinheiligste Vorwurf, den Sie auf diesem Symposium zu hören bekommen. Denn wer von uns verfügt auch nur über einen Bruchteil von Dahlhaus' Wissen? Bedenkt man, wie unglaublich breit gefächert seine Bildung und Interessen waren, so fragt man sich: Wie hätte er über die vielen wissenschaftlichen Publikationen zur Musikwissenschaft auf dem Laufenden bleiben sollen, die auf beiden Seiten des Atlantiks nur so aus den Druckerpressen quollen? Das war nicht möglich, und es wäre verlogen ihm vorzuwerfen, etwas nicht getan zu haben, das kein Mensch hätte tun können. Denn letzten Endes war auch Carl Dahlhaus ein Mensch aus Fleisch und Blut.

Und vielleicht hätte es auch nicht genutzt. Vielleicht hatte es Vorteile, dass er sich von den ›schmutzigen Niederungen‹ der empirischen Forschung und der Musikanalyse fernhielt. Denn so konnte Dahlhaus weiter ›hinaufsteigen‹ und unser Fach von ›ganz oben‹ betrachten. Sollten wir ihm dafür nicht dankbar sein? Klarer und schärfer als jeder andere Autor der Musikwissenschaft hat er uns gelehrt, was bei unserer Arbeit auf dem Spiel steht. Er hat uns angehalten, immer wieder infrage zu stellen, was wir als Musiktheoretiker und -analytiker zu leisten behaupten. Dabei hat er in keiner Weise den Wert unserer Arbeit unterwandert oder geschmälert. Im Gegenteil: Ich denke, dass Dahlhaus' Poetik des Zweifels uns auch heute noch die Rechtfertigung liefert, mit der wir uns weiter entwickeln – nicht mit selbstzufriedenem Vertrauen, sondern mit skeptischer Selbstreflexion. Es mag nicht die eine, richtige Theorie oder Analyse geben, die eine, gültige Wahrheit oder Methode. Was das betrifft, so besteht Dahlhaus' größtes Geschenk an uns darin, dass er uns geholfen hat, einen methodologischen Unterschlupf für unsere zerbrechliche Berufung als Musiktheoretiker zu finden. Eine kritische Herangehensweise an die Motive, die einem Akt der Musiktheorie und der analytischen Interpretation zugrunde liegen, muss nicht zwangsläufig eine Lähmung unserer selbst beinhalten. Im Gegenteil: Sie ist der einzige Weg nach vorne.

Literatur

- Chafe, Eric (1992), *Monteverdi's tonal language*, New York: Schirmer.
- Christensen, Thomas (1988), Rezension »Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert: Grundzüge einer Systematik«, *Music Theory Spectrum* 10, 127–137.
- Dahlhaus, Carl (1975), »Beethovens ›Neuer Weg‹«, in: *SIM-JB 1974*, 46–62.

- (2001/GS3), *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2001a/GS3), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), in: — 2001/GS3, 11–307 [Erstdruck: Kassel u. a.: Bärenreiter 1967].
- (2001b/GS3), »Die Termini Dur und Moll«, in: — 2001/GS3, 312–328 [Erstdruck in: *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (1955), 280–296].
- (2003/GS6), »Ludwig van Beethoven und seine Zeit«, in: *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik* (= Gesammelte Schriften 6), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–251 [Erstdruck: Laaber: Laaber 1987].
- Gadamer, Hans-Georg (1990) [1960], *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (= Gesammelte Werke 1. Hermeneutik I), Tübingen: Mohr (Siebeck).
- Halm, August (1913), *Von zwei Kulturen der Musik*, München: Müller.
- Handschin, Jacques (1948), *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis.
- Hepokoski, James (1991), »The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources«, *19th-Century Music* 14/3, 221–246.

Zu Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie im 19. Jahrhundert

Jan Philipp Sprick

ABSTRACT: Dahlhaus' Schriften zur Geschichte der Musiktheorie begleiten seine gesamte Publikationstätigkeit. Ähnlich wie in der Musikgeschichte bildet auch in seinen Texten zur Musiktheorie das 19. Jahrhundert einen Schwerpunkt. In dem Beitrag wird zunächst Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie mit seinem musikhistorischen Hauptwerk *Die Musik des 19. Jahrhunderts* verglichen. Am Beispiel der Marx'schen Formenlehre und des Antagonismus von Sechter und Riemann soll schließlich exemplarisch dargestellt werden, welche Funktionen theoriegeschichtliche Themen innerhalb von Dahlhaus' historischem Denken einnehmen.

Dahlhaus' writings on the history of music theory run through his complete publication history. As in his writings on music history, the 19th century similarly figures as a focal point in his writings on the history of music theory. Dahlhaus' historiography of music theory will be compared in the article with *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, his main publication in music history. Using the examples of Marx' Formenlehre and the antagonism of Sechter and Riemann, the article will show what function issues in the history of music theory have within Dahlhaus' historical thinking in general.

Dahlhaus' Monographien zur Geschichte der Musiktheorie rufen regelmäßig eine Mischung aus Faszination und Frustration hervor. Die Lektüre der beiden Bände *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, erster Teil: *Grundzüge einer Systematik*¹ und zweiter Teil: *Deutschland*² aus der Reihe *Geschichte der Musiktheorie*³ liefert auf der einen Seite immer wieder neue Erkenntnisse und Einsichten. Insbesondere vor dem Hintergrund einer hinreichend breiten Quellenkenntnis gewinnt die Darstellung an Plastizität. Auf der anderen Seite scheinen die beiden Bände – mehr als andere Schriften von Dahlhaus – in einer eigentümlichen Weise ungreifbar zu sein, was die Frage aufkommen lässt, in welcher Hinsicht diese Publikationen das eigene Denken über den Gegenstand bereichert haben. Um die Differenz von Dahlhaus' Ansatz gegenüber den Ansätzen anderer Autoren derselben Reihe zu erkennen, muss man nur einige der benachbarten Bände zur Hand nehmen, die in ihrer größtenteils sehr verdienstvollen, teilweise geradezu akribischen Aufarbeitung großer Quellenbestände, eine grundsätzlich andere Art von Theoriegeschichtsschreibung repräsentieren.

1 Dahlhaus 2002a/GS4.

2 Dahlhaus 2002b/GS4.

3 Zamminer/Ertelt/von Loesch 1984–2006.

Leitend für die folgenden Überlegungen sind zunächst zwei Fragen: 1. Wie schreibt Dahlhaus konkret Geschichte der Musiktheorie? 2. Welcher Stellenwert kommt Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie innerhalb seines Gesamtwerks zu?

1. Dahlhaus formuliert in einem, aus der Stellungnahme einer Arbeitstagung hervorgegangenen Text »Zur Methode einer Geschichte der Musiktheorie« aus dem Jahr 1973, dass »von einer Geschichte der Musiktheorie, die ein sowohl les- als auch benutzbares Buch sein soll, [...] erwartet werden« dürfe, dass sie

(a) die Grundzüge der Musiktheorie eines Zeitalters, (b) die Stufen der geschichtlichen Entwicklung (unter Betonung der Außenbeziehungen, also des Zusammenhangs der Musiktheorie mit der Kompositions- und der Geistes-, der Sozial- und der Institutionengeschichte), (c) die Problem- und Dogmengeschichte in den einzelnen Teildisziplinen (Harmonielehre, Kontrapunkt, Theorie des Rhythmus) und (d) das die Teildisziplinen übergreifende ›System‹ bedeutender Theoretiker (Riemann, Schenker) genügend berücksichtigt und geschlossen darstellt.⁴

Betrachtet man diese vier Aspekte – Darstellung der Grundzüge, Stufen der geschichtlichen Entwicklung, Problem- und Dogmengeschichte und das die Teildisziplinen übergreifende System einzelner Theoretiker –, so fällt auf, dass eigentlich alle Aspekte von einem mehr oder weniger starken problemgeschichtlichen Zugriff geprägt sind und weniger die enzyklopädische Aufarbeitung und Darstellung großer Quellenbestände im Blick haben. Das verbindet Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie mit seiner Musikgeschichtsschreibung und scheint auch in der Sache gerechtfertigt: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert ist in ähnlicher Weise inhomogen und durch unterschiedliche musikalische, philosophische und pädagogische Strömungen geprägt wie die Musikgeschichte jener Zeit. Es verwundert also nicht, dass Dahlhaus unter methodischen Gesichtspunkten etwa die Darstellung einfacher, chronologischer Narrative von Einzelphänomenen ablehnt.⁵ Gerade seine problemgeschichtliche Makroperspektive, die natürlich immer durch die Betrachtung von Details ergänzt wird, ist der Aspekt, der die Schriften einerseits sehr anregend macht und – ähnlich wie in seiner Musikgeschichtsschreibung – in großer Regelmäßigkeit ungelöste Forschungsfragen und Problemstellungen aufgreift. Andererseits verhindert gerade dieser problemgeschichtliche Zugriff, dass seine Bücher in einer Weise den Status eines »practical research tool«⁶ erreichen, wie es Thomas Christensen mit seiner *Cambridge History of Western Music Theory* angestrebt hat, in der eine Balance aus konziser Darstellung, umfassendem Überblick über den Forschungsstand und inhaltlichen Impulsen über weite Strecken überzeugend realisiert ist.

2. Im Zusammenhang mit dem Stellenwert von Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie innerhalb seines Gesamtwerks kann man über die Frage diskutieren, ob es sich bei diesen Schriften eigentlich um genuin musiktheoretische Schriften handelt, oder ob sie nicht vielmehr als Teil von Dahlhaus' allgemeiner Musikhistoriographie zu verstehen sind. Wäre dann beispielsweise Hans-Joachim Hinrichsen zuzustimmen, der in Dahl-

4 Dahlhaus 1974, 10f.

5 Vgl. dazu Christensen 1988, 130.

6 Christensen 2002, 16.

haus' Œuvre zwar »bedeutende Beiträge sowohl zur Musiktheorie als auch zur musikalischen Analyse« ausmacht, diese dann aus seiner Sicht allerdings »falsch gewichtet« seien, wenn man sie »innerhalb der Vorstellung, die Dahlhaus von der Musikwissenschaft hatte, als Departements mit disziplinärem Eigenrecht verstünde«? Laut Hinrichsen sind diese Beiträge von Dahlhaus »kaum je um ihrer selbst willen von Interesse, sondern nur als Gegenstand oder sogar als Instrument der Geschichtsschreibung«.⁷

Diese beiden Aspekte, Dahlhaus' konkrete Methode der Historiographie der Musiktheorie und die Frage nach der Funktion seiner theoriegeschichtlichen Studien innerhalb seines Œuvres, sollen nun am Beispiel der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts in zwei Schritten genauer diskutiert werden.

Zunächst (I.) geht es um einen Vergleich seines musikgeschichtlichen Hauptwerks *Die Musik des 19. Jahrhunderts* mit dem 11. Band der »Geschichte der Musiktheorie«, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*. In einem zweiten Schritt sollen dann am Beispiel von Dahlhaus' Diskussion der Marx'schen Formenlehre und des von Dahlhaus immer wieder aufgerufenen Antagonismus von Sechter und Riemann in der Darstellung der Harmonielehre des 19. Jahrhunderts zwei theoriegeschichtliche Zusammenhänge skizziert werden, die auch außerhalb der reinen Theoriegeschichtsschreibung an vielfältigen Orten in Dahlhaus' Schriften geradezu paradigmatisch aufgerufen werden. Sie können Aufschluss darüber geben, welcher Status und welche Funktionen theoriegeschichtlichen Themen innerhalb von Dahlhaus' historischem Denken zukommen.

I.

In welcher Hinsicht schreibt Dahlhaus ›Geschichte der Musiktheorie‹ anders als ›Geschichte der Musik‹?⁸ Es ist an dieser Stelle nicht möglich, die vielfach ausführlich diskutierten und auch kritisierten methodologischen Grundlagen der Dahlhaus'schen *Historik* zu rekapitulieren⁹, aber ein wesentlicher Aspekt sei kurz in Erinnerung gerufen: »Das, was war«, heißt es in Johann Gustav Droysens *Historik* – dem entscheidenden geschichtstheoretischen Bezugspunkt für Dahlhaus –, »interessiert uns nicht darum, weil es war, sondern weil es in gewissem Sinn noch ist, indem es noch wirkt, weil es in dem ganzen Zusammenhang der Dinge steht, welche wir die geschichtliche, d. h. sittliche Welt, den sittlichen Kosmos nennen.«¹⁰ Die Art der Geschichtsschreibung ist Droysen zufolge davon abhängig, in welcher Weise der Gegenstand der Darstellung »in gewissem Sinn noch ist, indem er noch wirkt«.¹¹ Dahlhaus schlussfolgert daraus für die Musik, dass

7 Hinrichsen 2011, 282.

8 Man braucht für das Schreiben einer Geschichte der Musiktheorie einen flexiblen Theoriebegriff, eine Problematik, der Dahlhaus mit seiner Unterscheidung unterschiedlicher musiktheoretischer Traditionen oder Paradigmen begegnet, die er als ›spekulativ‹, ›regulativ‹ und ›analytisch‹ differenziert, letzteres ein Paradigma, das erst im Hinblick auf das 19. Jahrhundert dazukommt; vgl. dazu Christensen 2002, 13.

9 Vgl. dazu Geiger/Janz 2016.

10 Droysen 1960, 275.

11 Ebd. Vgl. dazu auch Dahlhaus 2000b/GS1, 196.

man von deren ästhetischer Gegenwärtigkeit nicht absehen könne und die Musikhistorie auf diese Weise – wie Dahlhaus in dem Text »Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte« in ungewöhnlicher Deutlichkeit schreibt – durch die »klassisch-romantische Ästhetik des autonomen Werkes«¹² fundiert sei. Was dann aber bei der Historiographie der Musiktheorie an die Stelle dieses »autonomen Werkes« treten könne, was also deren konkreter Gegenstand ist, bleibt in den methodologischen Überlegungen zum Thema eigentümlich unscharf. Es gibt für Dahlhaus eine Differenz zwischen der ästhetischen Präsenz eines Kunstwerks und seiner historischen Funktion, so dass er eine Musikgeschichte, die »streng nach dem Muster der politischen Historie« verlaufen würde und damit in einer Weise, in der »die Partitur der Neunten Symphonie lediglich als Dokument behandelt würde, das neben anderen Zeugnissen eine Rekonstruktion des Ereignisses der ersten oder einer späteren Aufführung erlaubt«, als »Karikatur« bezeichnet.¹³

Beim konkreten Vergleich seiner Musikgeschichtsschreibung und seiner Historiographie der Musiktheorie am Beispiel der genannten Publikationen liegt es nahe, sich zunächst über die jeweils unterschiedliche Epochengliederung zu verständigen, die der jeweiligen Konzeption zugrunde liegt. Beginnt das 19. Jahrhundert für Riemann beispielsweise am 1. Januar 1800, für Knepler im revolutionären Frankreich von 1789¹⁴, datiert Dahlhaus – zumindest in der *Musik des 19. Jahrhunderts* – den Beginn des Jahrhunderts in bewusster Abgrenzung der musikgeschichtlichen Periodisierung von der politikgeschichtlichen erst im Jahr 1814.¹⁵ Damit erstreckte sich das 19. Jahrhundert als

musikgeschichtliche Epoche [...] vom Spätwerk Beethovens, den Opern Rossinis und Schuberts Liedern bis zu Schönbergs ›Emanzipation der Dissonanz‹ und der komplementären Abkehr von der ›Moderne‹, die Richard Strauss mit dem Rosenkavalier vollzog.¹⁶

In der *Geschichte der Musiktheorie* hingegen geht Dahlhaus von einer – auf Friedrich Blumes breit diskutierte Epochengliederung¹⁷ rekurrierende – Einheit des 18. und 19. Jahrhunderts aus, in der die »Harmonie- und die Formenlehre [...] die für das Zeitalter charakteristischen Disziplinen waren«.¹⁸ Diese von Dahlhaus für die Musikgeschichtsschreibung verworfene Periodisierung erstreckt sich von den 1720er Jahren, und nicht

12 Dahlhaus 2000b/GS1, 197.

13 Dahlhaus 2000a/GS1, 14.

14 Vgl. Knepler 1961, 343 ff.

15 Vgl. für eine Diskussion unterschiedlicher Moderne-Konzeptionen Janz 2009.

16 Dahlhaus 2003a/GS5, 11.

17 Blume 1963, 802: »Als mg. Epoche bilden Klassik und Romantik eine Einheit. Sie sind zwei Aspekte ders. mus. Erscheinung und ders. geschichtlichen Periode. Es gibt innerhalb dieser Erscheinung und dieser Periode, und zwar von ihren Anfängen an bis zu ihrem allmählichen Auslaufen im 20. Jh., bald mehr klassizistische, bald mehr romantizistische Strömungen. Sie lassen sich nicht klassifizieren, weil sie an Persönlichkeiten, Richtungen, Moden und Zwecke gebunden sind. Die grundlegenden Aufgaben und Tendenzen, in die sich die Musiker dieser Zeitspanne gestellt sahen, sind immer die gleichen geblieben, wie auch ihre grundlegenden Anschauungen vom Wesen der Musik die gleichen geblieben sind.«

18 Dahlhaus 2002b/GS4, 417.

wie bei Blume von den 1740er Jahren bis etwa 1910. Dies lasse sich – so Dahlhaus – »intern und extern aus dem Entwicklungsgang der Theorie- und dem der Kompositionsgeschichte« begründen.¹⁹ Doch auch in seiner Periodisierung der Geschichte der Musiktheorie ereignet sich um 1800 ein Paradigmenwechsel, der den langen Zeitraum bei aller Kontinuität in zwei ungleiche Hälften teilt. Dahlhaus verortet in der Musiktheorie um 1800 das Aufkommen eines, die spekulativen und regulativen Tendenzen ergänzenden analytischen Paradigmas. Getragen von der gleichzeitig aufkommenden Musikästhetik werden um diese Zeit – so Dahlhaus – Kunstwerke erstmals als »lückenlose Funktionszusammenhänge« beschrieben.²⁰

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass in beiden Bänden zur *Geschichte der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts* ein Schwerpunkt auf der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts liegt, da das hier wirksame analytische Paradigma Dahlhaus' originären Interessen innerhalb der Musiktheorie am nächsten zu kommen scheint: »das eigentliche Ziel der Musiktheorie« – so Dahlhaus – sei die »Erkenntnis und begriffliche Durchdringung des musikalischen Kunstwerks«, was offenkundig einer Nobilitierung der Analyse gegenüber regulativen und spekulativen Aspekten der Musiktheorie entspricht.

Vergleicht man, unabhängig von der Periodisierung, die Kapitelgliederung, so fällt auf, dass Dahlhaus sich in der *Musik des 19. Jahrhunderts* mit der Darstellung an kürzeren Zeiträumen orientiert, die dann wiederum sehr heterogene Unterkapitel beinhalten und in der Regel Kompositions-, Institutions- und Gattungsgeschichte repräsentieren. Die Gliederung der *Geschichte der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts* orientiert sich demgegenüber an musiktheoretischen »Gattungen« oder »Paradigmen« wie Harmonielehre, Kontrapunkt, Metrik und Rhythmik sowie Formenlehre, ergänzt durch methodologische Überlegungen. So ist beispielsweise auffällig, dass beide Bände der *Geschichte der Musiktheorie* mit einem Rekurs auf Blumes Epochengliederung beginnen. Dieses Detail ist insofern symptomatisch, als dass Dahlhaus die Trennung in »Methode« und »Darstellung«, wie es mit den *Grundlagen der Musikgeschichte* und der *Musik des 19. Jahrhunderts* realisiert ist, bei den Bänden zur Geschichte der Musiktheorie nicht in gleicher Weise gelingt. Mit Blick auf beide Bände kann der Eindruck entstehen, als schreibe Dahlhaus gewissermaßen zwei Erzählungen über den gleichen Zeitraum, fraglos mit anderen Akzentuierungen.

Weiterhin fällt auf, dass bei der *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – in den Kapitelüberschriften keine Namen von Theoretikern erscheinen. Dies steht in deutlichem Gegensatz zu der häufigen Erwähnung einschlägiger Komponistennamen in der *Musik des 19. Jahrhunderts*, die dort vielfach den biographischen Rahmen bilden für problemgeschichtliche Unterkapitel wie etwa »Brahms und die Tradition der Kammermusik«.²¹

In diesem Zusammenhang ist das in den *Gesammelten Schriften* publizierte Fragment »Deutsche Musiktheoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts« von Interesse, das 1991 in Dahlhaus' Nachlass entdeckt wurde. Thomas Ertel ist der Auffassung, dass dieses Kon-

19 Dahlhaus 2002a/GS4, 237.

20 Vgl. dazu Dahlhaus 2001b/GS2, 359.

21 Dahlhaus 2003a/GS5, 248–56. Vgl. auch 2003d/GS6.

volut keinesfalls – wie im Nachwort des Herausgebers suggeriert – als Schlusskapitel des posthum publizierten 2. Bandes der *GS* zu verstehen sei, da es bereits ein regelrechtes Schlusskapitel gäbe.²² Von einem »positiven Hinweis zum Verständnis der Theoretikerportraits« berichtet Ertelt im Zusammenhang mit einer früheren Disposition des Bandes, die sich im Archiv des SIM findet. Diese Disposition von Dahlhaus enthält ein eigenes Kapitel »IV. Einzelne Theoretiker«, versehen mit der Erläuterung: »auszuwählen nach den Kriterien erstens des geistigen Ranges, zweitens der geschichtlichen Repräsentanz und drittens des Entwurfs einer über die Einzeldisziplinen hinausgreifenden Systematik [...]«. ²³ Es biete sich an – bemerkt Dahlhaus an anderer Stelle – »das Material zunächst nur auszubreiten, um es dann im Folgenden systematisch aufzuarbeiten«. ²⁴ Die einzelnen Fragmente stellen dann auch sehr unterschiedliche Textgattungen dar, die von einer einfachen Inhaltsangabe bis hin zur Darstellung lediglich von Teilaspekten reichen.

In jedem Fall zeigt die Existenz dieses Fragments Dahlhaus' Versuch, eine an einzelnen Personen und Publikationen orientierte Darstellung in das ansonsten, trotz posthumer Publikation, streng systematisch geordnete Buch einzubringen.

II.

Nach diesen allgemeinen Überlegungen zur Gliederung soll nun an einigen wenigen Beispielen gezeigt werden, inwieweit sich Dahlhaus bestimmten musiktheoretischen Fragestellungen aus dem 19. Jahrhundert mit dem Anspruch nähert, nicht nur deren Geschichte zu schreiben, sondern die musiktheoretischen Quellentexte als Ausgangspunkt für eigenständige theoretische Überlegungen zu nutzen. Damit – so könnte man meinen – löst er seine eingangs für die musikalischen Kunstwerke postulierte Gegenwartsorientierung auch für die Musiktheorie ein. Beiden Beispielen ist gemeinsam, dass sie mit ihren je eigenen Argumentationsfiguren an unterschiedlichen Orten in seinen Schriften auftauchen.

Ein erstes Beispiel ist Marx' Theorie der Sonatenform, die Dahlhaus insbesondere aufgrund der Anschlussmöglichkeiten an vielfältige philosophische Diskurse immer wieder aufgreift.²⁵ Interessant ist in diesem Zusammenhang der Titel des kurzen Textes »Zur Theorie der Sonatenexposition« aus dem Jahr 1986²⁶, in dem Dahlhaus offenkundig einen Anspruch auf Theoriebildung artikuliert, im Argumentationsgang des Textes aber immer wieder historische Begründungszusammenhänge aufruft. Das wesentliche

22 Vgl. Ertelt 2011, 294.

23 Zitiert nach Ertelt 2011, 295.

24 Ebd.

25 Vgl. dazu Gossetts kritische Diskussion von Dahlhaus' Verwendung des Konzepts des Idealtypus Max Webers im Hinblick auf die Sonatenform: »In his Analysis and Value Judgment, Dahlhaus employs the expression ›ideal type‹ twice to refer to sonata form. The first reference occurs in the chapter entitled ›Principles of Form‹ and follows on a discussion of the ideas of Adolf Bernhard Marx, for whom, according to Dahlhaus, ›[t]he individual work appeared as the sample of a formal type, as the partial and one-sided realization of a formal idea fully and comprehensively realized only by the whole history of a form‹ (AV) [= Dahlhaus 1983], pp. 45–46). He sets this dynamic vision of form against what he views as the schematic approach of recent critics (he is writing in 1970), who ignore general formal principles in their pursuit of the individual.« (Gossett 1989, 53)

26 Dahlhaus 1986.

Argument ist, dass Dahlhaus die Marx'sche Sonatentheorie als einen Reflex auf die Entwicklung begreift, der zufolge »allmählich die thematische statt der tonalen Struktur in den Vordergrund« rückt.²⁷ Obwohl Dahlhaus Marx bezüglich des strengen Themendualismus ein »Mißverständnis«²⁸ unterstellt und als Gegenmodell eine Dreiteiligkeit der Sonatenexposition vorschlägt, in der auch der Überleitung thematische Qualität zugesprochen wird, hat man den Eindruck, als trete Dahlhaus mit Marx in einen theoretischen Dialog über die Zeiten hinweg.²⁹ Die Art und Weise wie Dahlhaus aus einer in seiner Perspektive für die damalige zeitgenössische Musik gescheiterten Theorie eine metahistorische Perspektive entwickelt, zeigt zugleich seine Positionierung als Theoretiker in der Gegenwart. Dahlhaus schlägt in dem Text »Ästhetische Prämissen der ›Sonatenform‹ bei Adolph Bernhard Marx« vor, statt lediglich »Mängel« des Marx'schen Formmodells »bei der Analyse Beethovenscher Sonatensätze zu beklagen«, das Potenzial dieser Theorie für das Verständnis einer »atonalen Sonatenform« und damit einer Form, bei der eben das ›Thematische‹ im Zentrum stünde, stark zu machen.³⁰ Hier wird die überdeutliche Bezogenheit seiner Historiographie der Musiktheorie auf die Gegenwart noch einmal besonders deutlich. Theoriebildung und die Exegese historischer Quellen können für Dahlhaus offenbar nicht getrennt voneinander erfolgen.³¹

Ein weiterer Argumentationskomplex, in dem Dahlhaus seine eigene Theoriebildung »implizit« an historischen Beispielen zur Anschauung bringt, ist der an verschiedenen Stellen in seinen Schriften erwähnte Antagonismus von Riemann und Sechter. Dahlhaus ruft diesen Antagonismus im Anschluss an Kurth als prägende Konfiguration für das Verständnis der Harmonielehre im 19. Jahrhundert immer wieder auf. Da es für Dahlhaus keinen einzelnen Ansatz gibt, die Tonalität adäquat zu beschreiben³², plädiert er in ei-

27 Dahlhaus 2003c/GS6, 116.

28 Ebd., 118.

29 Vgl. dazu Dahlhaus 2003c/GS6, 117. »Der Begriff des Themendualismus, der ein ›drittes Thema‹ nicht duldet, ist jedoch, obwohl er die ästhetische Idee der Sonatenform darstellt, strukturell schwach fundiert.« (118)

30 Dahlhaus 2003b/GS5, 78.

31 Ein aktuelles Beispiel für das Potenzial vieler kleiner analytischer Äußerungen bei Dahlhaus ist die Diskussion der Frage von ›Form als Prozess‹, die den theoretischen Ausgangspunkt von Janet Schmalefeldts Buch *Form as the Process of Becoming* (2011) bildet und deren Bezugnahme auf Dahlhaus' bekannte Analyse des Anfangs von Beethovens »Sturmsonate« unübersehbar ist: »Der Anfang des Satzes ist noch nicht Thema, der Evolutionsteil ist es nicht mehr. Nirgends also ist das Hauptthema ›eigentlich‹ exponiert. Indem aber Beethoven die ›Setzung‹ der Themen vermeidet und von einer Vorform sogleich zu einer entwickelnden Ausarbeitung übergeht, erscheint die Form in einem emphatischen Sinne als Prozeß.« (Dahlhaus 2003c/GS6, 182)

32 Vgl. dazu auch den Beitrag von Michael Polth in diesem Band. »Der Eklektizismus« – so Dahlhaus –, der als »die Verknüpfung oder Bündelung von Theoriefragmenten, deren Verhältnis zueinander mit Ungewißheit oder Widersprüchen belastet erscheint«, sei zwar als »schlechte Philosophie in Verruf, gegenüber einem Dogmatismus, der in der Musiktheorie ›über weite Strecken dominiere‹, jedoch eine »vernünftige, wenn auch vorläufige Alternative« (Dahlhaus 2001d/GS3, 751). Diese Auffassung steht allerdings im Widerspruch zu Dahlhaus' vielzitiertem Bemerkung, der zufolge die Kombination von Schenker, Schönberg und Riemann »eklektisch in des Wortes schlimmster Bedeutung« sei, da »die ästhetischen Prämissen, von denen die Grundkategorien ›Ursatz‹, ›entwickelnde Variation‹ und ›harmonisch-metrische Periode‹ getragen werden, [...] schlechterdings unvereinbar« seien (Dahlhaus 2001b/GS2, 375).

nem, später unter dem einfachen Titel »Musiktheorie«³³ publizierten Text aus dem Jahr 1971 – ursprünglich eine Einleitung für ein Handbuch der systematischen Musikwissenschaft – für eine »umfassende Harmonielehre«, die sich, um »dogmatische Enge zu vermeiden, eine Vermittlung zwischen der Funktions- und der Fundamentschritt- oder Stufentheorie zum Ziel setzen würde.« In welcher Weise die »scheinbar entgegengesetzten Darstellungssysteme« von Riemann und Sechter entweder konkurrierende, oder sich ergänzende Beschreibungen verschiedener Teilphänomene der tonalen Harmonik oder Kodifizierungen von Stufen der geschichtlichen Entwicklung sind, wird deutlich, wenn Dahlhaus über die unterschiedliche Sichtweise beider Theoretiker auf die Quintschrittsequenz spricht. Bei Sechter sei sie »Modell und normatives Grundschema« und bei Riemann ein »tonal exterritoriales Gebilde«. Für Dahlhaus scheinen jedoch die für die Sequenz konstitutiven Momente wie »Zentrierung und Verkettung«, so eng zusammenzuwirken, dass ihm die Unterschiede zwischen den Theorien geringer zu sein scheinen, als der eingangs postulierte Antagonismus vermuten lässt. Der Antagonismus komme also nur deshalb zustande, weil sich – so Dahlhaus – eine »Gradabstufung zum Prinzipienkontrast verhärtete«.³⁴

Dieser Argumentationsgang taucht nicht nur in der Einleitung der *Untersuchungen zur harmonischen Tonalität*³⁵ auf, und stellt damit ein auf Tonalitätsdebatten des 19. Jahrhunderts bezogenes Tonalitätskonzept einer Untersuchung von Musik vor 1600 voran, sondern auch in einer Reihe anderer Texte zur Harmonielehre. Nicht zuletzt geht es auch in Dahlhaus' bekannter Kontroverse mit Hellmut Federhofer zumindest teilweise um diese Frage. Dahlhaus verteidigt hier unter anderem die Funktionstheorie gegen Federhofers Angriffe mit dem Argument, dass eine Theorie, die dann ins »Vage und Unbestimmte« gerate, wenn das Phänomen – in diesem Fall die Quintschrittsequenz –, das sie beschreibt, ebenfalls »vage und unbestimmt« werde, adäquat sei.³⁶ Riemann wird hier gewissermaßen zum ›Sprachrohr‹ für die Verkündung der eigenen Position, nämlich diejenige von der Suspendierung der Tonalität innerhalb der Sequenz.

Die vielfältigen Erscheinungsorte dieser beiden nur sehr rudimentär angedeuteten theoriegeschichtlichen Argumentationen zeigen, wie sehr Dahlhaus an den Stellen, an denen er selbst explizit musikalische ›Theoriebildung‹ betreiben möchte, von der Warte des 19. Jahrhunderts – dem Zentrum seines Denkens – argumentiert. Auf diese Weise scheinen es zumindest partiell die sich wandelnden und beständig aus einer gegenwärtigen Perspektive aktualisierenden musiktheoretischen Konzepte zu sein, die bei Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie an die Stelle des sich ebenfalls immer wieder aktualisierenden autonomen Kunstwerks in der Historiographie der Musik treten.

33 Dahlhaus 2001a/GS2.

34 Ebd., 225.

35 Dahlhaus 2001c/GS3.

36 Ebd., 56.

III.

Welche methodischen Aspekte und welche übergeordneten Argumentationsfiguren haben sich von Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie durchgesetzt? Im Rahmen seiner Überlegungen zum Theoriebegriff erscheinen immer wieder die drei Paradigmen ›spekulativ‹, ›regulativ‹ und ›analytisch‹, die Thomas Christensen zur Grundlage der Gliederung seiner *Cambridge History of Western Music Theory* gemacht hat.³⁷ Ein weiterer wichtiger und viel zitierter Ertrag ist die für Dahlhaus zentrale Unterscheidung in ›implizite‹ und ›explizite‹ Theorie – eine Unterscheidung, die aufgrund der Einbeziehung der komponierten Musik für die ›implizite‹ Theoriebildung exemplarisch die Übergänge zwischen Geschichte der *Musik* auf der einen und Geschichte der *Musiktheorie* auf der anderen Seite symbolisiert. Doch der entscheidende Punkt scheint zu sein, dass Dahlhaus' Projekt einer problemorientierten Historiographie der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts im emphatischen Sinne von der Gegenwart und der diskursiven Präsenz der Problemstellungen her gedacht ist. Dass auf diese Weise viele Entwicklungen, insbesondere der deutschsprachigen Musiktheorie, angestoßen worden sind, ist unstrittig.

Doch gibt es selbstverständlich auch Kritikpunkte an Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie, die so unübersehbar sind, dass sie in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben können. Dabei handelt es sich nicht nur um die Kritik, die Thomas Christensen bereits in seiner 1988 erschienenen Rezension der *Grundzüge einer Systematik* formuliert hat.³⁸ Viel zu sagen wäre etwa zu Dahlhaus' unscharfer Verwendung des Terminus ›Paradigma‹ und zu der starken Fokussierung auf die deutsche Musiktheorie – ein Vorwurf, der in der anglo-amerikanischen Musicology auch in Richtung von Dahlhaus' musikgeschichtlichen Schriften vehement artikuliert wird. In methodischer Hinsicht führt der problemorientierte Ansatz dazu, dass es so gut wie keine umfassenden Einzeldarstellungen eines Theoretikers oder eines komplexen analytischen Problems gibt.³⁹

Nimmt man vor diesem Hintergrund die eingangs gestellte Frage wieder auf, inwieweit man mit diesen Büchern wirklich arbeiten kann, wenn man sich beispielsweise mit der Geschichte der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts zu beschäftigen wünscht, so bleibt der vorherrschende Eindruck, dass in erster Linie Probleme exponiert, aber nicht gelöst werden. Der schwer greifbare und von Dahlhaus an vielen Stellen brillant reflektierte historiographische Gegenstand ›Musiktheorie‹ stellt einen Historiker wie Dahlhaus vor so viele Probleme, dass das Verhältnis zwischen Problemorientierung und einer am konkreten Beispiel erhellenden Darstellung des artikulierten Problems gelegentlich nicht ganz ausgewogen erscheint. Dies ist freilich ein Problem, das sich in den Büchern stärker äußert als in den Einzelartikeln. Dahlhaus' Artikel überzeugen häufig stärker in ihrer auf ein begrenztes Problem oder eine begrenzte Fragestellung in den Blick nehmenden Knappheit und Prägnanz. Die Bücher hingegen erscheinen vor diesem Hintergrund weniger als durchgehende ›Erzählungen‹ denn vielmehr als Kompilationen von Einzelbeiträgen.

37 Vgl. dazu Christensen 2002.

38 Vgl. Christensen 1988.

39 Vgl. dazu ebd., 136.

Dieser Charakter der Kompilation führt, positiv gewendet, zu der Möglichkeit, die Bücher sehr selektiv und auf bestimmte Fragestellungen und Probleme hin konsultieren zu können. Dahlhaus' problemorientierte Historiographie muss dann zu einer Rezeptionshaltung gegenüber der *Geschichte der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* führen, die nicht vom Anspruch getrieben sein kann, ein enzyklopädisches Nachschlagewerk zur Verfügung zu haben. Dahlhaus' Bücher sind in dem Sinne ehrlich, als dass sie die Komplexität des Gegenstandes in ihre Darstellungsform aufgenommen haben und auf diese Weise immer wieder überraschende Begegnungen ermöglichen. Dass Dahlhaus bis zu seinem Tod immer wieder zur Historizität der Musiktheorie gearbeitet und publiziert hat, macht diesen Bereich zu einem zentralen innerhalb seines Gesamtwerks mit einer nach wie vor erstaunlichen Aktualität.

Literatur

- Blume, Friedrich (1963), Art. »Romantik«, in: — (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 11, Kassel u. a.: Bärenreiter, 802–814.
- Christensen, Thomas (1988), Rezension »Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert: Grundzüge einer Systematik«, *Music Theory Spectrum* 10, 127–137.
- (2002), »Introduction«, in: — (Hg.), *Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1–23.
- Dahlhaus, Carl (1974), »Zur Methode der Geschichte der Musiktheorie. Materialien der Arbeitstagung 1972 in Berlin«, in: *SIM-Jahrbuch 1973*, hg. v. Dagmar Droysen, Berlin: Merseburger, 9–11 (Diskussion: 12–38).
- (1983), *Analysis and value judgment [AV]*, New York: Pendragon Press [Erstdruck als: *Analyse und Werturteil (Musikpädagogik. Forschung und Lehre 8)*, Mainz u. a.: Schott 1970].
- (1986), »Zur Theorie der Sonatenexposition«, in: *Musica* 60, 511–13.
- (2000/GS1), *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2000a/GS1), »Grundlagen der Musikgeschichte«, in: — 2000/GS1, 11–155 [Erstdruck: Köln: Gerig 1977].
- (2000b/GS1), »Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte«, in: — 2000/GS1, 196–208 [Erstdruck in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), 79–84].
- (2001/GS2), *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft* (= Gesammelte Schriften 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2001a/GS2), »Musiktheorie«, in: — 2001/GS2, 209–232 [Erstdruck in: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, hg. von Carl Dahlhaus, Köln: Gerig 1971, 93–132].

- (2001b/GS2), »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹«, in: — 2001/GS2, 344–375 [Erstdruck in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk* (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 1), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, 8–39].
- (2001/GS3), *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2001c/GS3), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), in: — 2001/GS3, 11–307 [Erstdruck: Kassel u. a.: Bärenreiter 1967].
- (2001d/GS3), »Zum Taktbegriff der Wiener Klassik«, in: — 2001/GS3, 751–765. [Erstdruck in: *Archiv für Musikwissenschaft* 45 (1988), 1–15].
- (2002/GS4), *19. Jahrhundert I. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien* (= Gesammelte Schriften 4), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2002a/GS4), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, in: — 2002/GS4, 237–410 [Erstdruck als: *Geschichte der Musiktheorie* 10, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984].
- (2002b/GS4), »Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland«, in: — 2002/GS4, 411–658 [Erstdruck als: *Geschichte der Musiktheorie* 11, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989].
- (2002c/GS4), »Deutsche Musiktheoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts (Fragment)«, in: — 2002/GS4, 659–699.
- (2003/GS5), *19. Jahrhundert II. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien* (= Gesammelte Schriften 5), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2003a/GS5), *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: — 2003/GS5, 11–390 [Erstdruck in: *Neues Handbuch für Musikwissenschaft* 6, Laaber: Laaber 1980].
- (2003b/GS5), »Ästhetische Prämissen der ›Sonatenform‹ bei Adolph Bernhard Marx«, in: — 2003/GS5, 704–716 [Erstdruck in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (1984), 73–85].
- (2003/GS6), *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik* (= Gesammelte Schriften 6), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2003c/GS6), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, in: — 2003/GS6, 11–376 [Erstdruck: Laaber: Laaber 1987].
- (2003d/GS6), »Brahms und die Idee der Kammermusik«, in: — 2003/GS6, 620–629 [Erstdruck in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134, 559–563].
- Danuser, Hermann (2008), »Wie schreibt Dahlhaus Geschichte? Das Kapitel Lied-Traditionen (1814–1830) aus *Die Musik des 19. Jahrhunderts*«, in: *Musik & Ästhetik* 47, 75–97.

- / Peter Gülke / Norbert Miller (Hg.) in Verbindung mit Tobias Plebuch (2011), *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, Schliengen: Edition Argus 2011.
- Droysen, Johann Gustav (1960) [1882], *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hg. von Rudolf Hübner, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ertelt, Thomas (2011), »Carl Dahlhaus und das Projekt einer *Geschichte der Musiktheorie*: Idee, Konzeption, Realität«, in: Danuser/Gülke/Miller 2011, 288–296.
- Geiger, Friedrich / Tobias Janz (2016), *Carl Dahlhaus' ›Grundlagen der Musikgeschichte‹. Eine Re-Lektüre*, Paderborn: Fink.
- Gossett, Philip (1989), »Carl Dahlhaus and the ›Ideal Type‹«, *19th-Century Music* 13, 49–56.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2011), Einleitung zur Sektion »Theorie und Analyse«, in: Danuser/Gülke/Miller 2011, 281–287.
- Janz, Tobias (2009), »Musikhistoriographie und Moderne«, *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24, 312–330.
- Knepler, Georg (1961), *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band I: *Frankreich – England*, Berlin: Henschel.
- Schmalfeldt, Janet (2011), *In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Zaminer, Frieder / Thomas Ertelt / Heinz von Loesch (Hg.) (1984–2006), *Geschichte der Musiktheorie*, 11 Bde., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Die Entstehung der *Entstehung*

Thomas Christensen

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Dahlhaus 2001/GS3.

2 Vgl. Heinemann 2011.

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

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

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

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

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

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

4 Vgl. Rehding 2000.

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

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

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

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

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

5 Vgl. Lederer 1906.

6 Vgl. Korte 1929.

7 Besseler 1950.

8 Vgl. von Ficker 1951.

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

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

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

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

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

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

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

11 Lowinsky 1961a.

12 Vgl. Lowinsky 1961b.

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

14 Meier 1952a.

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

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

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

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

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

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

16 Vgl. Dahlhaus 2001/GS3, 79 ff.

17 Vgl. ebd., 263 ff.

18 Vgl. ebd., 191 ff.

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

20 Vgl. ebd., 67 ff.

21 Vgl. ebd., 120 ff.

22 Vgl. ebd., 192 ff.

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

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

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

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

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

24 Dahlhaus 2001/GS3, 58 und 285.

25 Ebd., 99.

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

27 Vgl. Watkins 2010, insbesondere 256–62.

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

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

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

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

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

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

28 Dahlhaus 2001/GS3, 140.

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

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

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

Literatur

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

29 Dahlhaus 2003/GS6, 465 und 476.

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

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

Tonalität als geschichtliches System

›Dogmatische Denkform‹ und historischer Nachweis

Michael Polth

ABSTRACT: Die Entstehung der harmonischen Tonalität bereitet einer wissenschaftlichen Erklärung insofern Schwierigkeiten, als Tonalität einen Gegenstand darstellt, der einerseits Systemcharakter besitzt, der andererseits aber geschichtlich aus dem allmählichen Zusammenwachsen der ihn konstituierenden Momente hervorgegangen ist. Das Verstehen eines Systems und dasjenige einer historischen Entwicklung setzen unterschiedliche Beobachtungsstrategien und Methoden der Absicherungen von Wissenschaftlichkeit voraus. Das Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Strategien prägt unterschwellig den Charakter der *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* von Dahlhaus, weil es vom Autor zwar meist geschickt verdeckt, aber letztlich nicht beseitigt wird.

The development of harmonic tonality creates difficulties for a scientific rationale in so far as tonality, on the one hand, can be regarded as an object of systemic nature, but on the other hand, has emerged historically from the gradual convergence of its constitutive elements. Understanding a system and understanding a historical development call for different strategies of perception and methods of securing scientificity. The tension between these two strategies has a subliminal influence on the nature of Dahlhaus's *Studies on the Origin of Harmonic Tonality* since the author succeeds – for the most part subtly – in concealing this tension but ultimately fails to resolve it.

Im zweiten Kapitel seiner Schrift *Grundlagen der Musikgeschichte* aus dem Jahre 1977 reflektiert Carl Dahlhaus über das Problem des Musikhistorikers, dessen zentrale Gegenstände, die Kompositionen der Vergangenheit, zugleich geschichtliche Dokumente und Kunstwerke darstellen:

Das Problem der Beziehung zwischen Kunst und Geschichte – das fundamentale Problem einer musikwissenschaftlichen Historik – bleibt unlösbar, solange man auf einer ästhetischen und einer historiographischen Dogmatik beharrt, also einerseits auf der Maxime, daß sich Kunst einzig in der isolierenden Betrachtung geschlossener Werke so zeige, wie sie eigentlich ist, und andererseits auf der Prämisse, daß Geschichte ausschließlich in Verkettungen von Ursache und Wirkung, Zweck und Ausführung bestehe. Musikgeschichte als Geschichte einer Kunst erscheint unter den Voraussetzungen der Autonomieästhetik einerseits und einer sich an den Begriff der Kontinuität klammernden Geschichtstheorie andererseits als unmögliches Unterfangen, weil sie entweder – als Sammlung von Strukturanalysen einzelner Werke – keine *Geschichte* der Kunst oder aber – als Rekurs von den musikalischen Werken zu den ideen- oder sozial-

geschichtlichen Vorgängen, deren Verknüpfung dann den inneren Zusammenhalt der Geschichtserzählung ausmacht – keine Geschichte der *Kunst* ist.¹

Doch zwischen den scheinbar unvereinbaren Perspektiven könne – so Dahlhaus – vermittelt werden:

Die Idee einer Vermittlung zwischen Autonomieästhetik und historischem Bewusstsein ist kaum anders einlösbar als durch eine Interpretation, die das einzelne Werk dadurch in der Geschichte zu sehen erlaubt, daß sie umgekehrt die Geschichte im einzelnen Werk zu erfassen vermag. Nur in dem Maße, wie ein Historiker von der inneren Zusammensetzung der Werke deren geschichtliches Wesen abliest, ist die Geschichtsschreibung, zu der er schließlich gelangt, auch ästhetisch substanziell, statt ein kunstfremdes, von außen an die Werke herangetragenes Arrangement zu bleiben.²

Dahlhaus hat diesen vermittelnden Ansatz Jahre später in einer Analyse von Monteverdis *Ecco mormorar l'onde* exemplarisch vorgeführt.³

In den *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* aus dem Jahre 1967⁴ ist das Problem des Musikhistorikers in abgewandelter Form präsent: Die harmonische Tonalität, deren Vor- und Entstehungsgeschichte dargelegt werden soll, wird von Dahlhaus als ein System betrachtet, das sich aus dem funktionalen Zusammenwirken seiner Teile konstituiert (und was Teil der Tonalität ist, wird allein aus dem System heraus begreiflich). Der Systemcharakter von Tonalität kollidiert – ebenso wie der erwähnte Kunstcharakter – mit den Maximen der Geschichtsschreibung: Ähnlich wie sich »Kunst einzig in der isolierenden Betrachtung geschlossener Werke [...] zeige«⁵, so ist auch das System Tonalität nur einer Betrachtung zugänglich, die das Systemganze in den Blick nimmt und das Einzelne aus seiner Funktion für dieses Ganze begreift (dabei geht Dahlhaus allerdings nicht so weit, das Systemganze der harmonischen Tonalität in den konkreten Tonarten zu suchen, die durch einzelne Werke auskomponiert werden; er betreibt nicht Werk-, sondern – wenn überhaupt – Korpus-Analyse). Eine »Geschichte der Tonalität« – auch eingegrenzt auf die »Entstehung der harmonischen Tonalität« – erfordert somit jene Vermittlung, die Dahlhaus zehn Jahre nach den *Untersuchungen* vorgeschlagen hat. In der Tat wird die Spannung zwischen geschichtlicher und systemischer Betrachtung in der Habilitationsschrift thematisiert, und mit »dogmatischen Standpunkten« setzt sich Dahlhaus explizit auseinander.

1. Dogmatik

Der Begriff »Dogmatik«, den Dahlhaus sowohl in den *Untersuchungen* als auch in der *Musikgeschichte* pflegt, ist ein neutraler, kein pejorativer. Er geht auf einen Beitrag zur

1 Dahlhaus 2000/GS1, 27 (Hervorhebungen original).

2 Ebd. 35.

3 Vgl. Dahlhaus 2001b/GS3.

4 Dahlhaus 2001a/GS3.

5 Dahlhaus 2000/GS1, 27.

Abgrenzung der Geistes- von den Naturwissenschaften von Erich Rothacker aus dem Jahre 1954 zurück.⁶ In den Geisteswissenschaften gehe es um das Verstehen von Sinn und Bedeutung. Wer die Werke eines bestimmten Kunstsystems, beispielsweise die Gemälde der Barockzeit, verstehen möchte, der müsse sich in das damalige Kunstsystem hineinversetzen und die Bedeutung der Teilmomente aus der Perspektive der damaligen Kunstanschauung heraus erschließen. Er müsse eine »dogmatische Denkform«⁷ einnehmen, d.h. die Prämissen der barocken Kunstanschauung als gültig annehmen. »Alle stilexplicierende Dogmatik ist perspektivisch«⁸, und: »Dogmatik ist nichts anderes als Explikation eines in einem Werk implizierten Wahrheitsanspruches.«⁹ Ein Historiker, der die Geschichte von Kunst rekonstruieren möchte, habe es mit einer Vielzahl unterschiedlicher Kunstsysteme zu tun, die aus einer jeweils eigenen dogmatischen Perspektive heraus beschrieben werden müssen. Zwar bekenne sich der Historiker nicht zu einzelnen Perspektiven, er berichte lediglich über sie, aber was er über Kunst zu sagen habe, speise sich aus dem, was er innerhalb dieser Perspektiven beobachten könne. »So kommt es, daß unser gesamter Besitz geistiger Gehalte, der jeweilige Inhalt jedweden Bewußtseins aus Dogmatiken stammt.«¹⁰ Wem die »dogmatische Perspektive« verschlossen ist, der hat nichts zu berichten.

»In der Kennzeichnung als Dogmatik ein Verdikt zu sehen, wäre ein Mißverständnis.«¹¹ Nach Dahlhaus ist nicht die »dogmatische Denkweise« als solche problematisch, sondern das Hypostasieren der Strukturen oder Ergebnisse dieser Denkweise zu überzeitlichen Normen: »Eine Verhärtung zu überzeitlichen Normen wäre dogmatisch im fragwürdigen Sinne des Wortes.«¹² Der Satz: »Sowohl die Stufen- als auch die Funktionstheorie sind als »natürliche Systeme«, nicht als Dogmatiken konzipiert worden«¹³, benennt einen Mangel, dem eine »dogmatische Konzeption« abgeholfen hätte. Auch die Benennung der Lehre Heinrich Schenkers als »Dogmatik eines Epochenstils«¹⁴ war nicht als Verdikt, sondern als nähere Bestimmung der Arbeitsweise bzw. deren Ergebnisse gemeint, die Dahlhaus bei Schenker – entgegen dessen Selbstverständnis – zu erkennen glaubte.

Dennoch besteht das nicht unerhebliche Problem, dass manche Kriterien, die in einer kunstwissenschaftlichen Explikation Beweiskraft besitzen, dem Anspruch eines Nachweises im Sinne der Geschichtsschreibung nicht genügen. Dass eine bestimmte Interpretation harmonischer Verhältnisse unter den Bedingungen einer werkimmanenten Betrachtung evident erscheinen mag, beweist nicht, dass die Menschen von damals diese Interpretation geteilt hätten. Weil die historische Existenz einer harmonisch-tonalen Interpretation nicht durch immanente Werkanalyse nachgewiesen werden kann, muss

6 Vgl. Rothacker 1954.

7 Ebd., 11 ff.

8 Ebd., 36.

9 Ebd., 36.

10 Ebd., 36 f.

11 Dahlhaus 2001/GS3, 57.

12 Dahlhaus 2000/GS1, 27.

13 Dahlhaus 2001/GS3, 59.

14 Dahlhaus/Zimmermann 1984, 426.

sich der Historiker Dahlhaus für die Klärung dessen, welche Auffassungen von tonalen und harmonischen Zusammenhängen in vergangenen Zeiten geherrscht haben, nach anderen Belegen umschaun.

2. Drei ›Tonalitäten‹ – drei Zugangsweisen

Die *Untersuchungen* nehmen drei unterschiedliche ›Tonalitäten‹ in den Blick: das System der harmonischen Tonalität, das spätestens vom 17. Jahrhundert an bestanden hat, die Modalität des 15. und 16. Jahrhunderts, aus der die harmonische Tonalität hervorgegangen ist, und einen Zwischenzustand um 1600, der sich sowohl von der Modalität als auch der harmonischen Tonalität unterscheidet. Die Aufgabe der Vermittlung zwischen kunstwissenschaftlichen und historiographischen Ansprüchen stellt sich für die drei ›Tonalitäten‹ unterschiedlich dar:

1. Bei harmonisch-tonalen Kompositionen – auch solchen, die mehrere Jahrhunderte alt sind – darf die entsprechende ›dogmatische Denkform‹ als bekannt vorausgesetzt werden. Das heißt zunächst nichts anderes, als dass auch heutige Hörer über ein (implizites) Wissen davon verfügen, wie die Ereignisse einer Komposition von Bach, Mozart oder Brahms in eine Vorstellung von Tonart zu integrieren sind. Zu erkennen ist dies an der Selbstverständlichkeit, mit der Praktiken wie die harmonische Analyse (verstanden als Chiffrierung von Akkorden mit Symbolen) betrieben werden, deren Durchführung voraussetzt, dass den Analysierenden das Phänomen der harmonischen Funktionen grundsätzlich zugänglich ist.¹⁵ Auch Dahlhaus setzt mit der Art seiner Überlegung und Argumentation implizit voraus, dass ihm und anderen harmonische Tonalität erschlossen ist, und zwar nicht nur ästhetisch, sondern auch wissenschaftlich. Zum einen entscheidet er viele strittige Fragen zu Tonalität und Harmonik unter Berufung auf eigene Erfahrungen (und geht dabei von der Fähigkeit seiner Leser aus, diese Erfahrungen nachzuvollziehen), zum andern greift er für die Erörterung dessen, was harmonische Tonalität ist und ausmacht, ausschließlich auf vorhandene Theorien zurück. Mit den Ausführungen von Rameau, Sechter, Riemann, Halm und Kurth scheinen – nach Dahlhaus – angemessene (wenn auch oft auf einzelne Aspekte beschränkte) Darstellungen vorzuliegen, die (wenn sie zusammengeführt und von theorieimmanenten Ungereimtheiten befreit werden) die Entwicklung einer eigenen Theorie entbehrlich machen. Allerdings bleibt eben dadurch, dass Dahlhaus die Erörterungen über harmonische Tonalität als Diskussion über Theorien der harmonischen Tonalität anlegt, die fundierende Bedeutung seiner eigenen ›dogmatischen Perspektive‹ partiell verdeckt.

15 Dabei muss die Richtigkeit der historischen Hypothese, dass zwischen einem heutigen Zuhörer einer Haydn-Sinfonie und einem solchen aus dem 18. Jahrhundert Unterschiede in den Hörgewohnheiten bestehen können, nicht geleugnet werden. Vielmehr gilt, dass die Hypothese erst dann wissenschaftliche Relevanz erlangt, wenn konkrete Differenzen zwischen heutigen und damaligen Hörgewohnheiten beobachtet werden können, und für einen Vergleich zwischen unterschiedlichen Hörgewohnheiten ist es unabdingbar, dass der Beobachter beide zu vergleichenden Gewohnheiten als ›dogmatische Standpunkte‹ einnehmen kann – was bei vergangenen Hörgewohnheiten nur heißen kann: Der eingenommene Standpunkt muss mit Kriterien eines als historisch geltenden Zugangs ausgestattet sein, die allgemein akzeptiert sind.

2. Anders verhält es sich mit der Musik vor 1600. Deren Rezeptionstradition war zwischenzeitlich unterbrochen, und es ist daher fraglich, ob der heute offenstehende Zugang den Vorstellungen Rothackers vom »Hineinversetzen in das damalige Kunstsystem« standhält (Zweifel daran nähren die zahlreichen Unsicherheiten darüber, wie einzelne Ereignisse in Kompositionen Alter Musik funktional einzuschätzen sind). Somit bestünde die Aufgabe von Dahlhaus im Falle der modalen Musik darin, eine angemessene »dogmatische Denkform« allererst zu rekonstruieren. Dabei genügte es – wie angedeutet – nicht, dass der Kunstwissenschaftler Dahlhaus einen ästhetischen Zugang bahnt, indem er Arten und Weisen des funktionalen Hörens vorschlägt.¹⁶ Vielmehr bedürfte es für den Historiker Dahlhaus weiterer Zeugnisse »aus der Zeit« (beispielsweise musiktheoretischer Zeugnisse), die belegen, dass die »künstlerische« Rekonstruktion auch eine »geschichtliche« ist. In der Tat lässt sich Dahlhaus in seinen Analysen der »modalen Musik« mehr von der Sichtung der Theoretikerzeugnisse als von Erkenntnissen des »Hineinversetzens« leiten.

3. Noch anders verhält es sich in der Erörterung über den Zwischenzustand um 1600. Hier argumentiert Dahlhaus von einer »dogmatischen Perspektive« aus, die er – anders als bei der harmonischen Tonalität – durch sein Buch allererst eröffnet. Belegt werden seine Thesen allein durch analytische Beobachtungen an den Madrigalen Claudio Monteverdis. Anders als bei der Modalität kann sich Dahlhaus nicht auf Theoretikerzeugnisse der Zeit stützen, weil Kenntnisse von der Struktur des »Zwischenzustandes« in damaliger Zeit nicht bestanden haben (Dahlhaus ist sozusagen einem »impliziten« Wissen der damaligen Komponisten und Hörer auf der Spur).

Die Wechsel, die zwischen den »dogmatischen Perspektiven« geschehen, sind dem Sprachstil der *Untersuchungen* kaum anzumerken, weil Dahlhaus stets gleich auf nüchtern-sachliche Weise argumentiert. Sie zeigen sich jedoch, wenn der Blick auf die jeweilige Fundierung der Argumente fällt. Ihre Relevanz beziehen die Argumente vom zugrunde liegenden »dogmatischen Standpunkt«, und wie hoch die Überzeugungskraft ist, hängt damit zusammen, wie viel Vertrauen Dahlhaus in den Standpunkt setzt.

3. Tonalität als System

Tonalität als System zu verstehen, bedeutet, von einer Wechselwirkung zwischen dem Ganzen der Tonart und ihren Teilen auszugehen. »Wechselwirkung« schließt ein, dass ein »Teilmoment« nur dann als »Merkmal« des Systems betrachtet werden darf, wenn dieses System als existent vorausgesetzt werden kann. Der Hinweis auf den Zusammenhang zwischen System und dem Merkmalscharakter der Teilmomente dient Dahlhaus als Argument gegen die Thesen zahlreicher Autoren, die aus der Existenz einzelner satztechnischer oder harmonischer Konstellationen auf die tonale Verfasstheit der betreffenden Komposition geschlossen haben. Zu ihnen gehört der Machaut-Forscher Armand Machabey, der den Beginn der harmonischen Tonalität im 13. Jahrhundert ansetzt, weil es dort zum ersten Mal Klangfortschreitungen in einen Grundton gegeben habe (gemeint ist die Bewegung große Sexte – Oktave an Zeilenschlüssen). Für Heinrich Bessler beginnt die Tonalität um 1430, weil man in Kadenzten – beispielsweise bei Dufay – zum ersten Mal

16 Solches findet sich etwa in Schmidt 2004.

die dominantische Wirkung der Pänultima erfahren könne. Gegen Ernest Sanders, der – in einer Mischung der Standpunkte Besseler und Machbeys – Dominantkadenzen bei Machaut zu entdecken glaubt, schreibt Dahlhaus:

Gegenstand der Diskussion ist jedoch nicht, ob im 14. und 15. Jahrhundert Klangfolgen begegnet, die einem Hörer des 20. Jahrhunderts als Dominantkadenzen erscheinen, sondern ob die Interpretation als Dominantkadenzen historisch zu rechtfertigen ist.¹⁷

Sie sei nicht zu rechtfertigen, weil keine Hinweise darauf existieren, dass ein System ›harmonische Tonalität‹, das eine Dominantkadenz erst möglich gemacht hätte, vorgelegen hat.

Der Vorwurf gegen Machbey, Besseler und Sanders (die unberechtigte Übertragung einer ›dogmatischen Denkweise‹ des 20. Jahrhunderts auf die Musik des 14. und 15. Jahrhunderts) ist ein Vorwurf primär des Historikers Dahlhaus. Der Kunsthistoriker Dahlhaus nämlich kennt die Musik der Renaissance weniger durch ›Hineinversetzen‹ als vor allem durch Hinweise aus Theoretikerzeugnissen, auch wenn er deren Relevanz an den Kompositionen überprüft hat.¹⁸ Sein ›dogmatischer Standpunkt‹ ist also vorzugsweise, wenn auch nicht ausschließlich, durch den Blick gelenkt, der den damaligen Theoretikern offen stand, aber eben dadurch auch beschränkt. Zu etwaigen Auffassungen, die ein damaliger Hörer in den Kompositionen seiner Zeit möglicherweise artikuliert fand und denen sich ein heutiger Hörer durch ›Hineinversetzen‹ nähern könnte, vermag Dahlhaus nichts zu sagen, eben weil in den musiktheoretischen Zeugnissen von solchen Auffassungen nicht die Rede ist (eine Ausnahme bildet – wie gesagt – die Monteverdi-Analyse von 1983).¹⁹

Dass die Hinweise der Musiktheoretiker dennoch genügen, um die Existenz eines Systems ›harmonische Tonalität‹ für die Musik des 14. und 15. Jahrhunderts auszuschließen, liegt daran, dass die Argumentation eine Widerlegung darstellt. Um nämlich die Existenz eines Systems auszuschließen, muss sich Dahlhaus der Alten Musik nicht ästhetisch nähern und den ihr angemessenen ›dogmatischen Standpunkt‹ näher ausführen. Es genügt der Hinweis auf das Fehlen anderer ›Teilmomente‹, ohne die das System nicht bestehen könnte. Es genügt – mit anderen Worten – der Hinweis auf einen beobachtbaren Mangel an systemischer Konsequenz. Gegen Edward Lowinsky argumentiert Dahlhaus:

Die ›vollständige Kadenz‹ I-IV-V-I erscheint im 16. Jahrhundert in unmittelbarer Nähe zu satztechnischen Formeln, die keine tonale Interpretation zulassen; und die Annahme, daß das musikalische Hören während eines Werkes oder Satzes zwischen tonaler und nicht-tonaler Auffassung wechselte, wäre problematisch. Zwar können in einem Kompositions- und Hörsystem Relikte einer früheren Entwicklungsstufe als versteinerte Formeln mitgetragen werden; daß aber umgekehrt bloße Fragmente und verstreute Antizipationen des Neuen ein – sei es auch rudimentäres – Systembewußtsein einschließen, ist unwahrscheinlich.²⁰

17 Dahlhaus 2001/GS3, 81.

18 Wie der Blick in Schmidt 2004 zeigen könnte, sehen Ergebnisse, die von einem radikal ›dogmatischen Standpunkt‹ aus getroffen werden, charakteristisch anders aus.

19 Vgl. Anm. 3.

4. Entstehung des Systems ›harmonische Tonalität‹

Dass harmonische Tonalität ein System darstellt, das sich durch den funktionalen Zusammenschluss seiner Teilmomente konstituiert, konnte man als Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts bereits vor 1967 wissen. Neu bei Dahlhaus war hingegen seine These zur Entstehung des Systems: dass harmonische Tonalität aus einem systemischen Zusammenschluss von Teilmomenten entstanden sei, deren jedes eine eigene Vorgeschichte besitze. Die Kadenz beispielsweise erscheint innerhalb des Systems ›Tonalität‹ als konstitutives Teilmoment. Ihre Geschichte aber reicht bis in die Zeit vor der harmonischen Tonalität zurück. Aus der Tatsache, dass sie zu den fundierenden satztechnischen Prinzipien der harmonischen Tonalität gehört, folgt nicht, dass sie um der Tonalität willen oder zeitgleich mit ihr entstanden sei.

Die konstitutiven Teilmomente – es handelt sich um satztechnische Konstellationen oder Einheiten in einer bestimmten systemrelevanten Funktion – destilliert Dahlhaus aus den Schriften der bereits genannten modernen Autoren. In der harmonischen Tonalität gilt beispielsweise: dass der Bass als tragende Stimme, dass imperfekte Konsonanzen sowie Drei- und Vierklänge als unmittelbare Einheiten (Akkorde), dass die vertikale Vertauschung von Akkordtönen als Umkehrung, dass zwei Intervalle, die sich zur Oktave ergänzen, als Komplementärintervalle, dass der Tonsatz als simultan konzipiert, dass der vormalige Unterschied zwischen konsonanten und dissonanten Tönen als Unterschied zwischen harmonieeigenen und -fremden Tönen und dass die Kadenz als Tonartdarstellung verstanden werde(n), dass zwischen realem und Fundament-Bass, zwischen Stufe und Funktion im Allgemeinen und zwischen drei harmonischen Funktionen im Besonderen sowie zwischen differenten (Quinten und Sekunden) und indifferenten Fundamentbewegungen (Terzen) zu unterscheiden sei. Die ›Vorgeschichten‹ einzelner ›Teilmomente‹, also die Geschichte der satztechnischen Konstellationen und Einheiten innerhalb des Zeitraums, in dem sie noch nicht Teilmomente gewesen sind, zeigt Dahlhaus unter anderem am Beispiel der Akkordeinheit, der Umkehrung, der Bassbezogenheit und der ›Akkorddissonanz‹. Wechselnde Auffassungen beobachtet er an satztechnischen Konstellationen wie Kadenzen und Sequenzen, die über Jahrhunderte hinweg tradiert worden sind.

Beeindruckend ist bis heute, mit welcher Findigkeit Dahlhaus in Kompositionen und Theoretikerzeugnissen des 14., 15. und 16. Jahrhunderts signifikante Passagen aufspürt, die belegen, dass der Grund der Entstehung oder des Bestehens von vermeintlich tonalen ›Teilmomenten‹ kein tonaler gewesen ist. In der Zeit vor 1600 können unterschiedliche ›Teilmomente‹, die innerhalb der Tonalität untrennbar zusammen gehören, wegen der fehlenden Bindung an das System vereinzelt oder – so scheint es – in beinahe beliebigen Teil-Kombinationen auftauchen. »Simultankonzeption aber impliziert nicht Baßbezug, Baßbezug nicht Akkordsatz und Akkordsatz nicht tonale Harmonik.«²¹ Die Tonsätze der Madrigale von Monteverdi (aus der ›Übergangsphase‹) werden von Dahlhaus als simultan konzipierte Akkordsätze analysiert, deren Fundament die Basstimme bildet, und obwohl zwischen den Akkorden eine Subordination herrscht, die ihrerseits auf einem

20 Dahlhaus 2001a/GS3, 108.

21 Ebd., 92.

System diatonischer Stufenrelationen fußt (es gibt Quint- und Terzbezüge), prägen die Madrigale keine tonale Harmonik aus.

Die Überzeugungskraft, mit der Dahlhaus seine These über die Entstehung der harmonischen Tonalität ausbreitet, beruht partiell wiederum darauf, dass für die Musik vor 1600 das Fehlen eines systematischen Zusammenschlusses, wie es ihn im 18. Jahrhundert gegeben hat, nachgewiesen wird. Zwar muss, wer »Simultankonzeption ohne Bassbezug« und »Bassbezug ohne Akkordsatz« behauptet, Sachverhalte an den Zeugnissen vor 1600 benennen, die als Kriterien für die betreffende Auffassung dienen können (wie gesagt, liefert Dahlhaus sie), aber in ihrem Beweisziel sind die Überlegungen letztlich abhängig von der »dogmatischen Denkweise« der harmonischen Tonalität. Schließlich ist es etwas anderes, ob ein bestimmtes Konzept von systemischer Tonalität ausgeschlossen oder eine »dogmatische Perspektive« darauf eröffnet wird, »als was« die Tonarten und satztechnischen Konstellationen einer Musik aus vergangener Zeit wahrgenommen werden können. Der »limitative Blickwinkel« wird besonders dann deutlich, wenn sich der Historiker Dahlhaus nach Blick in die musikalischen und musiktheoretischen Zeugnisse einer bestimmten Zeit nicht sicher ist, ob er ein harmonisch-tonales Verständnis ausschließen darf. In diesem Fall verzichtet er darauf, den Kunstwissenschaftler Dahlhaus zu befragen, und konstatiert Ungewissheit. Selbst bei Themen, zu denen Historiker und Kunstwissenschaftler gemeinsam etwas zu sagen hätten, kommen sie innerhalb der *Untersuchungen* nicht ins Gespräch: Den Beginn der harmonischen Tonalität setzt der Historiker Dahlhaus – in Ermangelung eindeutiger Zeugnisse – großzügig in einem Zeitraum zwischen dem frühen 15. und späten 17. Jahrhundert an²², während der Kunstwissenschaftler im Analyseteil der *Untersuchungen* aufzeigt, dass Monteverdis Madrigale um 1600 bereits einen modal-tonalen »Übergangszustand« ausprägen – woraus zu schließen ist, dass die harmonische Tonalität nicht vor 1605 entstanden sein kann.

Trotz dieses Einwandes gilt festzuhalten, dass die *Untersuchungen* gerade hinsichtlich ihrer Überlegungen zur »Vorgeschichte« der harmonischen Tonalität den stärksten Einfluss auf die musiktheoretische Forschung der folgenden Jahrzehnte ausgeübt haben. Die Einsicht, dass Kadenz und Sequenzen einen musikalischen Konnex durch Intervallprogression ausbilden können, ohne darum tonale Harmonik auszuprägen oder auf diese angewiesen zu sein, hat in den 1970er Jahren eine rege Forschung über satztechnische Modelle begründet, die bis heute anhält.²³

22 Vgl. ebd.

23 Auch an dem Gedanken vom musikalischen Konnex durch Intervallprogression ließe sich leicht aufzeigen, dass er das Ergebnis einer Limitation ist. Denn der Konnex harmonisch-tonaler Kompositionen beruht ebenfalls primär auf Intervallprogression. Nur kommt an dieser Progression außerdem ein funktionaler Zusammenhang durch Tonartdarstellung zustande. Die Intervallprogression ist ein Mittel oder eine Voraussetzung für Tonalität. Die These vom alleinigen Konnex durch Intervallprogression in mehrstimmiger modaler Musik hat nur im Blick, dass durch die Intervallprogression nicht eine harmonische Tonart dargestellt wird, und folgert daraus, dass sie ihren Zweck in sich haben müsse. Sie beobachtet Intervallprogression und schließt harmonische Tonalität aus. Nach einem möglichen alternativen Zweck wird nicht gefragt (er würde die Entwicklung oder Rekonstruktion einer eigenen »dogmatischen Denkform« voraussetzen). Der Gedanke an eine solche Alternative liegt jedoch nahe, wenn man beobachtet, dass die Motetten Josquins und Lassos extrem unterschiedlich klingen, obwohl ihre Mehrstimmigkeit doch gleichermaßen auf »kontrapunktisch regulierter« Intervallprogression beruht.

5. Was versteht Dahlhaus unter harmonischer Tonalität?

Die Stärke der *Untersuchungen* rührt von der Scharfsichtigkeit des Historikers her, während der Kunstwissenschaftler sich größtenteils zurückhält. Der Blick auf die Musik vor 1600 geschieht von der ›dogmatischen Denkform‹ der harmonisch-tonalen ›Kunstform‹ aus, das Interesse ist primär auf den Nachweis gerichtet, die Relevanz dieser »Denkform« anhand klarer Kriterien auszuschließen. Es wäre verfehlt, dem Autor wegen dieses Vorgehens Vorwürfe zu machen; denn zur Klärung der Entstehung von harmonischer Tonalität darf die Musikgeschichte zuvor selektiv in den Blick genommen werden (zumal es an überraschenden Einsichten nicht mangelt). Ein Vorwurf könnte allerdings aus dem Umstand erwachsen, dass auch die für die Argumentation wichtigste ›dogmatische Denkform‹ ihrem Gegenstand, dem System ›harmonische Tonalität‹, nicht gerecht wird.

Harmonische Tonalität als System ist ein abstrakter Gegenstand. Er ist der Inbegriff der Prinzipien und Regeln, nach denen sich Teilmomente zum Ganzen einer Tonart funktional zusammenschließen. Es ist möglich, Tonalität ausschließlich als diesen Regelkomplex in den Blick zu nehmen – wenn man denn der Überzeugung ist, dass dieser bereits hinreichend genau aufgearbeitet worden ist. Wer hingegen am Vorliegen einer hinreichend genauen Vorstellung von Tonalität zweifelt oder wer das System unter den Bedingungen empirischer Wirklichkeit beobachten möchte, muss harmonisch-tonale Kompositionen daraufhin untersuchen, welche Prinzipien der Tonartdarstellung sich von ihnen ablesen lassen. Das Systemganze der harmonischen Tonalität wäre dann auch die jeweilige, durch die Komposition instantiierte Tonart, und wenn man davon ausgeht, dass Tonalität eine wesentliche Voraussetzung für die Konstitution eines in sich geschlossenen Kunstwerks darstellt, dann würde das Systemganze der Tonart mit dem Ganzen der Komposition zusammenfallen oder zumindest korrelieren.

Wie bereits erwähnt, verstand Dahlhaus die harmonische Tonalität als einen historischen Gegenstand, der ästhetisch und wissenschaftlich hinreichend erschlossen sei. Methodisch sind seine Ausführungen daher ausschließlich auf die Betrachtung von Prinzipien und Regeln der harmonisch-tonalen Akkordverkettung ausgerichtet, keine einzige harmonisch-tonale Komposition wird analysiert (oder auch nur erwähnt). Diese methodische Vorentscheidung entbindet Dahlhaus von der Verpflichtung, die Vielfalt der harmonisch-tonalen Phänomene, die sich in den Kompositionen ausgebreitet finden, in seine Überlegungen einzubeziehen. Was für eine Untersuchung methodisch von Vorteil sein kann, verhindert aber unter Umständen die Triftigkeit ihrer Resultate. Zweifel daran, dass Dahlhaus die Entstehung der harmonischen Tonalität historisch angemessen erklärt, nähren die drastischen Vereinfachungen, die er sich in vielen seiner Beschreibungen von tonalen Regeln und Prinzipien glaubte leisten zu können und die einer empirischen Überprüfung kaum Stand halten. Vier Beispiele seien exemplarisch genannt:

Eine Stufenfolge IV-V-I oder eine Funktionenfolge wie S-D-T besagt nichts über die Stimmführung, die absurd sein kann, ohne die ›harmonische Logik‹ aufzuheben.²⁴

24 2001/GS3, 65.

In der ›Kardinal‹-Vorstellung des Autors, die aus diesem Satz spricht, dass nämlich die Stimmführung von der Konstitution harmonischer Logik ausgeschlossen sei, liegt der ›Kardinal-Fehler der *Untersuchungen* (mit nicht zu unterschätzenden Konsequenzen für die argumentative Richtigkeit vieler Passagen). Dass ›dieselbe‹ Stufe ihre harmonische Bedeutung wechselt, wenn sie in unterschiedliche Stimmführungskontexte eingebunden wird, hätte Dahlhaus spätestens 1952 aus Felix Salzers Schrift *Structural Hearing*²⁵ lernen können (wobei die Bedeutung, die sich ändert, nicht diejenige ist, die die Funktionstheorie beschreibt).

Es ist, wie erwähnt, eines der Kriterien tonaler Harmonik, dass die Kadenz T-S-D-T nicht zu T-D-S-T umgekehrt wird. [...] Die Progressionen V-II (D-Sp), III-IV (in der Bedeutung Dp-S und nicht Tl-S) und III-II (Dp-Sp) werden ebenso vermieden wie V-IV (D-S).²⁶

Selbstverständlich lassen sich alle genannten Stufenfolgen, die angeblich vermieden werden, durch Beispiele in der Literatur belegen (und man kann Dahlhaus wohl kaum von dem Vorwurf befreien, er habe solche Beispiele nicht kennen können). Doch sind die rigiden Aussagen nicht nur im Einzelnen falsch, sie werden (als abstrakte Regeln) der Aufgabe einer qualifizierten Bestimmung harmonisch-tonaler Phänomene nicht im Mindesten gerecht. Wer die harmonische Bedeutung von Stufenfolgen kennenlernen möchte, muss die syntaktischen und formalen Verhältnisse der Kompositionen kennen, für deren Erreichen Satztechnik und Harmonik als Mittel dienen. Dann erst weicht die verzerrende Dichotomie zwischen Akkordprogressionen, die es angeblich gibt, und anderen, die angeblich vermieden werden, einer differenzierten Sicht auf Kontexte (aus denen dann ersichtlich wird, warum im einen Fall die harmonische Folge T-D-S-T, im anderen jedoch T-S-D-T sinnvoll ist).

Den Kontrapunktregeln entzieht sich erst der Septakkord der V. Stufe. Er ist im allgemeinen nicht als Synkopen- und auch nicht als Durchgangsdissonanz erklärbar: nicht als Synkopensdissonanz, weil er unbetont ist, und nicht als Durchgangsdissonanz, weil die IV. oder die II. Stufe vorausgeht.²⁷

Beide Behauptungen: dass der Septakkord der V. Stufe unbetont sei und dass ihm IV. oder die II. Stufe vorausgehe, stellen unzulässige Vereinfachungen dar.

Ob die Stufen II, III und VI als Nebenstufen aufgefasst wurden oder nicht, ist von zwei kompositionstechnischen Merkmalen ablesbar: von der Stellung der Akkorde im Takt und von den Fundamentschritten. Werden die Stufen II, III und VI regelmäßig oder in überwiegender Anzahl auf unbetonten Zählzeiten und durch Terzschriffe des Fundaments exponiert, so sind sie als Nebenstufen gemeint. Ein Beispiel ist die III. Stufe in den Progressionen I-III-IV und I-III-V: Sie ist unbetonter Durchgangs- oder Antizipationsakkord und kann als ›Leittonklang‹ der Tonika – als Nebenform zu I – gedeutet werden, weil sie durch einen Terzschrift des Fundaments mit I verbunden ist.²⁸

25 Salzer 1952.

26 Dahlhaus 2001/GS3, 62.

27 Ebd., 61.

Auch hier gilt: Ohne Rekurs auf Beispiele, von denen konkrete satztechnische, syntaktische und formale Verhältnisse ablesbar sind, lässt sich über die harmonische Bedeutung irgendwelcher Akkordfolgen nichts Belastbares behaupten.

Mit anderen Worten: Es wird dem System harmonische Tonalität nicht gerecht, wenn es – wie von Dahlhaus – als Regelwerk typisierter Akkordfolgen erörtert und beschrieben wird, weil Akkordbedeutungen Teil des umfassenden ›Verweisungszusammenhangs‹ sind, als der die einzelne Komposition erscheint, und daher von satztechnischen, syntaktischen und formalen Umständen abhängen. Wenn es auch schwierig ist, die Vielfalt der harmonischen Funktionen, die innerhalb der Verweisungszusammenhänge entstehen können, theoretisch zu fassen, so darf man von einer Untersuchung über harmonische Tonalität doch erwarten, dass sie die Vielfalt zumindest in den Blick nimmt und nicht von vornherein eliminiert.

Die reduzierte Sicht der bereits zitierten, aber auch der folgenden Behauptungen fällt für die Beurteilung der Ergebnisse der *Untersuchungen* besonders negativ ins Gewicht, weil die Aussagen nicht als vorläufige ›thesenhafte‹ Statements gemeint sind, die durch spätere Differenzierung eingeholt werden, sondern als Argumente oder Belege dienen:

Dass tonale Harmonik die ›Molldominante‹ in Dur und die ›Dursubdominante‹ in Moll ausschließt, ist eines der Merkmale, an denen sie kenntlich ist.²⁹

Oder auch:

Der moderne Hörer, dem die Kategorien der funktionalen Harmonik und Metrik zur zweiten Natur geworden sind, versteht die Tonika als Ziel der Dominante (Ganzschluß) oder die Dominante als Anhang der Tonika (Halbschluß); und zwar erscheinen ihm eine ›auftaktige‹ Gliederung, verbunden mit ›innerem Crescendo‹, und die Akkordfolge D-T als Norm, eine ›niedertaktige‹ Gliederung und die Akkordfolge T-D als Abweichung.³⁰

* * *

Die eigentliche Frage dieses Kapitels, was Dahlhaus unter Tonalität verstanden hat, blieb in einer bestimmten Hinsicht bislang ungeklärt. Zweifellos wird das System der harmonischen Tonalität, dessen Entstehung rekonstruiert werden soll, im ersten Abschnitt der *Untersuchungen* dargestellt und erläutert. Ebenso eindeutig aber erfolgt die Darstellung der harmonischen Tonalität – wie bereits erwähnt – als Auseinandersetzung mit bestehenden Theorien (allen voran mit denjenigen von Riemann und Fétis). Ist die dargelegte Vorstellung von Tonalität daher nur eine zitierte, die Dahlhaus lediglich vorstellt und kritisiert, oder entspricht sie seiner eigenen Überzeugung? Die Antwort auf diese Frage ist relevant für die Beurteilung dessen, ob der sich andeutende ›dogmatische Standpunkt‹ der harmonischen Tonalität, von dem Dahlhaus aus argumentiert, eine basale Instanz der *Untersuchungen* darstellt oder nicht.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Ebd., 100.

In der Tat lässt eine detaillierte Lektüre der Schrift ein verschwiegenes Bekenntnis von Dahlhaus zur Funktionstheorie Hugo Riemanns erkennen, an der er allerdings zahlreiche Korrekturen anbringt – so viele, dass man beinahe von einer eigenen Variante der Funktionstheorie bei Dahlhaus sprechen könnte. Das Bekenntnis lässt sich nur indirekt erschließen, und zwar anhand eben jener Korrekturen: Diejenigen Annahmen, die Dahlhaus den Korrekturen als Begründung zugrunde legt oder die sie leiten, stellen seine eigene Überzeugung dar, weil er sie für wahr hält.

1.

Zu den Irrtümern, von denen Riemanns, aber auch Hauptmanns Theorie zu befreien sei, gehöre der harmonische Dualismus. Der Einwand gegen den Dualismus gründet auf die Beobachtung, dass ›durale‹ und ›mollare‹ Stücke harmonisch analog angelegt seien (die analoge Stufen-Verwendung in Dur- und Moll-Tonarten nennt Dahlhaus im folgenden Zitat »Parallelismus«): »Denn unleugbar ist der Parallelismus zwischen Dur und Moll, den Hauptmann verkennt, eines der fundierenden Momente der tonalen Harmonik.«³¹

2.

Auf Seite 38 kündigt Dahlhaus an, die Funktionstheorie in einigen zentralen Gedanken umzuformulieren:

Die Selbständigkeit der II. Stufe wird von der Stufentheorie behauptet, von der Funktionstheorie geleugnet. Und der Unterschied lässt sich, wie eine Analyse des Funktionsbegriffs zeigen wird, nicht durch eine Korrektur der Stufentheorie, sondern nur durch die Umformulierung der Funktionstheorie auflösen. Zugleich wird deutlich werden, daß der Funktionsbegriff von Riemanns Methode, die Nebenstufen zu dissonierenden Varianten der Hauptstufen zu degradieren, getrennt werden kann, so daß es möglich wird, am Stufenbegriff festzuhalten, ohne den Funktionsbegriff preiszugeben.³²

»Riemanns Methode, die Nebenstufen zu dissonierenden Varianten der Hauptstufen zu degradieren«³³, wird durch eine Qualifikation der Stufenrelationen ersetzt, in der sich angeblich eine Erfahrung niederschlägt, »die der Funktionstheorie zugrundeliegt«:

Die Erfahrung, die der Funktionstheorie zugrundeliegt, lässt sich am einfachsten durch den Satz ausdrücken, daß Akkorde im Quint- oder Sekundabstand funktional different und Akkorde im Terzabstand funktional indifferent sind.

Daß der Quintschritt das konstitutive Moment tonaler Zusammenhänge sei, ist der Fundamentalsatz der Stufentheorie. Allerdings verkannte Riemann, daß nicht die Verwandtschaft, sondern die funktionale Differenz zwischen Akkorden im Quintabstand entscheidend ist und daß ein Sekundabstand eine ähnliche Differenz begründet wie ein Quintabstand.^[34]

31 Ebd., 184.

32 Ebd., 38.

33 Ebd.

Erst die Voraussetzung, daß Akkorde in Quint- oder Sekundabständen funktional different und Akkorde in Terzabständen funktional indifferent sind, läßt den Fundamentalsatz der Funktionstheorie, daß die Anzahl der tonalen Funktionen auf drei beschränkt sei, verständlich werden.³⁵

Die Korrektur – gleichermaßen von Stufen- und Funktionstheorie – geschieht von einem Standpunkt, der an beiden Theorien vorbei auf die ›Wirklichkeit‹ harmonisch-tonaler Verhältnisse blickt.

3.

Von demselben Standpunkt aus befreit Dahlhaus die (für ihn zentrale) Einsicht der Funktionstheorie in die Differenz zwischen Stufe und Funktion von verbreiteten Inkonssequenzen. Die Inkonssequenz bestehe darin, dass beispielsweise in der Chiffre Tp der Buchstabe T die Funktion, das p jedoch eine von der eigentlichen Funktion T abweichende Akkordvariante bezeichne. Konsequenter gedacht, müsste jedoch gelten:

Funktionen sind nicht an Stufen und Stufen nicht an Funktionen gebunden – ein Sachverhalt, den die Gewohnheit, Funktionschiffren als Zeichen für Stufen zu benutzen, verdeckt.³⁶

Daraus folgt,

daß die Bedeutung einer Akkordstufe vom Kontext abhängt, also nicht feststeht, sondern wechselt, ohne dass ›moduliert‹ würde.³⁷

Diese Kontextabhängigkeit betreffe Haupt- und Nebenstufen, und an ihr sei auch die Metrik als konstituierendes Moment beteiligt. So entscheide bei den Nebenstufen oft die Position des Erscheinens über die Bedeutung:

Nicht nur die III. und die VI. Stufe, die in Dur entweder als Parallelen der Dominante und der Tonika oder als ›Leittonwechselklänge‹ der Tonika und der Subdominante fungieren, sondern auch die II. und die I. Stufe sind doppeldeutig; die II. Stufe changiert in der Akkordfolge I-II-V-I zwischen den Funktionen der Subdominantparallele und der Dominante der Dominante, die I. Stufe als Anfang der Kadenz I-IV-V-I zwischen den Funktionen der Tonika und der Dominante der Subdominante. [...]

In C-Dur ist der e-Akkord in der Progression C-e-G eher ›Leittonwechselklang‹ der Tonika und in der Umkehrung G-e-C eher ›Parallele‹ der Dominante.³⁸

34 Hier wäre zu ergänzen, dass nach Dahlhaus eine Folge von zwei Akkorden im Sekundabstand durch einen dritten Akkord vermittelt werden muss, der zu den beiden vorherigen im Quintabstand steht (vgl. hierzu beispielsweise ebd., 91).

35 Ebd., 55.

36 Ebd., 229.

37 Ebd.

38 Ebd.

Bei aller Fragwürdigkeit der Interpretationen im Einzelnen breitet Dahlhaus hier ein radikales Verständnis von Funktionalität aus, das er keiner Funktionstheorie entnommen haben kann und das er folglich seiner eigenen ›dogmatischen Denkweise‹ verdankt.

4.

Aus demselben Grund kann Dahlhaus eine Prämisse der Funktionstheorie korrigieren, der zufolge »die Skala nicht als Voraussetzung und tragende[r] Grund der Tonart, sondern als Resultat einer Zerlegung der Funktionsakkorde« erscheint.³⁹ Denn die Skala kann unmöglich ein abhängiges Moment in der harmonischen Tonalität darstellen, weil umgekehrt die Fundierung des Akkordbestandes einer Tonart allein durch die Funktionsbeziehungen unliebsame Folgen zeitigt:

Der Tonart als geschlossenem Akkordbestand muß also außer dem funktionalen ein ›materiales‹ Prinzip zugrundeliegen, das erklärt, warum der h-Moll-Akkord aus der Tonart [C-Dur] herausfällt, obwohl die Funktionstheorie ihn postuliert, und warum die III. Stufe, deren Bedeutung der Begriff der ›Dp‹ nicht adäquat ausdrückt, einen Teil des Akkordbestandes der Tonart bildet. Und das ›materiale‹ Prinzip kann in nichts anderem als der Skala – der Diatonik – bestehen. Auch die Funktionstheorie ist also, um die Geschlossenheit des Akkordbestandes erklären zu können, gezwungen, die Skala vorauszusetzen.⁴⁰

Dahlhaus konfrontiert das theoretische Gebäude der Funktionstheorie mit der ihm erschlossenen ›Wirklichkeit‹.

Zwei weitere Passagen bei Dahlhaus, die nicht einer Korrektur der Funktionstheorie dienen, lassen auf dezidiert eigene Vorstellungen von harmonischer Tonalität schließen:

A. Für Dahlhaus stellt der Bezug der Töne und Akkorde auf einen Grundton oder einen Grundakkord ein essentielles Moment der harmonischen Tonalität dar:

Der Verzicht auf das definierende Merkmal ›Zentrierung‹ läßt ›Tonalität‹ zu einer generellen Bezeichnung für Tonbeziehungen verblassen; ›Tonalität‹ und ›Tonsystem‹ werden synonyme Ausdrücke.⁴¹

Von dieser und einigen anderen Stellen läßt sich erschließen, wie Dahlhaus sich das Verhältnis zwischen Tonsystem und Tonalität denkt. Ein Tonsystem

bezeichnet einerseits eine ›Materialeiter‹, den Bestand von Tönen, über den eine musikalische Praxis verfügt, andererseits eine musikalische Anschauungsform, die ein Material von Tönen zu einem Komplex von Tonbeziehungen werden läßt.⁴²

39 Ebd., 155.

40 Ebd., 156.

41 Ebd., 21 f.

42 Ebd., 159.

Das Dahlhaus'sche Tonsystem ist ein abstraktes Potential (ein ›Medium‹ im Sinne Niklas Luhmanns), das die ›basics‹ aller möglichen musikalischen Zusammenhänge enthält, ohne bereits konkrete Arten des Zusammenhangs zu realisieren (dies geschieht durch die einzelnen Kompositionen). Ein solches ›basic‹ wäre beispielsweise die große Terz, die als unmittelbare Tonbeziehung und nicht als Ditonus verstanden wird, oder die Quintrelation, die als enge Verwandtschaft gilt. Aus diesem Tonsystem kann gleichermaßen eine Musik wie die beschriebene von Monteverdi hervorgehen oder eine harmonisch tonale.

Daraus erhellt sich, dass harmonische Tonalität für Dahlhaus eine konkrete Inanspruchnahme des Tonsystems darstellt, eine solche, bei der bestimmte Akkordrelationen als Darstellung einer Tonart verstanden werden können. Die besonderen harmonisch-tonalen Relationen, die sich auf der Basis des Tonsystems konstituieren können, sind durch Dynamik gekennzeichnet:

Zwischen Akkorden mit Subdominant- und Dominantfunktion besteht eine Spannung, die zur Auflösung in die Tonika drängt. Sie kann durch Dissonanzen, durch die Sexte über dem Subdominant- und die Septime über dem Dominantklang, deutlicher ausgeprägt werden, ist aber nicht in ihnen begründet.⁴³

Dass Akkorde ›Funktionen‹ ausprägen, meint dasselbe wie: An ihnen wird eine dynamische Strebendenz erkennbar. Drängt innerhalb einer Quintbeziehung der quinthöhere Akkord zur Auflösung in den quinttieferen, dann ist der drängende eine Dominante, drängt umgekehrt der quinttiefere zur Auflösung in den quinthöheren, dann ist der erste Akkord eine Subdominante. Und eine Folge Subdominante-Dominante liegt dann vor, wenn die Akkorde nicht unmittelbar zueinander streben, sondern zu einem dritten.

B. Die ›harmonische Tonalität‹, die Dahlhaus untersucht, ist der Inbegriff lokaler, dynamischer Akkordverbindungen, deren Zentrum die Tonika bildet. Ist kein Akkord als Tonika erkennbar (fehlen also die charakteristischen ›Auflösungsspannungen‹), setzt Tonalität aus. Der Beginn etwa des ›Dissonanzenquartetts‹ von Mozart wäre für Dahlhaus erst von Takt 12 an tonal, weil dort zum ersten Mal ein Akkord mit identifizierbarer tonaler Strebendenz zu hören ist (zuvor würde der musikalische Konnex allein durch einen Intervallsatz hergestellt). Zwei Stellen der *Untersuchungen* belegen diese Auffassung von Tonalität.

a. Die erste betrifft die Akkordfunktionen innerhalb einer vollständigen, nicht-modulierenden Quintfallsequenz. Obwohl die Quintfallsequenz ein einfaches satztechnisches Modell darstellt, führt eine funktionale Interpretation, die von der Unterscheidung zwischen differenten und indifferenten Stufenabstände ausgeht, zu einem widersprüchlichen Ergebnis. Einerseits impliziert jeder Quintfall (als differenter Stufenabstand) einen Funktionswechsel, andererseits führt ein konsequenter Funktionswechsel mit jedem Akkord zu einem absurden Ergebnis: Die I. Stufe am Ende der Folge I-IV-VII-III-VI-II-V-I besäße die Funktion Subdominante. Den ›Ort‹ des Problems sieht Dahlhaus bei der Stufenfolge III-VI. »Eine funktionale Interpretation [müßte] den Stufen III und VI der Dur-Sequenz Tonikafunktion zuschreiben.«⁴⁴ Zu diesem Ergebnis kommt Dahlhaus nicht etwa durch

43 Ebd., 228.

44 Ebd., 56.

ein Kalkül (etwa durch die Überlegung, dass sich III. und VI. Stufe gemeinsam als Tonika interpretieren lassen; Ähnliches würde auch für andere Stufenfolgen gelten: VII-III als D7-Dp und VI-II als Sg-Sp), sondern aufgrund des Höreindrucks: Im Kontext einer Quintfallsequenz klingt die Stufenfolge III-VI, obwohl ein Quintfall, wie eine funktional indifferente Akkordverbindung. Darum die (gelegentlich missverstandene⁴⁵) Conclusio: »Eine Theorie aber, die gerade dort versagt, wo auch das Phänomen, das sie erklären soll, ins Vage und Unbestimmte gerät, darf als adäquat gelten.«⁴⁶ Die Funktionstheorie beweist ihre Pertinenz auch dadurch, dass an Stellen, die keine klaren Funktionscharaktere aufweisen, die Möglichkeiten einer widerspruchsfreien Erklärung versagen.

b. Wie bereits erwähnt, begründet in der modalen Mehrstimmigkeit bereits die Intervallprogression einen musikalischen Konnex, ohne dass die Zusammenklänge einen Tonartenbezug erkennen lassen müssten (der Tonartenbezug wird in der Modalität durch melodische Eigenschaften der Einzelstimmen hergestellt). Nun stellt Dahlhaus zu Recht fest:

Doch stehen sich die Systeme [Intervallprogression und harmonische Tonalität] nicht in starrer Ausschließlichkeit gegenüber. Reste von Intervallprogressionen ohne Grundton überleben in der tonalen Harmonik und werden zu Schwierigkeiten für die Theorie.⁴⁷

Warum aber bereiten Überbleibsel der ›kontrapunktisch regulierten‹ Musik in harmonisch-tonaler Musik einer Theorie der harmonischen Tonalität Schwierigkeiten? Immerhin hat es bereits vor den *Untersuchungen* Ansätze gegeben, die den kontrapunktisch regulierten Tonsatz als ein Fundament auch der harmonischen Tonalität verstehen. Ein Problem können ›kontrapunktische Relikte‹ doch nur dann bereiten, wenn die betreffende ›Theorie‹ den musikalischen Konnex einer harmonisch tonalen Komposition allein im (unmittelbar wahrzunehmenden) Tonikabezug garantiert sieht. Dann nämlich muss die Theorie dort, wo der lokale Tonikabezug suspendiert ist (und insofern Tonalität insgesamt aussetzt), entweder die Existenz eines musikalischen Konnex leugnen oder aber ihren Anspruch darauf, eine umfassende Theorie des musikalischen Zusammenhangs darzustellen, aufgeben. Tatsächlich heißt es bei Dahlhaus zu einem entsprechenden Beispiel, dass der Akkordzusammenhang dort nur zu erklären sei, »wenn man Intervallprogressionen ohne Grundton [...] als klangverbindendes Moment neben der ›Basse fondamentale‹ gelten läßt.«⁴⁸ Dass Intervallprogression ohne Grundton und ›Basse fondamentale‹ wie einander ausschließende Alternativen behandelt werden, bedeutet, dass Dahlhaus keinen harmonisch-tonalen Konnex jenseits des Tonikabezugs kennt.

* * *

Die geäußerte Kritik an den *Untersuchungen* verleugnet nicht, dass die Musiktheorie des ausgehenden 20. Jahrhunderts dieser Schrift die wichtigsten Anregungen und Impulse

45 Vgl. Daniel 2000, 57.

46 Dahlhaus 2001/GS3, 56.

47 Ebd., 67.

48 Ebd.

verdankt. Zudem ist die reduzierte Vorstellung von Tonalität, die Dahlhaus seinen Überlegungen zugrunde gelegt hat, ›aus der Zeit‹ heraus durchaus verständlich:

- Die Beiträge einer Sektion zur Tonalität auf dem Leipziger Kongress von 1966⁴⁹ machen deutlich, dass beim Thema Tonalität immer nur von allgemeinen Normen und Regeln die Rede gewesen ist, über deren grundsätzliche Richtigkeit nicht gestritten werden musste.
- Es ist durchaus als ein Verdienst anzusehen, dass Dahlhaus eine Perspektive aufgezeigt hat, wie über einen Gegenstand, der sich primär einer ›dogmatischen Denkform‹ erschließt, auch vom Standpunkt des Historikers aus präzise Aussagen getroffen werden können. Dazu war es notwendig, Wege zu bahnen, auf denen der Historiker, der die Existenz von Auffassungen in der Vergangenheit nachweisen möchte, ähnlich überzeugend argumentieren kann wie der Dogmatiker, der die Relevanz von Auffassungen in der gegenwärtigen ästhetischen Begegnung mit Kompositionen (der Vergangenheit) begründet. Die Vereinfachung der Vorstellungen von harmonischer Tonalität bildet eine Voraussetzung für die Möglichkeit einer solchen Argumentation. Paradoxerweise ist die Dogmatik der harmonischen Tonalität bei Dahlhaus schwach, wenn es um das ›dogmatische Verständnis‹ harmonisch-tonaler Kunstwerke geht, aber stark, wenn der Historiker mit ihr die Thesen seiner Kollegen widerlegt.

Literatur

- Dahlhaus, Carl (2000/GS1), »Grundlagen der Musikgeschichte«, in: *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–155 [Erstdruck: Köln: Gerig 1977].
- (2001/GS3), *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2001a/GS3), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität« (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), in: — (2001/GS3), 11–307 [Erstdruck: Kassel u. a.: Bärenreiter 1967].
- (2001b/GS3), »Ecco mormorar l'onde«. Versuch, ein Monteverdi-Madrigal zu interpretieren«, in: — (2001/GS3), 474–492 [Erstdruck in: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, hg. von Heinrich Poos, 2 Bde. Mainz: Schott 1983, 139–154].
- / Reiner Kluge / Ernst H. Meyer / Walter Wiora (Hg.) (1970), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- / Michael Zimmermann (Hg.) (1984), *Musik zur Sprache gebracht*, München/Kassel: dtv und Bärenreiter.

49 Vgl. Dahlhaus/Kluge/Meyer/Wiora 1970.

- Daniel, Thomas (2000), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, Köln: Dohr.
- Rothacker, Erich (1954), *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus* (= Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse Jahrgang 1954, Nr. 6), Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz.
- Salzer, Felix (1952), *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York: Charles Boni.
- Schmidt, Christopher (2004), *Harmonia modorum. Eine gregorianische Melodielehre*, Sonderband der Reihe *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, Publikationen der Schola Cantorum Basiliensis, Hochschule für Alte Musik, Winterthur: Amadeus.

Intervallsatz und Geschichte

Folker Froebe

ABSTRACT: In seinen Arbeiten zur Theorie- und Kompositionsgeschichte ist Carl Dahlhaus einem emphatischen Begriff von Musiktheorie gefolgt wie kaum ein anderer Musikwissenschaftler vor ihm. Während er einerseits die Musiktheorie ›historisierte‹, fragte er andererseits nach dem systematischen Gehalt der historischen Musiktheorie und der impliziten Theorie, die in der Kompositionsgeschichte enthalten ist. Dahlhaus' hermeneutische Doppelbewegung hat nachfolgende Generationen von Musiktheoretikern geprägt und die deutschsprachige Musiktheorie grundlegend verändert. Vor diesem Hintergrund werden Wechselbeziehungen zwischen musiktheoretischem Denken und historischer Narration in Dahlhaus' Werk herausgearbeitet und problematisiert: Inwieweit bestimmen systematische Voraussetzungen die Konstruktion von Geschichte? Inwieweit beeinflussen narrative Strategien die musiktheoretische Kategorienbildung? Der vorliegende Beitrag geht diesen Fragen anhand des zentralen Begriffs ›Intervallsatz‹ nach.

In his work on the history of music theory and composition Carl Dahlhaus pursued an emphatic concept of music theory like hardly a musicologist before him. While historicizing music theory, he also systematically investigated the contents of historical music theory as well as the implicit theory inherent in the history of composition. Dahlhaus's hermeneutic 'double motion' strongly influenced subsequent generations of musicologists and fundamentally transformed German music theory. Against this background, the interrelations between theoretical thinking and historical narration in Dahlhaus's work are identified and problematized: To what extent is the construction of history determined by systematic conditions? To what extent do narrative strategies influence music-theoretical conceptualization? The present article explores these issues with reference to the concept of 'Intervallsatz' (intervallic composition).

1. Intervallsatz – Akkordsatz – harmonische Tonalität

Carl Dahlhaus' *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* von 1967¹ erzählen eine verwickelte, rund 400 Jahre währende Beziehungsgeschichte. In ihr stehen zwei grundverschiedene Protagonisten einander gegenüber, von denen nicht klar ist, ob es sich bei ihnen um Angehörige zweier aufeinanderfolgender Generationen, um Geschwister oder vielleicht sogar um zwei Aspekte *einer* Person handelt: Intervallsatz und Akkordsatz. Beide dienen einem Dritten, dem musikalischen Zusammenhang. Darin, wie sie dies tun, erweisen sie sich als verschieden: Der Intervallsatz bringt Ereignisketten hervor, vermag aber keinen *tonalen* Zusammenhang herzustellen. Dem Akkordsatz hingegen wächst diese Fähigkeit im Laufe der Zeit zu, und es könnte scheinen, als sei er

1 Dahlhaus 2001a/GS3.

nur um ihretwegen in die Welt gekommen. Doch stürzt er in eine nie überwundene Identitätskrise. Denn die (funktionalen) Akkorde der ›harmonischen Tonalität‹ sind mit den (manifesten) Akkorden des Akkordsatzes keineswegs identisch. Der gesamte ›Plot‹ der Erzählung ist um diese Konstellation herum gebaut; und wie oft in guter Literatur gibt es kein ›Happy End‹, keine Synthese am Schluss, sondern nur die Schlüssigkeit des Erzählzusammenhangs als Ganzes. Nicht zuletzt kann Dahlhaus' Erzählung auch noch mit einer zunächst unerwarteten, ja paradox erscheinenden Pointe aufwarten, nämlich dass Fortschreitungsmodelle des Intervallsatzes auch unter den Bedingungen der harmonischen Tonalität, mithin bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, für den musikalischen Zusammenhang konstitutiv blieben.

Die Einzelmomente dieser Erzählung bedingen einander; sie bilden ein Netzwerk von Voraussetzungen und Resultaten. Ihre zentralen Begriffe – Intervallsatz, Akkordsatz und Tonalität – sind jeweils beides zugleich: Voraussetzung *und* Resultat. Die Behauptung, der Intervallsatz könne keine Tonalität konstituieren, ist nur plausibel, wenn Tonalität exklusiv als harmonische Tonalität bestimmt wird, und umgekehrt. Insofern Dahlhaus in seinen *Untersuchungen* die systematische Bestimmung und Klärung des Begriffs ›harmonischer Tonalität‹ dem historischen Teil voranstellt, ist sein hermeneutisches Vorgehen transparent.

* * *

Welche Funktion übernehmen die bisher angesprochenen Begriffe in Dahlhaus' Erzählung und welche Verhältnisbestimmungen erfahren sie?

Folgt man Dahlhaus' Diskussion früherer Forschungsergebnisse, so unterstellten Edward E. Lowinsky², Povl Hamburger³ und andere Autoren, bereits »das früheste Auftauchen etwa der Progression I-IV-V-I« sei »Zeichen und Ausdruck eines neuen ›Tonalitätsgefühls‹ gewesen, das dann allmählich statt einzelner Teile ganze Formen unter seine Herrschaft brachte«. ⁴ Dem Versuch, die Entwicklung der tonalen Harmonik als »Wachstum eines Keims«⁵ zu begreifen, setzt Dahlhaus die Figur eines »qualitativen Sprung[s]« entgegen.⁶ Er zeigt, dass in Satzbildern des späten 15. bis frühen 17. Jahrhunderts, die man geneigt sein könnte, mit tonalen Akkordsätzen zu identifizieren, nur Einzelmomente tonaler Harmonik realisiert sind. Die historische Entwicklung wäre demnach nicht durch ein quantitatives Wachstum im Raum, sondern durch die Verfestigung und den Zusam-

2 Lowinsky 1961.

3 Hamburger 1955.

4 Dahlhaus 2001a/GS3, 103. Die bisweilen fast tendenziöse Weise, in der Dahlhaus den teleologischen Charakter mancher Aussagen der von ihm referierten Autoren zuspitzt, scheint darauf abzu zielen, die Andersartigkeit seiner eigenen Konzeption umso deutlicher hervortreten zu lassen.

5 »The seeds of tonality began to sprout in the cadence.« (Lowinsky 1961, 15, zit. in Dahlhaus 2001a/GS3, 103) Lowinsky fährt fort: »the cadence grew to a phrase and evolved into an ostinato pattern, frottole and villancicos were at time composed over free variants of standard bass melodies.« (Lowinsky 1961, 15)

6 »Es scheint aber, als sei der Übergang vom sporadischen Gebrauch des Gebildes I-IV-V-I zum Bewußtsein der Modellfunktion eher als ›qualitativer Sprung‹ zu verstehen.« (Dahlhaus 2001a/GS3, 103)

menschluss von Einzelmomenten harmonischer Tonalität zum Systemzusammenhang gekennzeichnet.⁷

Der Begriff von Intervallsatz, dem Dahlhaus folgt, ist darauf abgestellt, den ›Systemwechsel‹ an die Konzepte ›Akkord‹ und ›harmonische Tonalität‹ zu binden: Eine Intervallprogression sei »in sich abgeschlossen«⁸; der Zusammenhang, in dem sie steht, andere »nichts an ihrer Bedeutung«; sie sei »unabhängig von der Tonart«⁹. Gerade die ›Funktionalität‹ intervallisch beschreibbarer Klangfolgen hätte als Indiz für deren ›Aufhebung‹ im tonalen Akkordsatz zu gelten.

Weder ist die Behauptung, die Intervallprogression sei kontextuell und tonal indifferent, zwingend, noch sind es die daraus gezogenen Schlussfolgerungen: Erstens gilt Entsprechendes auch für eine Akkordfortschreitung, insofern jede Aussage über ihre Funktion in einem tonalen Zusammenhang keine Aussage über die Akkordfortschreitung als solche, sondern eine relationale Bestimmung darstellt. Zweitens lassen sich entsprechende relationale Bestimmungen (etwa hinsichtlich Stellung und Verhalten im tonalen Raum, Intervallqualitäten und melodischer Bezüge) auch für Fortschreitungen von Intervallen und Intervallverbänden vornehmen. In diesem Sinne folgen etwa Ludwig Holtmeiers Herleitung der Oktavregel aus der »Durchkadenzierung‹ der Skala mittels [...] kontrapunktische[r] Kadenzmodelle«¹⁰ oder William Renwicks¹¹ und Nicolas Meeüs¹² Versuche, die Schenker'schen Kategorien ›Zug‹ und ›Ursatz‹ auf die historische Klausel lehre zu beziehen, unter jeweils verschiedenen Gesichtspunkten dem Paradigma eines »tonalen Intervallsatzes«¹³. Dahlhaus' Rede vom ›neutralen‹ oder ›abstrakten‹ Intervallsatz schließt Bestimmungen innerhalb eines Paradigmas aus, um sie einem anderen zuzuschreiben.

Die Kennzeichnung des Intervallsatzes als ›neutral‹ und ›abstrakt‹ konkretisiert demnach die systematische Voraussetzung, Tonalität sei nur als harmonische denkbar: »›Intervallprogression‹«, so Dahlhaus, »ist ein Gegenbegriff« zur Kategorie »der tonalen Harmonik«.¹⁴ Diese Entgegensetzung dient jedoch nicht allein der Begriffsklärung, sie arbeitet darüber hinaus auch dem narrativen Postulat zu, eine Handlung möge ihren Ausgang von einer grundlegenden Opposition nehmen, die ihr Richtung und Dynamik verleiht. Einige Stationen dieser Handlung seien im Folgenden nachgezeichnet.

Um beide Kategorien – Intervallsatz und tonale Harmonik – entwicklungsgeschichtlich aufeinander beziehen zu können, bedarf es eines vermittelnden Moments, nämlich des ›älteren‹ Akkordsatzes. Er bildet die historische Voraussetzung für das Entstehen harmonischer Tonalität, ohne selbst bereits tonal zu sein.

7 Vgl. ebd., 103–108.

8 Dieses und das Folgezitat ebd., 86.

9 Ebd., 85.

10 Holtmeier 2009, 14. Vgl. dazu Froebe 2010, 225–229.

11 Renwick 1995, Kap. 3, »Invertible Counterpoint«, 79–108, insbes. 81.

12 Meeüs i. V.

13 Froebe 2010, 229.

14 Dahlhaus 2001a/GS3, 66.

War für die Sukzessivkomposition ein hierarchisch strukturiertes Netzwerk aus Gerüst- und Ergänzungsstimmen charakteristisch, so eröffnet die Simultankonzeption im Laufe des 16. Jahrhunderts die Möglichkeit, einen »drei- oder viertönigen Zusammenklang als unmittelbar gegebene Einheit« zu verstehen.¹⁵ Allerdings sind, wie Dahlhaus betont, »Dezimensatz« oder »Tenor-Diskant-Gerüst« auf der einen Seite und »Simultankonzeption« auf der anderen keine Gegenbegriffe. Dass »Satzmodelle« bzw. ein Denken in »Intervallverbänden« oder bassbezogenen Akkorden den kontrapunktischen Komplex simultan »greifbar« machen, hindert nicht, die Satzstruktur hierarchisch, also in einem strukturellen Sinne »sukzessiv« zu verstehen. Noch in Angelo Berardis Auflistung alternativer Unterlegungen einer Vorhaltskette durch den Bass fungiert letzterer offenkundig als kontrapunktische Ergänzungsstimme.

The image shows a musical score for a piece titled "Variationi de Bassi senza muouere li Soprani." The score is written for seven voices, numbered 1 through 7. The first two staves (1 and 2) are in treble clef, while the remaining five staves (3 through 7) are in bass clef. The music is in a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with accidentals like sharps and naturals. The piece is characterized by its focus on the bass line, with the soprano part being relatively static or providing a simple harmonic support.

Beispiel 1: Angelo Berardi: *Documenti armonici* (1687), 154

Dass ein Triosatz von Corelli, dessen Bass sich streckenweise als kontrapunktische Ergänzungsstimme verstehen lässt, »tonal« ist, eine Frottola um 1600 im »Akkordsatz« hingegen nicht, hängt nicht davon ab, ob satztechnisch von »unmittelbar« gegebenen

¹⁵ Ebd., 270.

Akkorden oder von einem Netzwerk aus Gerüst- und Ergänzungsstimmen auszugehen ist. Der ›qualitative Sprung‹ zur harmonischen Tonalität erfordert daher eine Differenzierung zwischen Akkordgestalt und Akkordfunktion: Akkorde im Sinne des jüngeren, funktionalen Akkordbegriffs, so Dahlhaus, seien keine dem Notentext unmittelbar zu entnehmenden »Sachverhalte«, sondern »Teilmomente einer musikalischen Hörweise«.¹⁶ Die Wahrnehmung eines Zusammenklangs als ›unmittelbar gegebene Einheit‹ bedarf der Vermittlung durch einen Zusammenhang: Der jüngere, funktionale Akkordbegriff ist relational.

Dahlhaus erzählt die Entwicklung vom Akkordsatz zum ›Akkordsystem‹ harmonischer Tonalität in einem Handlungsstrang: ›Akkordsatz‹ und funktionaler Akkordbegriff sind, um jeweils als musikgeschichtliche bzw. musikalische ›Tatsache‹ gelten zu können, aufeinander angewiesen. Die von Dahlhaus formulierte Schwierigkeit, zwischen »Erscheinung und Bedeutung, Präsentem und Repräsentiertem«¹⁷ zu unterscheiden, ist demnach nicht allein, wie Dahlhaus schreibt, »Ausdruck eines Problems, das in der Sache selbst steckt«, sondern ebenso eine Folge des Versuches, Musiktheorie im Medium der Geschichte zu schreiben.

2. Intervalldissonanz – harmoniefremder Ton – Akkorddissonanz

Ich habe bis hierher versucht, die ›Grundkonfiguration‹ der Dahlhaus'schen Erzählung herauszuarbeiten. Ich möchte nun zeigen, welche Schwierigkeiten daraus erstens für die Betrachtung satztechnischer Einzelmomente und zweitens für die Frage nach dem ›musikalischen Zusammenhang‹ resultieren.

Als erstes beziehe ich mich auf Dahlhaus' Versuch, das Konzept der Akkorddissonanz für die Musik des frühen 17. Jahrhunderts plausibel zu machen.¹⁸ Dahlhaus gibt vier Beispiele (Beispiel 2, nächste Seite).

Alle vier Beispiele lassen sich widerspruchsfrei im Rahmen eines rein kontrapunktischen Paradigmas verstehen. Beispiel c) etwa repräsentiert das Fragment einer tenorierenden Klausel mit Septimenvorhalt. Eben durch das Anliegen, die mit dieser ›historischen‹ Erklärung korrelierende Hörweise für die Dissonanzenbehandlung des frühen 17. Jahrhunderts als anachronistisch zurückzuweisen, dürfte die Auswahl der Beispiele motiviert sein. Denn der »Begriff der Intervalldissonanz«, so Dahlhaus' Kernthese, bezeichne »ein der Differenz zwischen Akkorddissonanz und ›harmoniefremdem‹ Ton geschichtlich vorausgehendes – und sie ausschließendes – Prinzip der Dissonanzauffassung«.¹⁹

Dahlhaus' Kriterium für eine Bestimmung als Akkorddissonanz ist die »Wechselwirkung« von Dissonanzauflösung und Fundamentschritt:²⁰

16 Ebd., 63.

17 Dieses und das Folgezitat bei Dahlhaus 2001b/GS2, 187.

18 Vgl. Dahlhaus 2001a/GS3, »Zur Dissonanzentechnik des frühen 17. Jahrhunderts«, 119–134, insbes. 131–134.

19 Ebd., 132.

20 Ebd., 131.

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef. Measure 'a' shows a G4 quarter note in the treble and a G2 quarter note in the bass. Measure 'b' shows a G4 quarter note in the treble and a G2 quarter note in the bass, with a sharp sign above the G4 note. Measure 'c' shows a G4 quarter note in the treble and a G2 quarter note in the bass, with a sharp sign above the G4 note. Measure 'd' shows a G4 quarter note in the treble and a G2 quarter note in the bass, with a sharp sign above the G4 note.

Beispiel 2: Dahlhaus 2001a/
GS3 131, Bsp. 46

Die Septime wird als Akkorddissonanz empfunden, sofern der Fundamentton bei der Auflösung der Dissonanz wechselt (Beispiel a und b), dagegen als ›harmoniefremder‹ Ton, sofern er festgehalten wird (Beispiel c und d).²¹

Betrachten wir die Beispiele c) und d): Würde ihnen jeweils der Fundamentalschritt *d-g* unterlegt, so hätten die Septimen – der Vorhalt in Beispiel c) und der Durchgang in Beispiel d) – nach Dahlhaus' Kriterien als Akkorddissonanzen zu gelten. Eben darum ist für Dahlhaus die hier abgebildete Fassung ohne Fundamentalschritt des Basses im selben historischen Moment nur als harmoniefremder Ton (und eben nicht als Intervalldissonanz) denkbar. Er scheint von der Triftigkeit des einfachen Umkehrschlusses auszugehen, demzufolge vom Fehlen eines manifesten Fundamentalschritts auf »das Fehlen eines ›Harmoniewechsels‹ während der Dissonanzauflösung«²² geschlossen werden könne. Allerdings lässt sich in Beispiel d) die mit Zählzeit ›drei‹ eingestellte Sexte *h* auch mit größter Mühe nicht als (latenter) Bestandteil des vorangehenden Klangs verstehen. Und in Beispiel c) ist keineswegs klar, zu welchem Akkord sich die Septime als harmoniefremder Ton verhält. Handelte es sich schlicht um den Sextenklang *d-f-h*, so bestünde kein prinzipieller Unterschied zwischen Intervalldissonanz und harmoniefremdem Ton: Um in Dahlhaus' Sinne von einem harmoniefremden Ton sprechen zu können, bedarf es des Bezugs auf einen Fundamentton.

Im Rahmen sowohl der Fundamentalschritttheorie als auch der Funktionstheorie würde die 7-6-Auflösung in Beispiel c) regelmäßig als Fortschreitung von einer subdominantisches Antepenultima in eine dominantische Penultima, also II-VII(-I)- oder II-V(-I)-Verbindung interpretiert. Und es ist nicht einzusehen, warum die Denkfigur einer »Wechselwirkung zwischen Dissonanzauflösung und Fundamentalschritt«²³ es nicht erlauben sollte, von der Dissonanzauflösung her auf einen Harmonie- bzw. Funktionswechsel, also einen verschwiegenen Fundamentalschritt zu schließen.

Demgegenüber ist Dahlhaus' Bestimmung der Septime als harmoniefremder Ton durch zwei einander widersprechende Momente gekennzeichnet: Zum einen wird von der Bewegungslosigkeit der manifesten Basstimme auf die Bewegungslosigkeit des Fundaments geschlossen. Dies aber bedeutet nichts anderes, als ein Teilmoment der manifesten kontrapunktischen Disposition zum Kriterium der harmonischen zu erklären: Die kategoriale Differenz zwischen Intervall- und Akkordsatz, die Dahlhaus durch die Gegenüberstellung von Intervalldissonanz und harmoniefremdem Ton eigentlich zu er-

²¹ Ebd.

²² Ebd., 132.

²³ Ebd., 131.

weisen sucht, wird ad absurdum geführt. Zum anderen zwingt die Annahme einer über beide Zählzeiten der Tenorklauselpenultima gleichbleibenden Harmonie dazu, als Fundament bereits des Klanges *d-f-c* entweder die VII. oder die V. Stufe anzunehmen. Beide Deutungen löschen den Klang der II. Stufe aus und stehen, anders als etwa die Annahme einer II-V-I-Verbindung, zur manifesten satztechnischen Disposition in Spannung.

Die Vermengung von ›Erscheinung‹ – also Bewegungslosigkeit der Basstimme – und ›Bedeutung‹ – also Bewegungslosigkeit des Fundaments – scheint hier weniger einer Unschärfe des musiktheoretischen Denkens geschuldet als der historiographischen Motivlage. Einerseits wird die Ablösung des älteren Paradigmas als geschichtlicher Bedeutungswandel erzählt: ›Dasselbe‹ (die Intervalldissonanz) wird im Rahmen eines verschobenen Bezugssystems als ›etwas anderes‹ gehört (nämlich als Akkorddissonanz). Andererseits wird der Bedeutungswandel, um ihn in der ›musikalischen Wirklichkeit‹ verorten zu können, von einem bestimmten Moment der satztechnischen Konfiguration abhängig gemacht, dem manifesten Fundamentschritt der Basstimme. Wenn aber das neue Paradigma der Akkorddissonanz als neues historisches Stadium plausibel gemacht werden soll, dann muss es auch dort durchgeführt werden, wo die zuvor aufgestellten materialen Kriterien der neuen Bestimmung nicht gegeben sind. Erforderlich wird eine weitere Differenzierung, im Zuge derer dem Septimenvorhalt über der liegenden Tenorklauselpenultima die neue Qualität eines harmoniefremden Tons zugewiesen wird. Der kategoriale Fehlschluss von der Bewegungslosigkeit der manifesten Basstimme auf die Bewegungslosigkeit des harmonischen Fundaments ist der konsequenten Durchführung einer dialektischen Erzählstruktur geschuldet. Dass er eine veränderte Hörweise reflektiert, erscheint fraglich.

3. Musikalischer Zusammenhang – funktionaler Zusammenhang

Die unklare Verhältnisbestimmung von Substanz- und Funktionsbegriffen, die sich, wie wir gesehen haben, bis in die Interpretation satztechnischer Details nachverfolgen lässt, betrifft umso mehr auch die Frage nach dem ›musikalischen Zusammenhang‹.

Der Begriff ›musikalischer Zusammenhang‹ durchzieht Dahlhaus' Schriften seit den 50er Jahren wie ein roter Faden. Er wird von ihm an keiner Stelle explizit bestimmt, beschreibt aber offenkundig den eher kleinräumigen Konnex von einem musikalischen Moment zum nächsten bzw. die Kohärenz einer musikalischen Ereignisfolge. Sprachlich analog gebildet ist die Rede vom ›funktionalen Zusammenhang‹. Sie gehört zu einem Feld sprachlicher Formeln, die sich um den Begriff der harmonischen Tonalität gruppieren. In welchem Verhältnis aber stehen die Begriffe ›musikalischer Zusammenhang‹ und ›funktionaler Zusammenhang‹ zueinander?

Ein viel zitierter Satz aus »Relationes Harmonicae« von 1975 lautet:

Satztechnische Modelle wie die Quinsschrittsequenz oder die Sextenkette [...] bilden ein selbstständiges Konstituens musikalischen Zusammenhangs neben der tonalen Harmonik.²⁴

24 Dahlhaus 2001b/GS3, 435.

So kann Dahlhaus etwa sagen, der »musikalische Zusammenhang« in einer Partie aus Wagners *Tristan* sei durch eine »Kette von Septimensynkopen« bestimmt, derjenige zu Anfang der Waldsteinsonate hingegen durch »die Funktionen der einzelnen Akkorde«. ²⁵

Demnach wäre der »funktionale Zusammenhang« einer von zwei verschiedenen Modi »musikalischen Zusammenhangs«. Der Funktionsbegriff bliebe der tonalen Harmonik vorbehalten. Wodurch und in welcher Weise dagegen satztechnische Modelle, also Fortschreitungsmodelle des Intervallsatzes, musikalischen Zusammenhang konstituieren, bleibt eigentümlich unbestimmt. Dahlhaus scheint vorauszusetzen, dass die »Stringenz« ²⁶ von Modellen in der kontrapunktischen Fortschreitungslogik, also dem »Wechsel der Klangcharaktere« und der »Bewegungsart« ²⁷ sowie in der Kettenbildung (also dem Aspekt syntagmatischer Fügung) gründet. Ernst Kurths energetisches Konzept wird in diesem Zusammenhang ebenso zurückgewiesen wie Schenkers Konzept des tonal bestimmten »Zuges«: ²⁸ Nicht die Linie erscheint Dahlhaus als das primäre Moment, sondern das »abstrakte Intervallgerüst«, dessen *einzelne* Progressionen sich »zu einem Sekundgang zusammenschließen«. ²⁹

The image shows a musical score for three staves, likely a piano or lute arrangement. The key signature is G minor (two flats). The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music consists of a series of chords and melodic lines, with some chromatic movement in the bass line. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Beispiel 3: Dahlhaus 2001c/GS3, 596, Bsp. 10: Johann Sebastian Bach, *Ricercare* aus dem *Musicalischen Opfer*, T. 57–62

25 Dahlhaus 2001a/GS2, 181. Beide Beispiele nehmen Intervallsatzmodelle in Anspruch, wobei die (leitend) diminuierte 3-6-Gegenbewegung bei Beethoven zur Artikulation traditioneller Tonalität beiträgt, die 7-6-Konsecutive bei Wagner hingegen nicht. Aus dem Umstand, dass das Intervallsatzmodell bei Wagner keinen tonalen Nahkontext konstituiert (und in dieser Hinsicht »afunktional« gebraucht wird), zieht Dahlhaus den Umkehrschluss, für den musikalischen bzw. tonalen (und in diesem Sinne »funktionalen«) Zusammenhang bei Beethoven könnten das Intervallsatzmodell und der chromatische Bass nicht »essentiell« sein; dieser gründe vielmehr in den »Funktionen der einzelnen Akkorde« (ebd.). Offenkundig ist das Wagner'sche Beispiel als Kontrastfolie gewählt, um dieser Behauptung Plausibilität zu verleihen. Die Annahme aber, »Intervallsatzprogression« (Technik) und »Akkordfunktion« (Bedeutung) lägen auf einer kategorialen Ebene und könnten dementsprechend miteinander konkurrieren, erscheint fragwürdig. Bestenfalls stellt die funktionsharmonische Interpretation eine von mehreren Möglichkeiten dar, das lineare Intervallsatzmodell kadenzial zu segmentieren. Vgl. aus einer Perspektive historisch informierter Musiktheorie Diergarten 2010, insbes. 147, aus schenkerianischer Perspektive Federhofer 1981, 140–45.

26 Dahlhaus 2001b/GS3, 437.

27 Dahlhaus 2001a/GS3, 66.

28 Vgl. u. a. Dahlhaus 2001c/GS3.

So ist es nur konsequent, dass Dahlhaus etwa in den abgebildeten Takten 57–62 des Ricercars aus dem *Musikalischen Opfer* in der Gegenbewegung der Oberstimme keinen »primäre[n] Bewegungszug«, sondern »das Resultat von Oktavversetzungen einzelner Töne des Schemas«, nämlich der aufsteigenden 5-6-Konsequente, erkennt.³⁰ Nun ließe sich einwenden, dass auch die Gegenbewegungsfaktur zwischen Bass und Oberstimmen in den Quellen des 18. Jahrhunderts als eigenständige Konfiguration beschrieben wird. Doch ist dies nicht der zentrale Punkt. Denn auch unabhängig davon wäre es widerspruchsfrei möglich, einen Zweck der von Dahlhaus beschriebenen Operationen im linear vermittelten Registerwechsel des Oberstimmtons *g* und dem Bassgang von *g* nach *es* zu erkennen. Derartige Bestimmungen werden von Dahlhaus nicht nur *nicht* vorgenommen, sondern bisweilen auch (etwa im Rahmen der Federhofer-Kontroverse) mit Verweis auf das in kleinräumiger Satztechnik für konstitutiv Erachtete explizit zurückgewiesen. Der durch Satzmodelle konstituierte »musikalische Zusammenhang« ist, so wie Dahlhaus ihn versteht, kein funktionaler, sondern »sich selbst genug«. Er fällt zusammen mit dem präfigurierten, gegebenenfalls um ergänzende Bestimmungen bereicherten satztechnischen Zusammenhang des Modells. Für den Gebrauch von Satzmodellen im Kontext harmonischer Tonalität gilt sinngemäß, was Dahlhaus über die Bassformel des 17. Jahrhunderts schreibt:

Der Beziehung des Einzelnen auf das Allgemeine verdankt eine tonale Akkordfolge ihre Geschlossenheit. Eine Baßformel [respektive ein Modell] aber repräsentiert nichts als sich selbst.³¹

Wo der Gebrauch von Intervallsatzmodellen mit funktionaler Harmonik einhergeht, fordert Dahlhaus daher ein »Auseinanderlegen der Momente«, im oben zitierten Bach-Beispiel etwa von »Sequenzmodellen und ›hereinspielenden‹ Dominanten«.³² Aus dieser Sicht bilden tonale Harmonik und Intervallsatzmodelle konkurrierende »Dimensionen« des Tonsatzes, die wechselnde Bestimmungsverhältnisse eingehen:

Die tonale Harmonik erweist sich demnach als eine Dimension des Tonsatzes, die entweder ein primäres, fundierendes oder aber ein sekundäres, fundiertes Moment darstellt, die entweder deutlicher oder aber schwächer ausgeprägt sein kann und manchmal bis zur Irrelevanz verblasst.³³

29 Dahlhaus 2001b/GS3, 437.

30 Dahlhaus 2001c/GS3, 596. Der vollständige Kommentar lautet: »Das Schema, das den Takten 57–62 des Ricercars a 6 aus dem *Musikalischen Opfer* zugrunde liegt, ist eine aufsteigende Sequenz. Die Gegenbewegung der Oberstimmen ist kein ›primärer Bewegungszug‹, sondern erscheint satztechnisch als Resultat von Oktavversetzungen einzelner Töne des Schemas. Oder genauer: Das Sequenzschema und die ›Bewegungszüge‹ bilden einen Zusammenhang, der zwar auseinandergelegt werden kann, dessen Dialektik aber keine sinnvolle Unterscheidung zwischen ›primären‹ und ›sekundären‹ Momenten zuläßt.«

31 Dahlhaus 2001a/GS3, 139.

32 Dahlhaus 2001c/GS3, 596.

33 Dahlhaus 2001b/GS3, 436.

Wenn aber in Intervallsatzfortschreitungen und -modellen ›Substanz‹ und Bedeutung zusammenfallen, für tonale Harmonik jedoch behauptet wird, der Zusammenhang, den sie konstituiert, sei ›funktional‹, ergeben sich Probleme. Denn unter dieser Voraussetzung können der ›musikalische Zusammenhang‹, den satztechnische Modelle konstituieren, und der ›funktionale Zusammenhang‹ tonaler Harmonik nicht auf einer kategorialen Ebene liegen: Sie konkurrierten nicht miteinander, sondern repräsentierten schlicht verschiedene Gesichtspunkte einer Sache. Genauer: sie verhielten sich zueinander wie ›Substanz‹ und Interpretation, etwa in dem Sinne, in dem Dahlhaus andernorts zwischen Kontrapunkt und Harmonie differenziert hat:

›Kontrapunkt‹ ist ein kompositionstechnischer, ›Harmonie‹ dagegen ein philosophischer Begriff und Terminus, der musikalische Sachverhalte weniger bezeichnet als interpretiert.³⁴

Dem Problem lässt sich bis in sprachliche Unschärfen nachspüren. So lautet ein zentraler Satz in »Bach und der ›Lineare Kontrapunkt‹«:

In Bachs chromatischem Kontrapunkt aber gerät die Tradition des neutralen Intervallgefüges in Konflikt mit dem Anspruch der tonalen Harmonik, die Satztechnik zu ›fundieren‹ [...].³⁵

Der Zweck der anthropomorphen Rede von einem »Anspruch der tonalen Harmonik, die Satztechnik zu ›fundieren‹«, scheint darin zu bestehen, die Differenz zu verdecken zwischen dem Anspruch der Sache (der gegebenenfalls unabweisbar wäre) und dem des Interpreten (dessen Anspruch das Resultat falscher Voraussetzungen oder Erwartungen sein könnte).³⁶ Die Alternative, Intervallsatz und funktionale Harmonik im Sinne von Substanz und Interpretament aufeinander zu beziehen, hat Christfried Lenz 1970 in einer nach wie vor beachtenswerten Dissertation zur Satztechnik Bachs äußerst klar formuliert, interessanterweise ohne die Nähe seiner Argumentation zu schenkerianischem Denken zu bemerken:

Intervallprogression bedeutet nichts anderes als den klassischen, auf der Zweistimmigkeit beruhenden Kontrapunkt. In ihm ist die Wechselwirkung von Zusammenklang und Stimmführung explizit zu beachten [...]. Zwischen dem klassischen polyphonen Satz und funktionaler Harmonik aber ist schlechterdings eine ›Wechselwirkung‹ nicht denkbar. [...] Denn sie stellen ja (anders als die abstrakten Kategorien Zusammenklang und Linie) keine Gegensätze dar, die sich erst wechselseitig begründen könnten, sondern funktional erklärbare Klangverbindungen sind doch zunächst nichts anderes als Konstellationen, die innerhalb der Vokalpolyphonie vorkommen [...].³⁷

34 Dahlhaus 2001a/GS3, 23.

35 Dahlhaus 2001c/GS3, 599.

36 Ein weiteres Moment in Dahlhaus' Satz lädt zu Deutungen ein: In der Entgegensetzung der »Tradition des neutralen Intervallgefüges« und des »Anspruch[es] der tonalen Harmonik« schwingt die Vorstellung eines historischen Ablösungsprozesses mit, in dem ein ›noch‹ und ein ›schon‹ einander (irgendwie) überlagern. Doch wird der Gedanke von Dahlhaus weder hier noch andernorts bis in seine Konsequenzen verfolgt, und es scheint, als solle vielmehr akzentuiert werden, dass Bachs Musik der historische Ort ist, an dem sich ein innerer Widerspruch zuspitzt und offenbart, der tonaler Musik notwendig innewohnt.

Hält man demgegenüber an der von Dahlhaus behaupteten Dichotomie fest und betrachtet satztechnisches Modell und funktionale Harmonik als alternative, konkurrierende Konstituentien musikalischen Zusammenhangs, so erweist sich Dahlhaus' Rekurs auf Ernst Cassirers »Unterscheidung zwischen Substanz- und Funktionsbegriffen«³⁸ als uneingelöstes Postulat.

4. Pointierungen

Einige grundsätzliche Probleme der Dahlhaus'schen Argumentations- und Erzählweise werden im Folgenden herausgearbeitet und zugespitzt.

1. Dahlhaus geht, an Riemann anknüpfend, davon aus, in Satzpartien, deren Zusammenhang primär durch Intervallsatzmodelle konstituiert würde, sei die Tonalität zeitweilig suspendiert: »Musik«, so Dahlhaus, »die tonal ist«, brauche »es nicht in jedem Detail zu sein«.³⁹ Der Umkehrschluss liegt nahe: Um von einem ›lückenlosen‹ tonalen Zusammenhang reden zu können, bedürfte es einer »ununterbrochenen Präsenz«⁴⁰ materialer Elemente, die harmonische Funktionen repräsentieren. Dass Dahlhaus eben dieses positivistische Zerrbild von Funktionalität Analytikern unterstellt, »die ein musikalisches Werk als [geschlossenen] Funktionszusammenhang beschreiben« wollen⁴¹, entbehrt nicht einer gewissen Ironie: Die Abgrenzung von einer Behauptung, die so niemand aufgestellt hat, lässt sich als paradoxe Selbstaussage verstehen.

2. Dahlhaus' Behauptung, musikalischer Zusammenhang sei von der ›materialen Präsenz‹ funktional bestimmter Elemente abhängig, korreliert mit einem Mangel an Bestimmungen und Begriffen, die es ermöglichen, einem Phänomen in verschiedenen Bezügen, also etwa auf unterschiedlichen Schichten des hierarchischen Systems Tonalität, verschiedene ›Bedeutungen‹ zuzuweisen.

Vor diesem Hintergrund dürfte Dahlhaus' Urteil über Henrich Schenker auf einer Projektion des eigenen Präsenzdenkens beruhen. Dies spiegelt sich etwa in der Aussage, Schenker würde der »musikalischen Wirklichkeit« nur dort gerecht, wo er das Verhältnis von ›Stufe‹ und ›Stimmführung‹ nicht antithetisch, sondern als »Skala von Graden der Stufenbedeutung« bestimme.⁴² Schenkers ›Stufenbegriff‹ aber fußt auf einem anderen, relationalen Begriff ›musikalischer Wirklichkeit‹: Welches Moment ›musikalischer

37 Lenz 1970, 13.

38 Dahlhaus 2001c/GS2, 281.

39 Dahlhaus 2001b/GS3, 436.

40 Dahlhaus 2001d/GS2, 288: »Mit dem Vorurteil der funktionalen Lückenlosigkeit hängt das der ununterbrochenen Präsenz eng zusammen.«

41 Ebd., 287: »Analytiker, die ein musikalisches Werk als Funktionszusammenhang beschreiben, tendieren unwillkürlich zu einem methodischen Axiom oder Vorurteil, das man als das Postulat lückenloser Funktionalität bezeichnen kann: [...]«

42 »Die Differenzierung in ›Stufe‹ und ›Stimmführung‹ erscheint in manchen Analysen Schenkers als Antithese, in anderen als Skala von Graden der Stufenbedeutung. Und der musikalischen Wirklichkeit wird nur die zweite Auslegung gerecht, die es zulässt, schwächere und prägnantere Stufencharaktere oder deutlichere und blässere Wirkungen der Stimmführung voneinander abzuheben.« (Dahlhaus 2001a/GS2, 181)

Wirklichkeit aufgerufen wird, ist abhängig von der Auswahl der Beziehungen und Vergleichsgesichtspunkte. Was auf einer Schicht, also in einem bestimmten funktionalen Zusammenhang Stufe (also Akkord) ist, lässt sich auf einer tieferen Schicht als Teil eines Stimmführungsvorgangs (also eine Konfiguration des Intervallsatzes) verstehen.

3. Mit dem Mangel an relationalen Begriffen korreliert die Beanspruchung zweier Denkfiguren: ›Wechselwirkung‹ und ›dialektischer Widerspruch‹. So heißt es beispielsweise in der vorhin zitierten Passage aus »Bach und der ›Lineare Kontrapunkt‹«, der Konflikt zwischen der »Tradition des neutralen Intervallgefüges« und »dem Anspruch der tonalen Harmonik« müsse »nicht als toter, sondern als dialektischer Widerspruch begriffen werden«. ⁴³ Worin das ›Dialektische‹ des Widerspruchs bestehen soll, bleibt vage, weil bereits der relationalen Bestimmung als ›Widerspruch‹ ein Kategorienfehler zugrunde liegt, der sich durch das Attribut ›dialektisch‹ nur verschleiern, aber nicht heilen lässt. ›Dialektik‹ wird, wie Christfried Lenz es zugespitzt formuliert hat, »zum bloß assoziativen Schlagwort«. ⁴⁴

4. Dialektische Figuren bilden das Agens der Dahlhaus'schen Erzählung; es bleibt immer spannend, pointiert und geistvoll. Eine Opposition treibt die andere hervor, ohne dass es zu einer letzten Synthese käme. Wie eingangs formuliert: Es gibt kein Happy End am Schluss, sondern nur die Schlüssigkeit des Erzählzusammenhangs als Ganzes. Möglicherweise folgt Dahlhaus' Betonung von Oppositionen, Ambivalenzen und Heteronomien also nicht allein einem abwägenden Modus kategorialer Erkenntnis, sondern auch einer bestimmten narrativen Ästhetik: Die Stärken des Erzählers Dahlhaus aber markieren die Probleme seiner Musiktheorie.

Literatur

Berardi, Angelo (1687) *Documenti Armonici* (= BMB II/40a), Bologna: Monti, Reprint Bologna: Forni 1970.

Dahlhaus, Carl (2001/GS2), *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft* (= Gesammelte Schriften 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Laaber: Laaber.

— (2001a/GS2), »Harmonie und Harmonietypen«, in: — 2001/GS2, 173–186 [Erstdruck in: *Studium Generale* 19 (1966), 51–58].

— (2001b/GS2), »Über den Begriff der tonalen Funktion«, in: — 2001/GS2, 187–196 [Erstdruck in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts 4), hg. von Martin Vogel, Regensburg: Bosse 1966, 93–102].

⁴³ »In Bachs chromatischem Kontrapunkt aber gerät die Tradition des neutralen Intervallgefüges in Konflikt mit dem Anspruch der tonalen Harmonik, die Satztechnik zu ›fundieren‹ – in einen *Konflikt* allerdings, der nicht als toter, sondern als *dialektischer Widerspruch* begriffen werden muß.« (Dahlhaus 2001c/GS3, 599)

⁴⁴ Lenz 1970, 13, Anm. 2.

- (2001c/GS2), »Terminologisches zum Begriff der harmonischen Funktion«, in: — 2001/GS2, 276–283 [Erstdruck in: *Die Musikforschung* 28 (1975), 107–202].
- (2001d/GS2), »Zur Theorie der musikalischen Form«, in: — 2001/GS2, 287–300 [Erstdruck in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), 20–37].
- (2001/GS3), *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2001a/GS3), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität« (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), in: Dahlhaus 2001/GS3, 11–307 [Erstdruck: Kassel u. a.: Bärenreiter 1967].
- (2001b/GS3), »Relationes harmonicae«, in: — 2001/GS3, 426–444 [Erstdruck in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), 208–227].
- (2001c/GS3), »Bach und der ›lineare Kontrapunkt‹«, in: — 2001/GS3, 582–604 [Erstdruck in: *Bach-Jahrbuch* 49 (1962), 58–79].
- Diergarten, Felix (2010), »›Ancilla Secundae‹. Akkord und Stimmführung in der Generalbass-Kompositionslehre«, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein, 132–148.
- Federhofer, Hellmut (1981): *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker* (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung der österreichischen Akademie der Wissenschaften 21), Wien: VÖAW.
- Froebe, Folker (2010), »Vom Tonsatz zum Partimento«, Rezension von: Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento* [...] (= Praxis und Theorie des Partimentospiels 1), hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel 2008, *ZGMTH* 7, 215–231. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/512.aspx>
- Hamburger, Pövl (1955), *Subdominante und Wechseldominante. Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung*, Dissertation, dt. Ausgabe, Wiesbaden: A. Busck.
- Holtmeier, Ludwig (2009), »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 7–19.
- Lenz, Christfried (1970), *Studien zur Satztechnik Bachs. Untersuchung einiger vom Erscheinungsbild der Vokalpolyphonie geprägter Kompositionen*, Dissertation, Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg.
- Lowinsky, Edward E. (1961), *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley und Los Angeles: University of California Press.
- Meeüs, Nicolas (i. V.), »Fundamental Line(s)«, in: *Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker. Bericht über den internationalen Schenker-Kongress in Berlin, Sauen und Mannheim, 4.–12. Juni 2004*, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Michael Polth und Hartmut Fladt, 2 Bde., Hildesheim u. a.: Olms. Vorabveröffentlichung: <http://nicolas.meeus.free.fr/Theorie/FundamentalLines.pdf>
- Renwick, William (1995), *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach*, New York: Pendragon Press.

Die Vernunft in der Tradition

Neue mathematische Untersuchungen zu den alten Begriffen der Diatonizität¹

Thomas Noll

ABSTRACT: Die Beschäftigung mit dem musiktheoretischen Denken bei Carl Dahlhaus ist Anlass, Verbindungen zwischen älteren und jüngeren Traditionen systematischen Denkens in der Musiktheorie herauszuarbeiten. Im Kern geht um die Frage, wie musiktheoretische Inhalte aus historischen Quellen, die heute aus systematischer Sicht als unwissenschaftlich oder dogmatisch gelten, in den Wissensbestand einer systematischen Musiktheorie aufzunehmen sind. Im ersten Abschnitt wird das Problem zunächst auf einer wissenschaftstheoretischen Ebene unter Berücksichtigung ontologischer und epistemologischer Bedenken gegen die Anerkennung einer systematischen Musiktheorie als wissenschaftliche Disziplin erörtert. Die Standortbestimmung der mathematischen Musiktheorie ist Teil dieser Diskussion. In den Abschnitten 2 bis 4 wird dann auf inhaltlicher Ebene eine Brücke zwischen traditionellem Wissen zur Diatonizität und neueren Erkenntnissen aus der mathematischen Musiktheorie geschlagen.

The engagement with the music-theoretical reasoning of Carl Dahlhaus encourages the elaboration of links between older and younger traditions of systematic thought in music theory. The core of the question is the incorporation of music-theoretical content from ‚unscientific‘ or ‚dogmatic‘ historical sources into a body of accepted knowledge of a systematic theory of music. In the first section this question is discussed on a meta-theoretical level in consideration of ontological and epistemological concerns over the recognition of a systematic music theory as a scientific discipline. The establishment and positioning of mathematical music theory is part of this dispute. The considerations of Sections 2-4 focus on music-theoretical content and bridge the gap between traditional knowledge on diatonicity and recent insights from mathematical music theory.

Während seit Jahrzehnten in Deutschland das Interesse der Systematischen Musikwissenschaft an der Suche nach mathematischen Begründungen musiktheoretischer Gegebenheiten nahezu erloschen scheint, bildet sich auf beiden Seiten des Atlantik eine *Mathematische Musiktheorie* als Spezialdisziplin heraus, die sich unter neuen Vorzeichen jener beinahe aufgegebenen Herausforderung stellt.

- 1 Der vorliegende Text ist die erweiterte Fassung des Vortrags »Die Vernunft in der Tradition: Methoden der argumentativen Annäherung an den Tonalitätsbegriff«, den der Verfasser am 9. Juni 2012 auf dem Symposium »Dahlhaus und die Musiktheorie« an der *Hochschule für Musik und Theater München* gehalten hat. Er widmet sich eingehender der Frage »Was ist systematische Musiktheorie?«, mit der Clemens Kühn im Rahmen der Abschlussdiskussion damals auf die eifrige Verwendung dieses Terminus reagierte.

Mit dem Gründungskongress der *Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie* im Jahre 2001 unter dem Motto »Musiktheorie zwischen Historie und Systematik« wurden die Weichen grundsätzlich in Richtung Integration gestellt, und so ist es an der Zeit, anhand der inzwischen erzielten Resultate auch einen gewissen Ausgleich zu suchen zwischen den gedämpften Erwartungen einer breiten Mehrheit von Musikwissenschaftlern und Musiktheoretikern auf der einen Seite und der Zuversicht der ›autonomen‹ mathemusikalischen Widerständler auf der anderen. Das Projekt einer Integration des unter verschiedenen Perspektiven gewonnenen Wissens, schließt die Aufgabe ein, auch das Selbstverständnis der Musiktheorie und ihres Gegenstandsbereiches zu reflektieren, den sie sich heute mit künstlerischen, historisch-philologischen und systematisch-logischen Zugangsweisen erschließt.

Die Beschäftigung mit dem musiktheoretischen Vermächtnis von Carl Dahlhaus ist daher ein willkommener Anlass, einen Beitrag zur Auflösung jenes ambivalenten Verhältnisses der Musikwissenschaft gegenüber Mathematisierungsansätzen innerhalb der Musiktheorie zu leisten und Erfüllungsbedingungen für systematische Untersuchungen an tradierten musiktheoretischen Begriffen zu formulieren. Im Bewusstsein um die Schwierigkeit der ontologischen Verankerung und der epistemologischen Bewertung solcher Untersuchungen gilt es, geeignete Zugänge zur Begriffsanalyse als Erkenntnisquelle freizulegen und gegenüber einschlägigen Bedenken und Einwendungen zu behaupten und zu begründen.

Als Leitbild für das Erschließen von historischen Begriffen als Erkenntnisquelle für neue systematische Überlegungen dient die enge Verwobenheit historischer und systematischer Argumentationsstränge in Carl Dahlhaus' *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*.² Dieser Text fungiert zugleich als Brennglas für den musiktheoretischen Diskurs jener ›alten Schule‹ eines historisch verankerten Systematisierens von Begriffen der *Diatonizität*.³ Als ein wichtiger argumentativer Bezugspunkt für Dahlhaus' Auseinandersetzung mit dem Gebiet der Musiktheorie gehört hierzu Jacques Handschins Abhandlung *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*.⁴ Dies betrifft nicht nur inhaltliche Fragen, sondern auch die wissenschaftspolitische Einordnung der Musiktheorie durch den Handbuchautor und -herausgeber Dahlhaus.

Der vorliegende Aufsatz ist in vier Abschnitte gegliedert. Die Darstellung und Diskussion der musiktheoretischen Inhalte sind den Abschnitten 2–4 vorbehalten, wogegen der erste Abschnitt einige Schlaglichter auf den Theoriebegriff und die Diskussion um die Legitimität oder Illegitimität abstrakter mathematischer Untersuchungen von musiktheoretischen Begriffen werfen soll.

2 Dahlhaus 2001/GS3.

3 Der Terminus ›Diatonik‹ würde zu kurz greifen, um den anvisierten Untersuchungsbereich treffend zu bezeichnen. Deshalb wird die Nominalisierung des Adjektivs ›diatonisch‹ bevorzugt: ›Diatonizität‹. Während einige Autoren den englischen Ausdruck ›diatonicity‹ im Sinne einer Maßzahl gebrauchen, welche die Ähnlichkeit von Skalen zur diatonischen Skala quantitativ bestimmbar machen soll, geht es bei der hier vorgeschlagenen Verwendung des Terminus um ein Netzwerk von Begriffen, welches die musiktheoretischen Bedeutungen der mit dem Adjektiv ›diatonisch‹ bezeichneten Eigenschaften erfassen und ordnen soll.

4 Handschin 1948.

Ausgehend von der Leitidee hinter Handschins Begriff des ›Toncharakters‹ macht im zweiten Abschnitt eine Synopsis von Erkenntnissen aus der *Diatonic Set Theory* mit der Herangehensweise der formalen Begriffsanalyse vertraut. Dort steht ein systematisches Erkenntnisinteresse im Mittelpunkt und die Ideengeschichte der Begriffe wird ausgeblendet. Die Untersuchung richtet sich vielmehr auf die Feststellung von logischen Abhängigkeiten von Begriffen untereinander.

Schließlich wird in den Abschnitten 3 und 4 der Versuch unternommen, eine Interpretation der mathematischen Erkenntnisse im Lichte tradierten musiktheoretischen Wissens vorzunehmen und dabei an bestimmte Formen musiktheoretischen Argumentierens bei Dahlhaus anzuknüpfen. Neben der eigentlichen Auseinandersetzung mit den Inhalten sollen anhand dieser beiden Abschnitte auch Beispiele gegeben werden für die Integration mathematischer Untersuchungen in eine musiktheoretische Forschung, die ihr Wissen zwischen Historie und Systematik unter neuen Gesichtspunkten ordnet und erweitert.

1. Neue alte Musiktheorie und die Rolle der Mathematik

Das geschichtsträchtige und damit nicht ganz unbelastete Verhältnis zwischen Mathematik und Musik hat einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die kontrovers diskutierte Frage nach den Gegenständen und Erkenntnismethoden der Musiktheorie. Um heute die Erfüllungsbedingungen für eine erfolgreiche Anwendung mathematischer Methoden in der Musiktheorie zu reflektieren, gilt es deshalb eine Hürde zu nehmen, welche durch die ambivalente Haltung der Systematischen Musikwissenschaft gegenüber der Musiktheorie errichtet wird.

Unter Berücksichtigung einer aufschlussreichen Diagnose von Ludwig Holtmeier (2004) könnte man versucht sein, jene Hürde als das Phantom eines inzwischen verblassten Zeitgeistes zu deuten:

Die deutsche musiktheoretische Antisystematik hat eine lange Tradition. Ihre Wurzeln dürften im antirationalistischen Aufbruch der ›Lebensreform‹ der [19]10er und [19]20er Jahre zu suchen sein. In den [19]30er Jahren ist es ein Signum der deutschen Musiktheorie, daß sie sich ihrer selbst schämt. Seit dieser Zeit bemüht man sich zu betonen, daß Musiktheorie keine ›Theorie‹ sei.

Es ist eine Stärke der deutschen Musiktheorie, daß sie ›autonomistischen‹ Systemen reserviert gegenübersteht. Aber es scheint, als habe gerade die lebensphilosophische Angst, den unmittelbaren Bereich der Erfahrung zu verlassen, die Disziplin in Deutschland erstarren lassen. Tatsächlich hat sich die einst so fruchtbare Disziplin in den letzten 60 Jahren nur unwesentlich entwickelt.⁵

Mit dem Hinweis auf die Zurückhaltung gegenüber »autonomistischen Systemen« macht Holtmeier zugleich deutlich, dass die Aufbruchsbewegung der *GMTH* in seinen Augen keine bloße Hinwendung zu den orthodoxen systematischen Ansätzen der nordamerikanischen Musiktheorie bedeuten kann. Gleichwohl muss dann im Zuge eines solchen

5 Holtmeier 2004, 9.

Aufbruchs bloße Reserviertheit – etwa gegenüber der *Diatonic Set Theory* der 1980er und 90er Jahre – in eine konstruktive kritische Auseinandersetzung münden. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es deshalb, vor allem Interesse an solch einer Auseinandersetzung zu wecken. In diesem ersten Abschnitt sollen zunächst Vorbehalte ausgemacht, im überlieferten Diskurs beleuchtet und – zumindest teilweise – ausgeräumt werden.

Die Kluft, die es zu überwinden gilt, liegt zwischen dem Bedürfnis nach gesicherter Erkenntnis auf der einen Seite und einem ontologischen Vakuum auf der anderen, welches im traditionellen Kerngebiet der Musiktheorie nach der antidogmatischen Reform der letzten Jahrzehnte entstanden ist. Die systematische Musikwissenschaft meidet dieses Vakuum und verankert ihre Forschungen in den physikalischen, psychophysischen, neurologischen, kognitiven und sozialen Realitätsebenen von Musik. Offen ist, ob sich die systematische Musiktheorie in diesem transdisziplinären Arbeitsgebiet auflöst oder ob sie sich darin als eigenständige Disziplin erfolgreich weiterentwickelt. Ausschlaggebend dafür dürfte wiederum die Relevanz des in der Tradition erworbenen theoretischen Wissens für die an der wissenschaftlichen Erforschung von Musik beteiligten Disziplinen sein. Angesichts dieser Sachlage lohnt es durchaus den Versuch, eine Integration neuerer ›autonomistischer‹ mathematischer Untersuchungen mit der Aufarbeitung musiktheoretischer Traditionsbestände zu wagen.

Im Vorfeld wird nun an ausgewählten Beispielen rekapituliert, wie in den vergangenen Jahrzehnten verschiedene Perspektiven systematischer Musiktheorie thematisiert, entworfen bzw. auch verworfen werden und wie sich diese in der Ausrichtung bestimmter Strömungen manifestieren. Unter der Überschrift »Traditionsbestände der Systematischen Musikwissenschaft« äußert sich der Handbuchautor und Herausgeber Dahlhaus wie folgt:

Daß ›Theorie‹ im antiken Sinne – als ethisch inspirierte Kontemplation über ein durch Mathematik, und zwar platonisch-pythagoräisch interpretierte Mathematik, begründetes Tonsystem – seit Jahrhunderten nicht mehr existiert und daß die Schuldisziplin, die heute ›Theorie‹ heißt, nahezu das Gegenteil des antiken Begriffs, nämlich eine bloße Handwerkslehre darstellt, ist offenkundig und provozierte Jacques Handschins (1948) Unterscheidung zwischen ›Theoretikern‹ und ›Theorielehrern‹, schließt jedoch nicht aus, daß Teilmomente der Überlieferung, wenn auch in veränderter, verblaßter oder verzerrter Gestalt, im Kontext der modernen, am Kunstbegriff der Neuzeit orientierten Systematischen Musikwissenschaft überdauern. Die ›ästhetische‹ Kontemplation, die selbst- und weltvergessene Versenkung in ein Kunstwerk, kann ohne interpretatorischen Gewaltstreich als Umdeutung der ›ontologischen‹ Kontemplation und als Übertragung einer Anschauungsform vom Tonsystem auf das tönende Gebilde verstanden werden.⁶

Auffallend an dieser Stellungnahme ist das Fehlen eines Hinweises auf Verbindungen zwischen der überlieferten ›Theorie‹ im alten Sinne und neuen Formen der Theoriebildung. Jene Unterscheidung von alter Theorie und (damals) aktueller Handwerkslehre schließt ja nicht nur nicht aus, dass Teilmomente der Überlieferung im Rahmen der Ästhetik überdauern können. Ebenso könnten sie ihren Platz als Bestandteile einer erneu-

6 Dahlhaus 2001a/GS2, 43 f.

erten ›Theorie‹ beanspruchen. Die Missbilligung der »ontologischen‹ Kontemplation« verweist auf eine ungünstige Verquickung von epistemologischen und ontologischen Grundhaltungen in der alten Theorie, aus deren Schatten eine erneuerte Theorie offenbar heraustreten müsste.

Einerseits gibt es die unleugbare Schwierigkeit, epistemologische Erfüllungsbedingungen für musiktheoretisches Forschen zu formulieren, insbesondere dann, wenn sie die für mathematische Untersuchungen typischen kontemplativen Höhenflüge in die ›dünne Luft der Abstraktionen‹ unternimmt. Andererseits zeugen die kritischen Reflexionen von Helga de la Motte-Haber und Peter Nitsche über die vielfältigen »Begründungen musiktheoretischer Systeme«⁷ von der Schwierigkeit, die oftmals ontologisch motivierten musiktheoretischen Behauptungen überlieferter Theorieansätze als Wissensbestand der systematischen Musikwissenschaft anzuerkennen.

In einem früheren und inhaltlich sehr verwandten Text über die »Wandlungen des Theoriebegriffs« ist es Dahlhaus, der sich in dieser Hinsicht etwas deutlicher äußert:

Allerdings ist die für das 18. Jahrhundert charakteristische Wendung, daß sich die Bemühung um Theorie der Musik an das tönende Phänomen statt an abstrakte Strukturen heftete, nicht mehr rückgängig zu machen. Theorie der Musik kann heute nichts anderes als Theorie des konkreten musikalischen Gebildes, der Komposition und ihrer konstitutiven Momente sein. Doch muß, wenn Verwirrung vermieden werden soll, die Verquickung der Theorie mit Handwerkslehre ebenso gelöst werden wie die Abhängigkeit von der physikalischen Akustik. Statt von musikalischen Handwerksregeln auszugehen und – um der Legitimation als Theorie willen – für geschichtlich begründete Normen Scheinursachen in einer fiktiven Natur der Musik zu suchen, müßte die Theorie der Musik nach den Kategorien fragen, durch die sich eine Ansammlung akustischer Daten überhaupt erst als Musik konstituiert. Gegenstand einer so verstandenen Theorie, wie sie sich in Hugo Riemanns ›Lehre von den Tonvorstellungen‹ abzeichnet, sind die gestaltenden Prinzipien im musikalischen Bewußtsein. Versteht man Musik, nach Hanslicks Wort als »Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material«, so ist es Ziel der theoretischen Reflexion, die Grundformen zu bestimmen, in denen der musikalisch sich verwirklichende Geist tätig ist.⁸

Diese teleologisch gefasste Bestimmung verortet die Musiktheorie – hier verstanden als Teilgebiet der systematischen Musikwissenschaft – in der Nähe der Musikognition. Der angesichts neuester Entwicklungen noch an Aktualität gewonnene Reformvorschlag bringt die Frage mit sich, welche Traditionsbestände der Musiktheorie beim Auflösen jener Verquickung mit der Handwerkslehre in die erneuerte Theorie eingebracht werden, und in welcher Form dies geschehen kann. Müssen die auf unfesten ontologischen Fundamenten gegründeten Theoriegebäude konsequenterweise gänzlich in den Verantwortungsbereich der historischen Musikwissenschaft delegiert werden? Oder lassen sich Methoden finden, mit denen bewahrenswerte Traditionsbestände in einer geeigneten Form von systematisch geordnetem Wissen reformuliert werden können, um sie später gegebenenfalls auch in neuen Begründungszusammenhängen interpretieren zu können?

7 Vgl. de la Motte-Haber/Nitsche 1982.

8 Dahlhaus 2001b/GS2, 211.

Anfang der 1980er Jahre ist die Haltung der Handbuchautoren ambivalent, und diese Ambivalenz spiegelt sich auch in der Gleichzeitigkeit dreier damals einsetzender und zunächst nur sparsam und kritisch miteinander kommunizierender Strömungen:

1. Ganz im Sinne von Dahlhaus' Stellungnahme und damit auch in gewisser Erfüllung seines Vermächtnisses entwickelt die an den deutschsprachigen Musikhochschulen institutionalisierte Musiktheorie ein neues Selbstverständnis als künstlerische Disziplin und vermag dabei die undankbare Reputation als bloße Handwerkslehre abzuschütteln. Hinsichtlich des Anspruches auf Wissenschaftlichkeit dominiert in dieser Strömung zunächst eine historisch-positivistische Grundhaltung, die auf ein Verständnis historisch verorteter musikalischer Gegebenheiten im Kontext der jeweils überlieferten Kompositionen und theoretischen Schriften abzielt. In der Kombination mit der künstlerischen Ausrichtung entsteht so eine neue Form lebendiger Bewahrung der Traditionsbestände, die das ästhetische Urteil in die Bewertung überlieferter Auffassungen einbezieht. Spätestens seit der Gründung der *Gesellschaft für Musiktheorie* im Jahre 2000 beginnt sich dieses Selbstverständnis in Richtung einer Auffassung von Musiktheorie zu erweitern, die neben ihren künstlerischen und pädagogischen Zielen darum bemüht ist, ihrem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit durch eine Balance von historisch und systematisch ausgerichteten Ansätzen gerecht zu werden. Stefan Rohringers Glosse aus dem Jahr 2006 zur veränderten Namensgebung der Zeitschrift *Musiktheorie*⁹ bietet einen Einblick in die Dynamik dieses Prozesses und legt insbesondere eine neuerliche Beschäftigung mit dem musiktheoretischen Denken und Argumentieren von Carl Dahlhaus nahe.

2. Im Jahre 1979 findet in La Jolla (Kalifornien) die erste internationale Tagung der damals neu gegründeten *Cognitive Science Society* statt und institutionalisiert damit die interdisziplinären Bemühungen zwischen Psychologie, Neurowissenschaft, Informatik/Künstlicher Intelligenz, Linguistik, Philosophie und Anthropologie um eine gemeinsame Erforschung der diversen Leistungen und Fähigkeiten des menschlichen Geistes mittels Theoriebildung, Modellierung und Empirie.¹⁰ Markus Pearce und Martin Rohrmeier erinnern an die Rolle der Musik in der Kognitionsforschung und die einschlägigen Arbeiten von Christopher Loguet-Higgins, Mark Steedman, Carol Krumhansl, Diana Deutsch und anderen Autoren, die substanziell zur Erschließung dieses Gegenstandsbereiches beigetragen haben.¹¹ Die vielbeachtete und vor allem seitens der Musiktheorie kritisch rezipierte *Generative Theory of Tonal Music* von Ray Jackendoff und Fred Lerdahl kann als ein Meilenstein innerhalb dieser Strömung gelten. Dort wird der Gegenstandsbereich der Musiktheorie in der Kognition verortet:

Where, then, do the constructs and relationships described by music theory reside? The present study will justify the view that a piece of music is a mentally constructed entity, of which scores and performances are partial representations by which the piece is transmitted. One commonly speaks of musical structure for which there is no direct correlate in the score or in the sound waves produced in performance. One speaks of music as segmented into units of all sizes, of patterns of strong and weak beats, of

9 Rohringer 2006.

10 <http://de.wikipedia.org/wiki/Kognitionswissenschaft>

11 Pearce/Rohrmeier 2012.

thematic relationships, of pitches as ornamental or structural important, of tension and repose, and so forth. Insofar as one wishes to ascribe some sort of ›reality‹ to these kinds of structure, one must ultimately treat them as mental products imposed on or inferred from the physical signal. In our view, the central task of music theory should be to explicate this mentally produced organization. Seen in this way, music theory takes place among traditional areas of cognitive psychology such as theories of vision and language.¹²

3. In den 1970er und 80er Jahren erscheinen mehrere Beiträge und programmatische Entwürfe, unter anderem von John Clough¹³, John Clough und Gerald Myerson¹⁴, David Lewin¹⁵, Guerino Mazzola¹⁶, Eric Regener¹⁷ und Rudolf Wille¹⁸, die auf die Einführung von neuen mathematischen Untersuchungsmethoden in den Gegenstandsbereich der traditionellen Musiktheorie abzielen. Der zunächst langsam einsetzende Diskurs über die mathematische Musiktheorie erfährt inzwischen eine Institutionalisierung auf internationaler Ebene durch die Tagungen und Publikationstätigkeit der 2007 gegründeten *Society of Mathematics and Computation in Music*. Die Mathematiker Mazzola und Wille betonen in ihren Ansätzen jeweils die wichtige Rolle der Mathematik als Metasprache und besinnen sich dabei auf deren Status als Geisteswissenschaft. Damit treten sie einem verbreiteten Missverständnis entgegen, aufgrund dessen gerne auch die Neuanfänge unter den Generalverdacht der ontologischen Kontemplation gestellt werden.¹⁹ Dieses Missverständnis beruht letztlich auf dem immensen Erfolg der angewandten Mathematik in der Physik und auf einer unreflektierten Vermischung eines epistemologisch begründeten mathematischen Natürlichkeitsbegriffs²⁰ mit der ontologisch begründeten Auffassung von der Physik als einer Naturwissenschaft. Die wohl am engsten mit dem Gegenstandsbereich der alten Theorie verbundene Untersuchungsrichtung innerhalb der neueren mathematischen Musiktheorie beschäftigt sich mit den Begriffen der Diatonizität. Mit wenigen Ausnahmen äußern sich die darin involvierten Autoren, wie John Clough, Jack Douthett, Norman Carey, David Clampitt in Hinblick auf ontologische Fragen eher zurückhaltend. Zu den Ausnahmen gehört Eytan Agmon, der auf eine kognitive und kommunikative Interpretation seiner Ergebnisse abzielt. Die eigenen Untersuchungen des Autors auf diesem Gebiet verfolgen das Ziel, latente Verbindungen zwischen

12 Lerdahl/Jackendoff 1983, 2.

13 Clough 1976.

14 Clough/Myerson 1985 und 1986.

15 Lewin 1987.

16 Mazzola 1985, 1990.

17 Regener 1973.

18 Wille 1976, 1980 und 1985.

19 Die Berufung auf die lange scholastische Tradition der mathematischen Beschäftigung mit Tonverhältnissen wird wohl als Gemeinplatz in Einleitungskapiteln überdauern. Bei aller Heterogenität der von den Autoren in der mathematischen Musiktheorie vertretenen Auffassungen zu epistemologischen und ontologischen Fragen wird die scholastische Tradition aber heute nicht mehr als Grundlage für eine erfolversprechende Forschungstätigkeit angesehen.

20 Als ›mathematisch natürlich‹ charakterisiert man bestangepasste Beschreibungen eines zu erklärenden Zusammenhangs.

der alten und neuen Theorie bzw. innerhalb verschiedener Zweige der alten Theorie aufzudecken und mit mathematischen Mitteln zu fassen.

Wenn nun in der gegenwärtigen Situation die Aufgabe einer verstärkten Integration der jeweils innerhalb der drei genannten Strömungen erzielten Errungenschaften im Raum steht, so ist die Frage nach der Ausrichtung systematischer Musiktheorie wieder hochaktuell. Erwähnenswert ist eine Kontroverse, die in einem Diskurs von aktiven Verfechtern mathematischer Untersuchungen zu musiktheoretischen Fragen ausgetragen wird.²¹ Neben Mathematisierungsansätzen innerhalb der Musiktheorie finden mathematische Ansätze auch innerhalb der Kognitionswissenschaften Eingang in die Musikforschung. Obgleich die Mathematik als gemeinsame Sprache potenziell dabei helfen kann, Verbindungen zu schaffen zwischen der logischen Analyse abstrakter musiktheoretischer Begriffe einerseits und dem Modellieren verkörperter Kognition andererseits, erfordert die Perspektive einer solchen Integration eine gegenseitige Standortbestimmung, die mit der allgemeineren Frage nach dem Selbstverständnis und dem Gegenstandsbereich der Musiktheorie eng zusammenhängt.

Der Kognitionsforscher Geraint Wiggins verortet die Gegenstände der Musiktheorie im Bereich der Kognition, wie schon Lerdahl und Jackendoff, und sieht es folgerichtig als angemessen an, wenn sich die Mathematik der Modellierung musikalischer Kognition widmet. Allerdings geht er in seiner Stellungnahme noch einen Schritt weiter, indem er die Mathematisierung abstrakter musiktheoretischer Gegenstände als irreführend bezeichnet, was wiederum an Dahlhaus' Missbilligung der »ontologischen« Kontemplation« erinnert:

I propose that mathematical modelling of certain kinds may be appropriate to model certain musical relationships, but this is so because of underlying cognitive principles. The conclusion is that to model music mathematically is essentially to model (parts of) cognition mathematically, which means that to model music in the abstract, as though it were itself a mathematical construct, divorced from its source in the human mind, is misleading. For a true understanding, the power of mathematics should be applied to the process of musical behaviour, not merely to its product. That process lies in the embodied human mind.²²

Soweit sind Wiggins' Zweifel an der Zweckmäßigkeit mathematischer Modellierung abstrakter musiktheoretischer Gegenstände pragmatischer Natur und scheinen zunächst nur auf der Annahme zu beruhen, dass eine angemessene ontologische Verortung der Gegenstände eine notwendige Bedingung zu wirklicher wissenschaftlicher Erkenntnis bildet. Diese implizite Annahme ist jedoch entscheidend für die gesamte Diskussion. Selbst wenn ontologische Klarheit für das Erzielen von Erkenntnissen tatsächlich notwendig wäre, dann – so lehrt die Geschichte der Mathematisierungsversuche von Geistes-

21 In Volk/Honigh 2012 diskutieren Guerino Mazzola, Alan Marsden und Geraint Wiggins über ontologische, epistemologische und methodologische Bedingungen der Anwendung von Mathematik in der Musikforschung.

22 Wiggins 2012a, 111.

tätigkeit – muss sie keine hinreichende Bedingung für einen zeitnahen wissenschaftlichen Durchbruch darstellen.

Bereits Johann Friedrich Herbart verkündet in durchaus vergleichbarer Weise den wissenschaftlichen Anspruch hinter seinem mathematischen Ansatz zur Vorstellungsmechanik, deren Erklärungskraft er am Beispiel der Tonlehre nachzuweisen glaubt:

Die Psychologie hat in demjenigen Gebiete, worin wir uns hier versetzen, nicht eigentlich zu *lernen*, sondern sie *lehrt*, in Folge der Prinzipien, die sie schon besitzt; und ihre Lehre geht ohne allen Vergleich weiter, als bloss auf die Tonkunst, die vielmehr ein sehr untergeordneter Gegenstand für die Lehre im Ganzen genommen ist. Allein, indem sie lehrt, – indem sie Constructionen a priori entwirft, – entsteht der uns wohl bekannte Zweifel, ob die Lehre nicht etwa ein Hirngespinnst sey, wie es viele giebt. Darum bedarf die Lehre einer Bestätigung; und hierzu werden in der Erfahrung veste Punkte gesucht, mit denen die Lehre zusammentreffen soll. Denn eben diese sind das, *was sie erklären soll*. Könnte man solcher festen Punkte viele finden, so hätte die Tonlehre keinen besonderen Vorzug. Allein während es der Bestätigungen viele und mancherley giebt, sind sie doch nicht alle von gleichem Werthe, weil in vielen Fällen die Lehren der Psychologie bestimmter lauten, als dasjenige sich beobachten lässt, was in der Erfahrung mit ihr zusammentreffen soll; indem es vielmehr so schwankend, zerfliessend, vieldeutig ist, dass für eine Vergleichung keine sichern Resultate gewonnen werden.²³

Ob nun Herbarts Beitrag zur Psychologie obsolet bleibt oder noch seiner Aufarbeitung harret, mag dahingestellt sein. Jedenfalls ist es bei der Verortung systematischer Musiktheorie nicht ratsam, ausschließlich einer teleologischen Überzeugung zu folgen, der zufolge die Ausrichtung auf die kognitive Realität letztendlich zu einem Durchbruch in der Erforschung von Musik führen muss.

Sonderbar verführerisch erscheint gerade deshalb ein zweiter Argumentationsstrang in Wiggins' Stellungnahme, in welchem er seine epistemologischen Einwände gegen die Mathematisierung abstrakter musikalischer Begriffe aus einer psychologischen Theorie des alltäglichen Theoretisierens bezieht. Traditionelle Musiktheorie, vor allem solche die versucht, musikalische Praxis mithilfe von Regeln einzufangen, charakterisiert er als eine Instanz der sogenannten ›Theory-Theory‹, welche in der Psychologie auch als ›Folk Psychology‹ bezeichnet wird. Danach helfen die traditionellen musiktheoretischen Ansätze Musikern, sich mehr oder weniger erfolgreich in ihrem Tätigkeitsfeld zu orientieren und sich gegenseitig darüber auszutauschen. Wissenschaftliche Erkenntnis kann Wiggins zufolge auf diesem Wege jedoch nicht erzielt werden, ungeachtet der beträchtlichen akademischen Institutionalisierung der Musiktheorie. Seinen Diskussionspartnern Alan Marsden und Guerino Mazzola, die auch andere Formen der musiktheoretischen Erkenntnis in Betracht ziehen, versucht er nachzuweisen, dass sie dabei entweder implizit kognitives Terrain betreten, oder dass die aufgeführten Ergebnisse nicht den Erfüllungsbedingungen genügen, welche an letztere angelegt werden. Sein Fazit lautet:

23 Herbart 1906, 52–53.

I restate and amplify my argument that music theory should embrace its status as a folk psychology, and appeal to psychology as an encompassing framework within which musical phenomena which are not explicable by reference only to the musical surface may be engaged. This position opens up a new range of possibilities for the application of mathematics and computation in the study of music.²⁴

Ungeachtet der zugespitzten Formulierungen scheint sich Wiggins' Argumentation auf den ersten Blick mit derjenigen von Dahlhaus zu decken. Es geht darum, die Verquickung der Theorie mit der Handwerkslehre aufzulösen und perspektivisch die gestaltenden Prinzipien im musikalischen Bewusstsein zu erforschen – im Sinne einer Verwirklichung des von Riemann angedachten Projekts einer »Lehre von den Tonvorstellungen«. Es ist allerdings erstens fraglich, ob Dahlhaus dabei an eine Auflösung der systematischen Musiktheorie in den Kognitionswissenschaften gedacht hat, und zweitens dürfte diese Sichtweise auch dem wissenschaftlichen Selbstverständnis der *GMTH* zuwider laufen.

Plädiert wird hier indes für einen transdisziplinären Ansatz, in welchen sich die Musiktheorie bereits als wissenschaftliche Disziplin mit einem eigenen Gegenstandsbereich einbringt, der auch ihre Traditionsbestände angemessen berücksichtigt. Ein Prinzip der ontologischen Klarheit sollte zweifellos jedes wissenschaftliche Arbeiten leiten. Bei einem so schwierig zu erschließenden Gegenstandsbereich wie dem der menschlichen Geistestätigkeit ist es jedoch vernünftig, neben mehr oder weniger direkten auch nach indirekten Zugängen zu suchen, bei denen die wissenschaftliche Untersuchung von Hilfsgegenständen möglicherweise entscheidende Einsichten liefern kann für das Verständnis des primär interessierenden Gegenstandsbereichs. Die Erhebung solcher Hilfsgegenstände zum Forschungsthema ist eine reine Frage der Zweckmäßigkeit, nicht aber der Wissenschaftlichkeit an sich. Insbesondere betrifft dies eben auch die Beschäftigung mit überlieferten musiktheoretischen Ideen auf der Grundlage von mathematischen Untersuchungen an abstrakten Begriffen.

Der im Titel »Die Vernunft in der Tradition« zum Ausdruck gebrachte Leitgedanke, der hinter den Überlegungen des vorliegenden Beitrages steht, zieht ganz konkret die Möglichkeit in Betracht, dass das überlieferte musiktheoretische Wissen trotz aller Hindernisse, die sich einer Anerkennung der historischen Quellen als wissenschaftliche Beiträge im heutigen Sinne entgegenstellen, eine wertvolle Erkenntnisquelle für mathematische Untersuchungen auf einer abstrakten begrifflichen Ebene darstellen kann. Der bewusste Verzicht auf ontologische Deutungen macht die mathematische Begriffsanalyse handhabbar und lässt zugleich den Vorwurf der ontologischen Kontemplation ins Leere laufen.

Hierbei darf also einerseits der besondere Stellenwert, der dem Denken in abstrakten Begriffen innerhalb der Musiktheorie beigemessen wird, nicht bereits mit ontologischer Fokussiertheit verwechselt werden. Andererseits soll natürlich die Perspektive einer transdisziplinären Forschung genau bei der Möglichkeit einer kognitiven Ausdeutung solcherart gewonnener musiktheoretischer Erkenntnisse ansetzen. In diesem Zusammenhang kann deshalb nicht verschwiegen werden, dass Helga de la Motte-Haber und Peter Nitsche den Vorwurf der ontologischen Kontemplation nicht nur gegen waschech-

²⁴ Wiggins 2012b, 135.

te Platonisten richten, sondern auch gegen die Protagonisten psychologisch motivierter Ansätze, wie Hugo Riemann, Ernst Kurth und auch Jacques Handschin, in denen der Frage nach dem Wesen des Musikalischen ein höherer Rang einräumt wird, als den ästhetischen Fragen, die auf die Deutung des einzelnen Kunstwerks zielen. In einer Bilanz lassen beide eine gewisse Ambivalenz hinsichtlich der Konsequenzen ihrer Kritik für die Musikwissenschaft erkennen:²⁵

Die Herausforderung dieser Theorien wurde in der Musikwissenschaft nicht recht begriffen, daher verkümmerte die Theorie der Musik zu einem Drehen und Wenden von einzelnen satztechnischen Sachverhalten. Es kam sogar so weit, daß der Gedanke, es bedürfe für die Musikwissenschaft einer Theorie, damit sie sich als Fach mit einem definierten Gegenstand vorstellen könne, fast den Spekulationen über die Theorie der Theorien nachgeordnet wurde.²⁶

De la Motte-Haber und Nitsche stellen sich der Herausforderung jener Theorien mit dem Verweis auf die Frage, »ob es zeitlose Beziehungen gibt, auf denen die Aktivitäten des erkennenden und erlebenden Subjekts beruhen könnten«.²⁷ Damit fällt allerdings deren Aufarbeitung in den Zuständigkeitsbereich der Kognitionswissenschaften, und der Musiktheorie bliebe unter diesem Blickwinkel nur die Aufgabe der ästhetischen Deutung des einzelnen Kunstwerks.

Im Zuge der Aufbruchsbewegung der *GMTH* gilt es deshalb, die Frage nach der Herausforderung jener Theorien auch für die Musiktheorie neu zu stellen. Zur Rezeptionsgeschichte des ›Toncharakters‹ gehört auch ein Diskussionsstrang um die Perspektiven systematischer Musiktheorie in der Musikwissenschaft. In der eingangs zitierten Stellungnahme zur Musiktheorie als Traditionsbestand der Systematischen Musikwissenschaft spielt Dahlhaus nicht zufällig auf Handschins Unterscheidung zwischen ›Theoretikern‹ und ›Theorielehrern‹ an, denn sie zielt letztlich auch auf Handschins eigenes Selbstverständnis als Theoretiker bzw. Wissenschaftler, dem es darum geht, eine Brücke zu schlagen von der älteren Theorie, welcher er als Historiker eine hohe Wertschätzung entgegenbringt, hin zu seinen eigenen theoretischen Ambitionen.

Den Hintergrund für jene nur angedeutete Bezugnahme auf Handschin durch Dahlhaus bildet wohl Walther Wioras ausführlicher Review-Artikel²⁸ zum *Toncharakter*. Dort findet beispielweise auch der Terminus der ›ästhetischen Kontemplation‹ Verwendung, um die Eigenständigkeit des musikalischen Tons gegenüber seinen Schalleigenschaften zu charakterisieren. Unter der Überschrift »Dogmatische und systematische Musiktheorie« würdigt Wiora in Handschin den Begründer einer ›systematischen Musiktheorie‹:

25 Helga de la Motte-Haber und Peter Nitsche (1982, 78) sehen in Handschins psychologisch begründeter Theorie wegen ihrer ontologischen Implikationen eine Theorie im »althergebrachten« Sinne.

26 De la Motte-Haber/Nitsche 1982, 78. Jener cursorisch thematisierte Zusammenhang zwischen der Suche nach einem Theoriebegriff in der Musikwissenschaft und den »Spekulationen über die Theorie der Theorien« legt die Vermutung nahe, dass die von Wiggins vertretene Charakterisierung der Musiktheorie als ›Folk Psychology‹ bereits Vorläufer hat.

27 Ebd.

28 Wiora 1951, Teil 1, 8.

Am Schluß des Buches stellt H[andschin] das musiktheoretische Denken dem ›musiktheoretischen‹ gegenüber. Durch Anführungsstriche bezeichnet er hier gerade das stilgebunden technische Wissen als theoretisch im uneigentlichen Sinne. Nun hat sich in etlichen Geisteswissenschaften die Unterscheidung zwischen dogmatischen und systematischen (neben historischen) Zweigen eingeführt [...]. In diesem Sinne trennen wir einen systematischen Zweig der Musiktheorie von dogmatischen Zweigen und verstehen H[andschin]s Leistung als einen wesentlichen Beitrag zu seiner Grundlegung. Darin geht er über Riemann hinaus, der auf seinen Wegen zur reinen Theorie viel mehr in dogmatischen Denkweisen befangen blieb.²⁹

Diese Würdigung ist aus verschiedenen Gründen problematisch. Ohne Handschins Intentionen vollauf gerecht zu werden, drängt sich Wioras Review wohlmeinend vor das rezensierte Buch und muss dafür später auch als dessen Blitzableiter herhalten.³⁰ Sein Plädoyer zugunsten einer systematischen Musiktheorie erzeugt indes wenig positiven Nachhall in der systematischen Musikwissenschaft.³¹ Am ehesten zeigen sich in der Art und Weise von Dahlhaus' inhaltlicher Auseinandersetzung mit Handschins Ansatz in den *Untersuchungen* mögliche Spuren von Wioras Einfluss.³²

Handschin nimmt die Kollision seines tonpsychologischen Ansatzes mit dem damaligen Selbstverständnis der Musikpsychologie als Wissenschaft aus inhaltlichen Erwägungen ganz bewusst in Kauf. Angesichts der engen Verzahnung von historischen, systematischen und psychologischen Argumenten im *Toncharakter* könnte man aus heutiger Perspektive in Handschin eher den Wegbereiter einer noch ausstehenden Integration von historischer und systematischer Musiktheorie und der Kognitionsforschung sehen. Die Ausarbeitung einer entsprechenden Agenda ist Gegenstand einer gesonderten Abhandlung.³³

Aufschlussreich für sein Urteil über Musiktheorie als Handwerkslehre und seine Vision von transdisziplinärer Musikforschung ist dabei auch eine frühe Stellungnahme, die der Orgelvirtuose³⁴ Handschin im Petrograd des Jahres 1919 als frisch ernannter Lei-

29 Wiora 1951, Teil 2, 173–75.

30 Wenn De la Motte-Haber und Nitsche (1982, 78) daran Anstoß nehmen, dass »Jacques Handschins ›Einführung in die Tonpsychologie: (1948) wegen der Überwindung des Psychologismus in einem ontologischen Prinzip gerühmt wurde«, so richtet sich dieser Einwand vermutlich gegen die letzten beiden Absätze des Abschnitts »Gehörpsychologie und Musiktheorie« auf Seite 173 in Wioras Review und nur aus Anlass jenes Rühmens indirekt auch gegen Handschin. Zunächst stünde Wioras Systematik-Konzeption als ›Theorie im althergebrachten Sinne‹ zur Debatte.

31 Als Uwe Seifert die systematische Musiktheorie mit einer kognitionswissenschaftlichen Ausrichtung verknüpft, sondiert er im Vorfeld auch die Resonanz auf Wioras Vorstoß und schätzt dabei ein, dass in der musikwissenschaftlichen Forschung eine Auffassung vertreten wird, der zufolge es »sich bei der ›dogmatischen‹ wie auch der ›systematischen‹ Musiktheorie um Gebiete handelt, die dem zu erforschenden Gegenstand wesensfremd sind« (1993, 21).

32 Obwohl Walter Wiora Dahlhaus habilitierte, findet sich in den *Untersuchungen* kein Verweis auf Wioras Besprechung des *Toncharakters*. Aber ich schließe mich der von Franz-Michael Maier in einem Gespräch geäußerten Auffassung an, das Wioras Blick auf den *Toncharakter* einen Einfluss auf Dahlhaus' Sicht gehabt haben könnte, der ggf. noch aufzuarbeiten wäre.

33 Vgl. Noll (i. V.b).

34 Fortwährenden Stromabschaltungen während der Revolutionswirren ist es wohl zu verdanken, dass Handschin das Orgelspiel ruhen lassen muss und sich zunehmend wissenschaftlich betätigt.

ter der Wissenschaftlich-theoretischen Sektion der akademischen Unterabteilung der Musikabteilung *Muzo* des Volkskommissariats für Bildung mit Fragen der Forschungsorganisation anlässlich des Aufbaus eines akustischen Laboratoriums³⁵ in einem programmatischen Text festhält:

Uns erstaunt zuvorderst, dass die sogenannte Theorie der Musik, wissenschaftlich gesprochen, keine Theorie ist, sondern nur eine mehr oder minder systematische Darlegung einer Reihe praktischer Ratschläge, die von der Autorität des einen oder anderen Meisters der musikalischen Praxis bekräftigt wurde. Auf dem Gebiet der Harmonik studiert der eine Schüler nach Reger, der andere nach Rimsky-Korsakow, wobei beide zuweilen das völlige Gegenteil behaupten und weder der eine noch der andere in der Lage zu beweisen ist, dass der eine Recht hat und der andere nicht. [...] Die Musik ist eine Kunst, die auf unmittelbare Wahrnehmung abzielt, und deshalb muss in der Wissenschaft der Musik all das einen sehr hohen Stellenwert erlangen, was wir über die Psychologie der Wahrnehmung wissen. [...] Mit Hilfe dieser drei Disziplinen muss die Musik neue Kräfte schöpfen: der Physik, der Physiologie und der Psychologie.³⁶

Es kann im Zuge einer Aufarbeitung weder darum gehen, Handschins Untersuchungen zum Toncharakter auf einen Ontologie-freien theoretischen Ansatz zurechtzustutzen, noch darum, den Gegenstandsbereich der systematischen Musiktheorie zu überdehnen, um jene Aufarbeitung dann doch innerhalb ihrer Grenzen bewerkstelligen zu können. Wohl aber kann die Identifikation einer Leitidee hinter dem Begriff des ›Toncharakters‹ den Ausgangspunkt für eine eigenständige theoretische Untersuchung bilden, die sich im zweiten Schritt an Handschins Wertschätzung der Vernunft in der Tradition orientiert und sich um eine Integration neuer und alter Wissensbestandteile bemüht, und die dann in einem dritten Schritt zusammen mit anderen Beiträgen³⁷ in ein transdisziplinäres Projekt einer umfassenderen Aufarbeitung münden kann. Die in den folgenden Abschnitten vorgestellten Untersuchungsergebnisse zur Diatonizität können *innerhalb* der Musiktheorie diskutiert und bewertet werden, und können deshalb den ersten beiden Stufen des ansonsten hier nur skizzierten dreistufigen Plans zugeordnet werden.

Einen Orientierungspunkt dazu bietet die Positionierung von Carl Dahlhaus zur Frage der Begründung von harmonischer Tonalität im ersten Kapitel der *Untersuchungen*, zu der ihn nicht zuletzt seine Auseinandersetzung mit Handschin veranlasst.³⁸ Einerseits erkennt er die Aktualität und Problematik der ontologischen Fragestellungen an:

35 Bereits 1920 hindern einschneidende persönliche und gesellschaftliche Ereignisse den Physiker Walerentin Kowalenko, den Mediziner Iwan Kryshanowski und den angehenden Musikwissenschaftler Jacques Handschin daran, ihr begonnenes interdisziplinäres Projekt gemeinsam zu realisieren. Drei Jahrzehnte später behauptet der inzwischen als Musikhistoriker etablierte Handschin seine Zuständigkeit für die psychologische Dimension mit seinem theoretischen Hauptwerk *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*.

36 Handschin 1919, 838ff.

37 Bedingungen der Entstehung des *Toncharakters* sind bereits von Franz Michael Maier (1991) aufgearbeitet worden.

38 Darauf wird im Abschnitt 4 näher eingegangen.

Nichts wäre falscher, als in den Gegensätzen zwischen Fétis und Riemann – zwischen ›natürlicher‹ und ›geschichtlich-ethnischer‹ Begründung, zwischen der Deduktion tonaler Zusammenhänge aus ›Tonverwandtschaften‹ und der Berufung auf die Antithese von ›tendance‹ und ›repos‹, zwischen dem Anspruch auf umfassende und der Beschränkung auf eine begrenzte Geltung der Theorie – ein Stück tote Vergangenheit zu sehen. Es ist immer noch problematisch, ob eine ›natürliche‹ Begründung der harmonischen Tonalität möglich ist [...].³⁹

Andererseits vertraut Dahlhaus im Wesentlichen auf die Integration von historischem und systematischem musiktheoretischen Denken und klammert das Projekt einer Beantwortung jener ontologischen Fragen aus seinen *Untersuchungen* aus:

Ob oder in welchem Maße die harmonische Tonalität in der Natur der Musik oder des Menschen begründet ist, muß offen gelassen werden. Das Thema der Untersuchung, die Entstehung der harmonischen Tonalität in der Mehrstimmigkeit des 16. und 17. Jahrhunderts, kann behandelt werden, ohne daß entschieden werden müßte, ob die ›Entstehung‹ als ausschließlich geschichtlicher Vorgang oder als Ausprägung eines von Natur vorgezeichneten Sachverhalts zu deuten ist.⁴⁰

Dass der Systematik in solch einem Projekt eine zentrale Rolle zuwächst, bringt Thomas Christensen in seinem Review der amerikanischen Übersetzung der *Untersuchungen* folgendermaßen treffend auf den Punkt:

In order to write a history of tonality, the potential historian must as a prerequisite decide upon a definition of tonality. How else is there to write its history?⁴¹

Dahlhaus stellt sich dieser Herausforderung durchaus⁴² und exemplifiziert dabei eine argumentative Herangehensweise an systematische Fragen, die es mit mathematischen Mitteln zu verfeinern und zu erweitern gilt.

2. In der ›dünnen Luft der Abstraktionen‹: Formale Begriffsanalyse der Diatonizität

Im Kern dreht sich Handschins Abhandlung zum *Toncharakter* um die Idee eines zweifachen Gegebenseins musikalischer Tonbeziehungen auf der Grundlage der Zugehörigkeit der Töne zu einem Tonsystem:

Die Wirklichkeit des Tons beruht vielmehr darauf, daß er Glied eines Systems ist [...]. Das was wir in den Toncharakteren vor uns haben, ist die eigentliche musikalische

39 Dahlhaus 2001/GS3, 18.

40 Ebd., 18.

41 Christensen 1993, 94.

42 Dahlhaus' Revision der Funktionstheorie kommt im Abschnitt 4 zur Sprache. Eine Diskussion der Erfüllungsbedingungen und eine darauf bezogene Bilanz der *Untersuchungen* kann und soll hier jedoch nicht geleistet werden.

Qualität des Tons; und es ist ›etwas Wunderbares‹, daß diese Qualität offenbar nur durch die Zugehörigkeit des Tons zum System zustande kommt. Oder sagen wir besser: sie besteht darin.⁴³

Konkret manifestiert sich das Gegebensein der Tonbeziehungen nach Handschins Auffassung in zwei einander durchkreuzenden Ordnungen: einer ›äußeren‹ nach Tonhöhen und einer ›inneren‹ nach Quintabständen. Musikalisch manifestiert sich jene innere Ordnung als eine Skala von Tonqualitäten, die Handschin ›Toncharaktere‹⁴⁴ nennt:

Wenn ich diese ›Charaktere‹ als die eigentlich musikalische Eigenschaft des Tons ansehe, möchte ich damit die Rolle der Tonhöhe und der Tonhöhenunterschiede nicht herabsetzen. Die volle Mannigfaltigkeit der Musik als Melodie beruht auf dem Spiel dieser beiden Kategorien, die sich ständig durchkreuzen; und der im vollen Sinn ›Musikalische‹ ist derjenige, der sowohl auf die inneren Tonbeziehungen eingestellt ist, als auch die Höhenabstufungen im Verhältnis zu jenen wahrnimmt.⁴⁵

Die Betonung jener zweiten Dimension neben der Tonhöhe transportiert Handschins zentrale Botschaft an die Adresse der Psychologie. In seiner Auseinandersetzung mit der Tonpsychologie Carl Stumpfs kritisiert Handschin deren einseitige Fokussierung auf den Tonhöhenparameter. Seiner Meinung nach übersieht die tonpsychologische Forschung damit einen für das Verständnis musikalischer Wahrnehmung wesentlichen Bereich.

Vor dem Hintergrund des bereits Gesagten besteht das Besondere und für manchen Leser wohl Irritierende an Handschins These in der Radikalität, mit der die Quintordnung der Töne zum Zünglein an der Waage zwischen ästhetischer und ontologischer Kontemplation wird. Niemand wird bestreiten, dass ein jeweiliger musikalischer Kontext die Bedeutungen der darin wahrgenommenen Töne beeinflusst. Der entscheidende Punkt besteht in der Rolle des Tonsystems, welchem im Zuge dieser musikalischen Bedeutungskonstitution eine wie auch immer geartete Realität in der musikalischen Mentalität zugemutet wird. Man wird Handschins Intentionen nicht gerecht, wenn man diesen zentralen Punkt seines Ansatzes verwässert.⁴⁶ Vielmehr muss jene Leitidee in Form einer überprüfaren Hypothese zur Musikkognition reformuliert werden. Die Rolle der Musiktheorie kann unterdessen darin bestehen, auf der Basis von Untersuchungen zu den theoretischen Konsequenzen dieser Leitidee derselben Relevanz zuzusprechen oder abzusprechen.

Worin aber besteht der mathematische Kern von Handschins Leitidee? In Begleitung eines Einwandes gegen eine bestimmte inhaltliche Deutung des Toncharakters lässt Dahlhaus die Bemerkung fallen, dass nur die formale Definition des Toncharakters als nach ›innen gewendete‹ Position im System unwiderlegbar sei.⁴⁷ Der hinter dieser

43 Handschin 1948, 24.

44 Eine Erörterung des Verhältnisses zwischen Handschins Begriff des ›Toncharakters‹ und Erich Moritz von Hornbostels (1926) Begriff der ›Tonigkeit‹ würde hier zu weit führen.

45 Handschin 1948, 25.

46 Vgl. aber de la Motte-Haber/Nitsche 1982, 78.

47 Vgl. Dahlhaus 2001/GS3, 20.

Formulierung lauernde Spott gründet auf der Unterstellung, dass über die tautologische Gleichsetzung von Definiens und Definiendum hinaus nichts Unwiderlegbares zum Toncharakter gesagt werden könne.

Wie nun dargelegt wird, kann indes ein großer Teil von Erkenntnissen der *Diatonic Set Theory* retrospektiv als ein gesichertes Wissen über den Toncharakter gedeutet werden. Zum Einstieg mag eine Beobachtung Handschins dienen, wonach sich die verschiedenen Charaktere der diatonischen Intervalle in der Verschiedenheit der jeweiligen Vielfachheiten ihres Auftretens innerhalb des diatonischen Systems niederschlagen:

Gehen wir nun zu den weiteren Intervallen über: wir sehen, dass der großen Sekunde, die zwei Quintschritte, also einen größeren Charakterunterschied als die Quinte repräsentiert, nur noch fünf ›Verwirklichungen‹ entsprechen, der großen Sext und kleinen Terz vier, der großen Terz und kleinen Sext drei, der kleinen Sekunde zwei, und dem Tritonus und seiner Umkehrung nur eine.⁴⁸

Um diese Eigenschaft eines lückenlos gestaffelten Intervallgehaltes noch besser zu verstehen, ist es nützlich, diese vor dem Hintergrund anderer generierter bzw. sogar willkürlich gebildeter Skalen zu untersuchen. Die dabei vorzunehmende Mathematisierung des Skalenbegriffs ist allerdings nicht durch ein vordergründiges Bedürfnis nach Exaktheit motiviert, welche vielmehr eine Grundvoraussetzung für die Mathematisierung ist; sondern im Kern der Sache geht es um den Akt der Verallgemeinerung aus einem Erkenntnisinteresse heraus. Dabei werden bestimmte Eigenschaften eines betrachteten Gegenstandes als essenziell und andere als akzidenziell angesehen. Erstere erscheinen im Fokus der Definition und der darauf aufbauenden Untersuchungen. Mit der Entscheidung, eine oder mehrere Eigenschaften als essenziell anzusehen, verlässt der Theoretiker neutralen Boden und strebt danach, weitere logische Konsequenzen dieser Entscheidungen mit musiktheoretischen Aussagen zu interpretieren.

Wenn man sich also fragt, ob und wie die beiden Eigenschaften der Generiertheit und des lückenlos gestaffelten Intervallgehaltes logisch voneinander abhängen, muss man sich zunächst bewusst machen, dass in einer willkürlich aus n Tönhöhen gebildeten Skala – abgesehen von den n Primen – jedes der $n(n-1)$ gerichteten Intervalle eine eigene unverwechselbare spezifische Größe haben kann. Bei einem lückenlos gestaffelten Intervallgehalt hingegen verteilen sich diese $n(n-1)$ Intervalle auf genau $2(n-1)$ spezifische Größen, deren Vielfachheiten zweimal von 1 bis $n-1$ gestaffelt sind. So verteilen sich die 42 Intervalle der Quint-generierten diatonischen Skala auf lediglich 12 spezifische Größen. Davon entfallen 6 auf die ›primären‹ Intervalle, die man entlang der Quintenkette in Kreuz-Richtung bilden kann, nämlich die Quinte (P5), die große Sekunde (M2), die große Sexte (M6), die große Terz (M3), die große Septime (M7) und die übermäßige Quarte (A6). Die anderen 6 Größen entfallen auf die entsprechenden ›sekundären‹ Umkehrintervalle, die man entlang der Quintenkette in Be-Richtung bilden kann, nämlich die Quarte (P4), die kleine Septime (m7), die kleine Terz (m3), die kleine Sexte (m6), die kleine Sekunde (m2) und die verminderte Quinte (d5). Die Vielfachheit einer spezifischen Intervallgröße ergibt sich als die Differenz aus 7 und der betreffenden Quintenbreite.

48 Handschin 1948, 18.

Diese Argumentation kann man unschwer übertragen auf eine beliebige (oktavierperiodische) Skala, die als Intervallkette mit einer einzigen spezifischen Intervallgröße generiert werden kann, ohne zugleich völlig regulär zu sein. Dazu darf die Größe des Restintervalls zwischen dem letzten und dem ersten Ton der Generierungskette nicht mit derjenigen der normalen Kettenglieder übereinstimmen.⁴⁹ Damit ist zunächst klar: Nicht reguläre Generiertheit impliziert einen lückenlos gestaffelten Intervallgehalt. Sind die beiden Eigenschaften sogar äquivalent?

Eine musikalisch relevante Konsequenz eines lückenlos gestaffelten Intervallgehalts ist, dass die Transpositionen einer solchen Skala einander in stufenweise variierenden Graden überschneiden. Für generierte Skalen leuchtet dies sofort ein, denn wenn einige Kettenglieder von einem Ende der Kette entfernt und am anderen wieder angefügt werden, überschneiden sich Ausgangsskala und Transposition exakt im unveränderten Teil der Kette. Eine einfache Überlegung zeigt jedoch, dass eigentlich auch ein lückenlos gestaffelter Intervallgehalt genügt, um diesen Effekt zu erzielen. Die Ketteneigenschaft ist dazu nicht zwingend erforderlich. Gibt es eine nicht-generierte Skala mit lückenlos gestaffeltem Intervallgehalt?

Der bequemste Weg zu einer Antwort führt über ein musikalisches Beispiel. Für ein Verständnis der Rolle des ›Farbenakkords‹ *C-G#-B-E-A* in Arnold Schönbergs Orchesterstück op. 16/3 ist nämlich die Feststellung aufschlussreich, dass sich der Akkord und seine Großterztransposition in den drei Tönen des übermäßigen Dreiklangs *C-E-G#* überschneiden.⁵⁰ Damit kommt dieser Akkord dem gesuchten Beispiel schon nahe genug, um es zu finden: Der 4-tönige Ganztonakkord *C-D-E-G#* in ›temperierter‹ Auffassung ist nicht generiert, besteht aber aus drei großen Terzen, zwei Ganztönen und einem Tritonus. Kurioserweise handelt es sich dabei um die *einzig*e Manifestation einer nicht-generierten Skala mit lückenlos gestaffeltem Intervallgehalt überhaupt. Sie erbringt dennoch unzweifelhaft den Nachweis, dass die Eigenschaft eines lückenlos gestaffelten Intervallgehalts die Eigenschaft der Generiertheit nicht impliziert.

Auf extensionaler Seite bringt das Geschäft des Verallgemeinerns mit sich, dass die Begriffsumfänge unzählige – musikalisch gesehen – kontrafaktische Gegenstände beinhalten. Um die Eigenschaften der diatonischen Skala besser zu verstehen, gehen einige Autoren im Rahmen der *Diatonic Set Theory* der Frage nach, welche Teilmengen des 12-Tonsystems – oder sogar beliebiger *n*-Tonsysteme variierender Kardinalität *n* – diese Eigenschaften teilen. Dies mag wiederum die Assoziation befördern, es gehe vordergründig um eine Suche nach exotischen Skalen, Klängen etc. Diese Sicht beleuchtet zwar einen mitunter willkommenen Teilaspekt, verstellt aber auch den Kern der Sache. Erst im Akt der Verallgemeinerung mehrerer Eigenschaften eines Gegenstandes zeigen sich deren logische Abhängigkeiten untereinander.

So paradox es scheinen mag, führt ausgerechnet eine kompositorisch motivierte kombinatorische Untersuchung von Teilmengen des Zwölfhalbtonsystems (›pitch class sets‹) unter einem atonalen Paradigma zu einem erneuerten theoretischen Interesse an

49 Der Intervallgehalt völlig regulärer Skalen ist hingegen nicht gestaffelt, denn diese Skalen sehen bei jedem Ton völlig gleich aus und jede Intervallgröße kommt folglich genau *n*-mal vor.

50 Vgl. Rahn 1980.

der Diatonik.⁵¹ Die Präsupposition des Zwölfhalbtonsystems als Beschreibungsrahmen führt indes dazu, dass die von Handschin beobachtete Eigenschaft nun in abgewandelter Form definiert wird. Eine ›pitch class set‹ besitzt die sogenannte ›deep scale property‹, wenn jede chromatische Intervallklasse darin in einer ihr eigenen Vielfachheit auftritt. Diese Eigenschaft eines lückenlos gestaffelten chromatisch vollständigen Intervallgehalts wird nicht von jeder generierten ›pitch class set‹ erfüllt. Zum Beispiel ist die pentatonische ›pitch class set‹ {0, 2, 5, 7, 9} zwar Quint-generiert, schöpft aber das chromatische Intervallsystem nicht aus. Sie enthält weder eine Instanz der Intervallklasse 1, noch eine der Intervallklasse 6 und beide Intervallklassen treten folglich mit derselben Vielfachheit 0 auf.

Die Präsupposition eines chromatischen Beschreibungsrahmens bei der ›atonalen‹ Re-Konzeptualisierung von Diatonizität weckt im Zusammenhang mit deren traditionellen Bestimmungen auch jenes teilweise berechtigte Misstrauen gegenüber vorgreifenden Anachronismen. Allerdings sollten diese in systematischen Ansätzen keineswegs tabuisiert werden. Gerade die Beobachtung, dass die Ansätze der *Diatonic Set Theory* nicht nur zu ›aufgesetzten‹ Begriffen führen, ist geradezu der Anlass für das hier verfolgte Integrationsprojekt zwischen neuer und alter Theorie der Diatonizität. Am Beispiel der ›deep scale property‹ zeigt sich in besonderer Weise, dass ein umsichtiges Vorgehen geboten ist.⁵²

John Clough überträgt die Methoden der Akkordklassifikation von der *Atonal Set Theory* vom zwölfstufigen chromatischen Tonsystem auf die siebenstufige Diatonik.⁵³ Wenn auch der Neuheitsstatus für diese Klassifikation eigentlich dem sieben Jahre früher erschienen Büchlein von Franz Alfons Wolpert gebührt⁵⁴, so kann der genannte Artikel als einer der Auslöser für eine ganze Untersuchungsrichtung gelten, die in der amerikanischen Literatur bislang mit dem Namen *Diatonic Set Theory* belegt wird.

Neben der ›deep scale property‹ werden eine Reihe weiterer besonderer Eigenschaften der Diatonik zutage gefördert. Einen Durchbruch zu neuen Ideen und Erkenntnissen erbringt die Zusammenarbeit von John Clough mit dem Mathematiker Gerald Myerson.⁵⁵ Anhand einer Überlagerung der ›generischen‹ siebentönigen Beschreibungsebene mit der ›spezifischen‹ zwölfstönigen untersuchen die beiden Autoren die Kombinatorik von Intervallen, Akkorden und Tonfolgen. Als ›Myhill-property‹⁵⁶ bezeichnen sie beispiels-

51 Kursorisch wird der oben erwähnte Zusammenhang zwischen stufenweise gestaffeltem Intervallgehalt einer Skala und den stufenweise variierenden Graden der Überschneidung ihrer Transpositionen in Babbitt 1965 thematisiert und dabei wird auf die besondere Stellung der Diatonik hingewiesen. Eine systematische Untersuchung präsentiert dann Gamer 1967.

52 Dass die diatonische ›pitch class set‹ {0, 2, 4, 5, 7, 9, 11} einen lückenlos gestaffelten Intervallgehalt sowohl im intrinsischen als auch im chromatischen Sinne aufweist, kann wiederum als Konsequenz einer noch stärkeren Eigenschaft angesehen werden, die keine aufgesetzte Chromatik präsupponiert sondern auf mathematisch zwanglose Weise impliziert (siehe das Ende von Abschnitt 4: diazeukische Modi).

53 Vgl. Clough 1979.

54 Wolpert 1972.

55 Clough/Myerson 1985 und 1986.

56 Benannt nach dem Mathematiker John Myhill in Anerkennung eines von ihm gegebenen Hinweises.

weise die Eigenschaft, dass jedes generische Intervall mit Ausnahme von Prime (bzw. Oktave) in genau zwei spezifischen Größen auftritt: die generische Sekunde als kleine bzw. große Sekunde, die generische Terz als kleine bzw. große Terz, die generische Quarte als reine bzw. übermäßige Quarte etc. Die Differenz zwischen den beiden Species ist in jedem Fall dieselbe: die übermäßige Prime. Dahinter verbirgt sich u. a. die Möglichkeit zur konsistenten ›Alteration‹ mithilfe eines einzigen Operators #.

In zwei aufeinander aufbauenden Beiträgen⁵⁷ untersuchen Norman Carey und David Clampitt die ›Wohlgeformtheits‹-Eigenschaft. Diese präsupponiert die Generiertheit der Skala mithilfe eines einzigen Intervalls. Nummeriert man die Töne einerseits in der Reihenfolge ihrer Generierung (d. h. entsprechend dem Toncharakter) und andererseits nach aufsteigender Tonhöhe, und zwar vom selben Anfangston ausgehend, so induziert der Übergang von der einen zur anderen Nummerierung eine Permutation der Zahlen von 0 bis $n-1$, welche die 0 in sich selbst überführt. Tabelle 1 zeigt dies für die Quint-generierte Diatonik, wo beide Nummerierungen vom Ton *F* beginnen.

Ton	<i>F</i>	<i>C</i>	<i>G</i>	<i>D</i>	<i>A</i>	<i>E</i>	<i>H</i>
Quintordnung mod 7	0	1	2	3	4	5	6
Skalenordnung mod 7	0	4	1	5	2	6	3

Tabelle 1: Illustration der Wohlgeformtheitseigenschaft anhand der Quint-generierten Diatonik

Der Wohlgeformtheitsbedingung zufolge muss diese Umnummerierung eine lineare Abbildung sein: eine Multiplikation (modulo n) mit der Anzahl der Tonschritte, die das Generator-Intervall über dem Ton mit der Nummer 0 ausfüllen. In der Tabelle ist die untere Zahl jeweils das Vierfache der oberen modulo 7. Die Wohlgeformtheitseigenschaft besagt also, dass alle Instanzen des generierenden Intervalls aus der gleichen Anzahl von Tonschritten bestehen. Die sechs Quinten von *F* bis *H* haben nicht nur dieselbe spezifische Größe, sondern tragen zu Recht auch allesamt den Namen ›Quinte‹, da sie alle mit vier Schritten ausgefüllt sind. Dies gilt dann sogar für die verminderte Quinte *H-F*.

Der Musikwissenschaftler Eytan Agmon untersucht einen Begriff von Diatonizität, der die soeben diskutierte Eigenschaft der Wohlgeformtheit einbezieht und noch zwei weitere Bedingungen hinzufügt: ›Effizienz‹ und ›Kohärenz‹, die anhand von Abbildung 1 erläutert werden.⁵⁸ Das zweidimensionale Koordinatensystem zeigt die dreizehn innerhalb eines Oktavrahmens unterscheidbaren diatonischen Intervalle von der reinen Prime (*P1*), über die kleine und die große Sekunde (*m2* und *M2*) etc. bis hin zur der kleinen und der großen Septime (*m7* und *M7*). Die horizontale Achse zeigt die spezifischen Zwölfton-Koordinaten dieser Intervalle (von 0 bis 11), während die vertikale Achse die generischen Siebenton-Koordinaten zeigt (von 0 bis 6). Die Wohlgeformtheitseigenschaft ist aus der Graphik allein nicht unmittelbar ersichtlich. Aber sie verbirgt sich hinter der folgenden Beobachtung Agmons: Beginnend von der verminderten Quinte *d5* mit den Koordinaten

57 Carey/Clampitt 1989 und 1996a.

58 Agmon 1989.

(6, 4) über die kleinen Intervalle m2, m6, m3, m7, dann die reinen P4, P1, P5, und schließlich die großen M2, M6, M3, M7 bis zur übermäßigen Quarte A4 bilden die 13 Intervalle eine Quintenkette im Sinne beider Koordinatenachsen. Von jedem Intervall der Kette bis zum nächsten gelangt man durch Addition des Quintvektors (7, 4) modulo (12, 7).

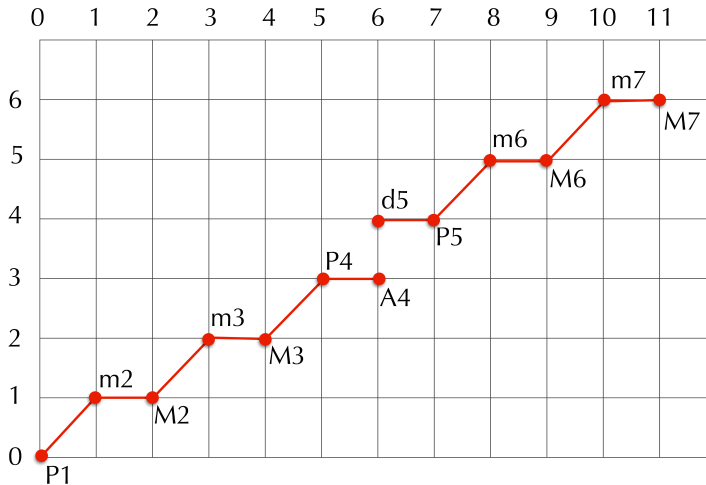


Abbildung 1: Die 13 diatonischen Intervalle in spezifischen (horizontalen) und generischen (vertikalen) Koordinaten

›Effizient‹ nennt Agmon die Diatonik, weil tatsächlich jede der Zahlen 0 bis 11 auch als spezifische Koordinate in einem diatonischen Intervall vorkommt. Es gibt also aus Sicht der Diatonik keine überflüssigen chromatischen Intervalle. Lässt man dann entweder die verminderte Quinte oder die übermäßige Quarte aus dem Spiel, so stehen die verbleibenden zwölf diatonischen Intervalle sogar in eineindeutiger Beziehung zu ihren spezifischen Koordinaten. Die sich daraus ergebende Funktion, die jeder spezifischen Koordinate eine dann eindeutig bestimmte generische Koordinate zuordnet, ist darüber hinaus monoton steigend. Darin äußert sich die ›Kohärenz‹ des diatonischen Systems. Das Bestehen jener einzigen Ambiguität zwischen übermäßiger Quarte (6, 3) und vermindelter Quinte (6, 4) hinsichtlich ihrer gemeinsamen spezifischen Koordinate 6 erachtet Agmon als Teil seines Diatonizitätsbegriffes.⁵⁹ In der Literatur wird dieser Diatonizitätsbegriff u. a. als ›diatonic property‹ bezeichnet.

Agmons Begriff impliziert eine weitere Eigenschaft, die von John Clough und Jack Douthett zum Ausgangspunkt weiterer umfangreicher Untersuchungen gemacht wird:⁶⁰ Die Verteilung der ›pitch classes‹ {0, 2, 4, 5, 7, 9, 11} innerhalb des Zwölftonsystems ist maximal regelmäßig. Dahinter steht eine Bedingung an die spezifischen Ausprägungen

⁵⁹ In einer unlängst erschienenen Monographie unterlegt Agmon (2013) dieser Eigenschaft eine kognitive und kommunikative Interpretation.

⁶⁰ Clough/Douthett 1991.

gen der generischen Intervalle, die sich von der schon diskutierten Myhill-Eigenschaft in zweierlei Hinsicht unterscheidet. Letztere wird einerseits gelockert in dem Sinne, dass jedem generischen Intervall höchstens zwei verschiedene Species entsprechen dürfen. Damit besteht die Möglichkeit, dass auch anderen Genera außer der Prim nur eine einzige Species entspricht. Diese gelockerte Myhill-Bedingung allein wird auch als ›Verteilungsregelmäßigkeit‹ bezeichnet. Andererseits kommt bei der maximalen Regelmäßigkeit eine zusätzliche Bedingung ins Spiel. Wenn einem generischen Intervall zwei Species entsprechen, dann sollen sich deren spezifische Intervallgrößen um genau einen chromatischen Schritt unterscheiden. Beispiele für maximal regelmäßige Skalen sind die Ganztonskala $\{0, 2, 4, 6, 8, 10\}$ und die oktatonische Skala $\{0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10\}$. Erstere ist völlig regelmäßig und damit auch in einem trivialen⁶¹ Sinne wohlgeformt. Die oktatonische Skala hingegen ist nicht generiert und damit erst recht nicht wohlgeformt. Ein Beispiel für eine verteilungsregelmäßige, aber weder maximal regelmäßige noch wohlgeformte Skala ist die hexatonische $\{0, 1, 4, 5, 8, 9\}$.

Eine Taxonomie der Skalen unter Berücksichtigung von acht solchen Merkmalen präsentieren John Clough, Nora Engebretsen und Jonathan Kochavi.⁶² Zu den sieben schon genannten kommt dort ›Balzanos Diatonik‹, die im vorliegenden Beitrag nicht näher betrachtet wird. Die mathematische Teildisziplin, die sich auf der Metaebene mit solcherart taxonomischen Untersuchungen beschäftigt, ist die ›formale Begriffsanalyse‹.⁶³ Offenbar ohne Kenntnis der mathematischen Literatur liefern Clough und Coautoren ein überzeugendes Beispiel für deren Anwendung, die hier in der Sprache der formalen Begriffsanalyse kurz rekapituliert werden soll.

Zwischen einer Menge A von ›Objekten‹ und einer Menge M von ›Merkmalen‹ betrachtet man eine ›Indizenzrelation‹ I (Tabelle 2), die für jedes Objekt a und jedes Merkmal m festhält, ob m auf a zutrifft oder nicht. Diese Information lässt sich vorteilhaft in Form einer Tabelle festhalten mit einer Zeile für jedes Objekt, einer Spalte für jedes Merkmal und einem Kreuzchen in jeder Zelle, die eine Inzidenz zwischen dem betreffenden Merkmal und dem betreffenden Objekt repräsentiert. Dieses Datum (A, M, I) nennt man einen ›formalen Kontext‹.

Im Falle der Skalentaxonomie sind die betrachteten Objekte Teilmengen von chromatischen Tonsystemen, die durch endliche⁶⁴ zyklische Gruppen beschrieben werden. Letztere mag man sich einfach wie Zifferblätter von Uhren mit verschiedenen Stundenzahlen vorstellen. Die Kardinalität der Chromatik wird jeweils als Subindex der betreffenden Menge notiert. So bezeichnet $\{0, 2, 4, 5, 7, 9, 11\}_{12}$ die C-Dur-Tonleiter im 12-Tonsystem und $\{0, 2, 4\}_7$ den generischen Dreiklang auf der I. Stufe im 7-Tonsystem. Die folgende Tabelle zeigt einen ›reduzierten‹ formalen Kontext. Er wird von nur 13 Objekten und 7 Merkmalen aufgespannt und beinhaltet damit so wenig Objekte und Merkmale, wie nötig.

61 Carey und Clampitt nennen diesen Fall der Wohlgeformtheit ›degeneriert‹.

62 Clough/Engbretsen/Kochavi 1999.

63 Eine Einführung gibt Ganter/Wille 1996.

64 In Clough/Engbretsen/Kochavi 1999 wird berücksichtigt, dass vier der betrachteten Eigenschaften eigentlich kein endliches chromatisches System präsupponieren.

	Generiertheit	Verteilungsregelmäßigkeit	Maximale Regelmäßigkeit	Myhill-Eigenschaft	Deep Scale Property	Balzano Diatonik	Agmons Diatonik
	G	DE	ME	MP	DP	BZ	DT
{0, 2, 4, 5, 7, 9, 11} ₁₂	x	x	x	x	x	x	x
{0, 2, 3, 5, 7} ₈	x	x	x	x	x		x
{0, 2, 5, 7, 9, 11, 14, 16, 18} ₂₀	x	x	x	x		x	
{0, 2, 4} ₇	x	x	x	x	x		
{0, 3, 5, 8, 10} ₁₂	x	x	x	x			
{0, 2} ₄	x	x	x		x		
{0, 1, 4, 5, 8} ₁₁	x	x		x	x		
{0, 5, 6, 11, 12} ₁₃	x	x		x			
{0, 1, 2, 3, 4, 5, 6} ₇	x	x	x				
{0, 2, 3, 6} ₇	x				x		
{0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10} ₁₂		x	x				
{0, 1, 4, 5, 8, 9} ₁₂		x					
{0, 3, 5, 10} ₁₂	x						

Tabelle 2:
Reduzierter formaler
Kontext von Skalen und
Merkmalen zu den Be-
griffen der Diatonizität

Wenn nämlich mehrere Zeilen der Tabelle alle Kreuzchen in denselben Spalten haben, dann genügt es vollauf, nur eine davon in der Tabelle zu behalten. Bei den Merkmalen verzichtet man darüber hinaus auf Spalten, deren Kreuzchen genau den Durchschnitt anderer Spalten bilden. Deswegen kann die Spalte zum Wohlformtheitsmerkmal entfallen. Diese Bedingung ist logisch äquivalent zur Konjunktion aus Generiertheit und Verteilungsregelmäßigkeit.

Jeder formale Begriff besteht jeweils aus seinem ›Inhalt‹, d. h. einer Menge von Merkmalen, und seinem ›Umfang‹, einer Menge von Objekten. Beide Mengen sind gesättigt in dem Sinne, dass der Begriffsinhalt tatsächlich all diejenigen Merkmale umfasst, die auf alle Objekte des Begriffsumfangs zutreffen und der Begriffsumfang umfasst tatsächlich all diejenigen Objekte, die alle Merkmale des Begriffsinhalts aufweisen. Anschaulich bedeutet dies, dass die zugehörigen Kreuzchen in der Tabelle (nach geeigneter Umsortierung von Zeilen und Spalten) ein Rechteck bilden, welches weder horizontal noch vertikal erweiterbar ist. Dies bedeutet, dass in jeder nicht zum Umfang gehörigen Zeile

in mindestens einer der zum Begriffsinhalt gehörigen Spalten ein Kreuzchen fehlt und in jeder nicht zum Inhalt gehörigen Spalte in mindestens einer der zum Begriffsumfang gehörigen Zeile ein Kreuzchen fehlt.

Im Falle des hier betrachteten Kontextes lassen sich fünfzehn solcher formalen Begriffe unterscheiden, denen man noch einen sechzehnten allgemeinen Dachbegriff mit leerem Inhalt hinzufügen kann. Den Begriffen wohnt eine Ordnungsrelation inne, die sich in Form eines Liniendiagramms veranschaulichen lässt. Jede Linie verbindet ein Begriffspaar, dessen unterer Begriff einen jeweils kleineren Umfang und dafür eine größere Merkmalsmenge besitzt als der obere.⁶⁵

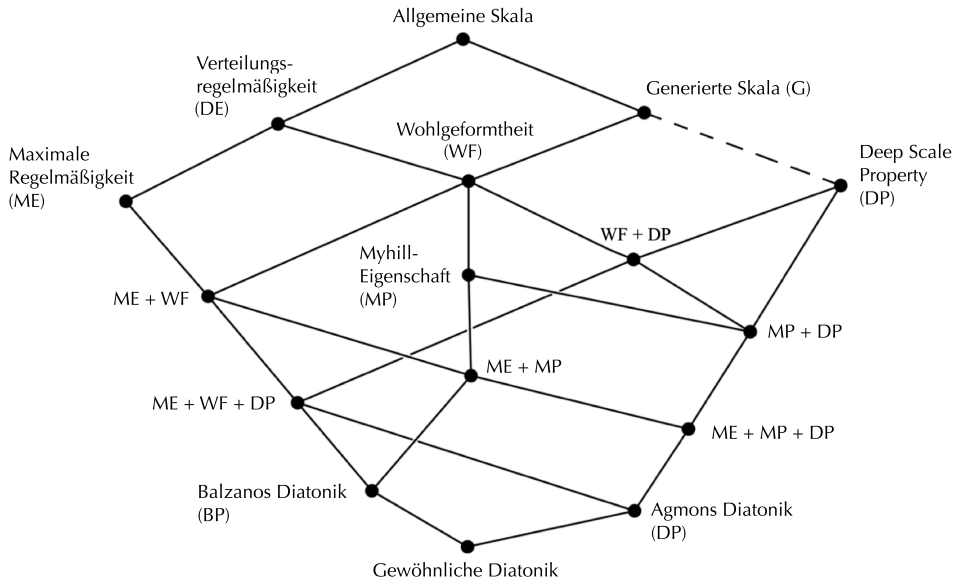


Abbildung 2: Formaler Begriffsverband zur Diatonizität, der sich aus dem formalen Kontext in Tabelle 2 ergibt

Innerhalb der verzweigten musiktheoretischen Untersuchungen zum Diatonizitätsbegriff lassen sich anhand dieses Begriffsverbandes zwei Interessenschwerpunkte ausmachen, die sich hinsichtlich ihrer Bevorzugung zweier Knoten als Grundbegriffe unterscheiden. Jene Ansätze, die sich in erster Linie dem Studium von Stimmführungen von ›pitch class sets‹ widmen, lassen eine stärkere Affinität zum Begriff der Maximalen Regelmäßigkeit erkennen – d.h., Begriffe mit stärkerem Inhalt, wie beispielsweise Agmons Diatonik, werden entsprechend als Spezialisierungen bzw. Verschärfungen der ME-Eigenschaft angesehen. Der vorliegende Beitrag bevorzugt hingegen einen Strang, der vom Begriff der Generiertheit ausgeht und über den der Wohlgeformtheit, der Myhill-Eigenschaft zu

65 Die gestrichelte Linie zwischen den mit ›G‹ und ›DP‹ markierten Knoten dokumentiert, dass Clough/Engbreten/Kochavi 1999, das Gegenbeispiel $\{0, 1, 2, 4\}_6$ einer nicht generierten Skala mit der ›deep property‹ als Ausnahme behandeln (vgl. 84).

Agmons Diatonik führt. Dieser Strang befördert die Reinterpretation traditioneller Begriffe und Sachverhalte und steht ideengeschichtlich mit dem Begriff des Toncharakters in Verbindung. Die Auseinandersetzung mit den abstrakten Begriffen sollte eigentlich keinen Anlass für ein ›Schisma‹ unter den Theoretikern geben. Die Fixierung des Interesses auf Stimmführungsökonomie einerseits und auf innere Transformationen des Intervallsystems andererseits stellt aber dennoch eine bemerkenswerte Parallele zu Handschins Kritik an Stumpfs einseitiger Fixierung auf den Tonhöhenparameter dar und eröffnet die Perspektive einer interessanten Debatte um die kognitiven Interpretationen dieser Ansätze.

Die Wohlgeformtheitseigenschaft bringt eine Besonderheit mit sich, die im Zusammenhang mit dem Projekt einer kognitiven Deutung eine große Herausforderung darstellt und die ein interessantes Licht auf eine alte Kontroverse um den Toncharakter wirft. Diese Besonderheit ist zugleich der Ausgangspunkt für die weiteren Untersuchungen, die im dritten Abschnitt vorgestellt werden. Es geht um die Tatsache, dass die Konversion der Quintkoordinaten in die Schrittkorrdinaten eine ›lineare Transformation‹ darstellt. Um die mögliche Tragweite dieses Sachverhalts zu verstehen, sei zunächst an einen von zwei⁶⁶ Einwänden erinnert, den Dahlhaus in den *Untersuchungen* gegen den Toncharakter vorbringt.

Die zweite der Folgerungen aus dem Rekurs auf die Quintenkette, die Behauptung, dass in der Quintenstruktur der Diatonik die kleine Terz drei, die große Terz vier und der Halbton fünf Quintabstände enthalte, ist, wenn nicht irrig, so doch ungenügend. Dass der Ganzton als Differenz zwischen Quarte und Quinte, die große Terz als Zusammensetzung von zwei Ganztönen und der Halbton als Differenz zwischen großer Terz und Quarte bestimmt wird, bedeutet nicht, dass die Quintbeziehung, die das System fundiert, in den Verzweigungen der Intervallableitungen, als dritte, vierte oder fünfte Quinte gegenwärtig sei. Man kann die Vermittlungen, an deren Ende der Halbton steht, in Gedanken rekonstruieren; die musikalische Wahrnehmung ist jedoch eng begrenzt: Für sie verschwinden die Voraussetzungen im Resultat. Man kann sich beim Hören eines Intervalls zwar die letzte Vermittlungsstufe bewusst machen, aber nicht die früheren, kann also Quarte und Quinte beim Ganzton oder die Ganztonverdoppelung bei der großen Terz mitdenken, aber nicht vier Quinten bei der großen Terz.⁶⁷

Dahlhaus lässt übrigens eine Vorgeschichte dieses Arguments unerwähnt, nämlich, dass Handschin selbst den Einwand, »der Sänger und Hörer könne doch beim Schritt c-e nicht fühlen, daß das e 4 Quintenschritte voraussetzte« schon bei Helmholtz vorfand und zum Anlass nahm, sich seinerseits zu fragen, ob es sich hier bereits um eine im 19. Jahrhundert vertretene Vorform der Kritik seines tonpsychologischen Ansatzes handelte.⁶⁸

Da Handschin eher an eine unbewusste Wahrnehmung des Toncharakters denkt denn an eine bewusste Gehörbildungsübung, wie sie der Einwand unterstellt, geht letzterer zwar fehl, macht aber immerhin deutlich, dass hinsichtlich der Wechselbeziehung zwischen den beiden Koordinatensystemen eine Erklärungslücke besteht.

66 Auf den ersten der beiden Einwände wird im dritten Abschnitt eingegangen.

67 Dahlhaus 2001/GS3, 163.

68 Handschin 1948, 240.

Dahlhaus selbst bringt diesbezüglich eine Überlegung ins Spiel, die ihrerseits eine transformationelle Perspektive provoziert. Er schließt eine verzweigte und kritische Erörterung des Verfahrens »die Modi durch die Skala und die Skala durch die Quintenkette zu begründen«⁶⁹ mit folgender Bemerkung:

Die modale und die abstrakte Darstellung der Diatonik sind zwei Seiten einer Sache, und der Gedanke, man müsse sich für einen Vorrang der einen oder der anderen Seite entscheiden, wäre ein Vorurteil – in der Vorstellung, es müsse immer ein erstes, fundierendes Phänomen geben, von dem dann ein zweites fundiertes, abzuleiten sei, steckt eine falsche Erwartung gegenüber der Wirklichkeit.⁷⁰

Wenn man jenen »Automorphismus«, d. h. die innere Transformation des Systems, welche zwischen den beiden Seiten – den beiden Arten des Gegebenseins von Tonbeziehungen – vermittelt, als grundlegende Komponente des Begriffes von Diatonizität ansieht, so ergeben sich aus diesem Ansatz zwei Untersuchungsfelder. Aus Sicht der Musikkognition ergibt sich die Frage nach der kognitiven Realität hinter solchen Koordinatentransformationen. Aus Sicht der mathematischen Musiktheorie ergibt sich die Frage nach weiteren logischen Konsequenzen und deren musiktheoretischen Bedeutungen. Bei dem nun folgenden Versuch, traditionelle Begriffe der Diatonizität mit ausgewählten Knoten des obigen Begriffsverbandes in Verbindung zu bringen, spielt deshalb die Beantwortung dieser zweiten Frage eine Schlüsselrolle.

3. Algebraische Kombinatorik der Modi und Hexachorde

Die Präsupposition des 12-tönigen chromatischen Referenzsystems, welche die im zweiten Abschnitt behandelten Begriffe in das Korsett der »pitch class theory« zu zwängen scheint, mag den Eindruck erwecken, als seien diese neuen Begriffe der Diatonizität ohne jede Verankerung in den traditionellen Begriffen, wie etwa den pseudo-klassischen Modi des Mittelalters, dem Drei-Hexachord-System des Spätmittelalters und der Frührenaissance oder der Oktavregel, dem Drei-Dreiklangs-System bzw. dem Sieben-Stufen-System der neuzeitlichen harmonischen Tonalität. Die abstrakte mathematische Begriffsanalyse kann dabei helfen, den vorgreifenden Anachronismus als sinnvolles Gedankenexperiment zu enttabuisieren, indem sie logische Abhängigkeiten unter die Lupe nimmt. Für jeden der neueren Begriffe kann zunächst geprüft werden, ob diese Präsupposition ggf. gelockert werden kann, ohne den jeweiligen Begriff zu verzerren.

Beispielsweise lässt sich im chromatischen Intervallsystem die Annahme der Oktavidentifikation, d. h. die Identifikation der Oktave und ihrer Vielfachen mit der Prime, problemlos aufgeben, solange nur solche Transformationen betrachtet werden, die sich in geeigneter Weise »anheben« lassen. In der nachstehenden Sequenz⁷¹ von Abbildungen

69 Dahlhaus 2001/GS3, 163.

70 Ebd., 165f. Für eine Diskussion dieses Einwands vgl. auch Clampitt/Noll 2011.

71 Der mit Doppellinien gedruckte Buchstabe »Z« steht in der Mathematik für den Rechenbereich der ganzen Zahlen. Dementsprechend steht »12·Z« für die Vielfachen von 12 und »Z₁₂« für die zwölf Restklassen ganzer Zahlen modulo 12. Die Verfügbarkeit der Operationen der Addition und der

sind die Vielfachen der Oktave eingebettet in die chromatischen Intervalle, die ihrerseits auf die zugehörigen ›pitch-class‹-Intervalle abgebildet werden.

$$\begin{array}{ccccccc}
 0 & \rightarrow & 12 \cdot \mathbb{Z} & \rightarrow & \mathbb{Z} & \rightarrow & \mathbb{Z}_{12} & \rightarrow & 0 \\
 & & \{\dots, -12, 0, 12, \dots\} & & \{\dots, -1, 0, 1, \dots\} & & \{0, 1, 2, \dots, 11\} & &
 \end{array}$$

Jeder der formalen Begriffe lässt sich von ›pitch-class‹-Skalen auf oktavperiodische Skalen innerhalb eines entsprechenden chromatischen Referenzsystems beziehen. Etwas schwieriger ist dagegen die Frage nach der Präsupposition eines chromatischen Referenzsystems an sich. Für die Definition des Kriteriums der maximal regelmäßigen Verteilung spielt es jedenfalls eine unverzichtbare Rolle und der Begriffsknoten mit der Bezeichnung ›Maximale Regelmäßigkeit‹ lässt sich damit nicht ohne interpretatorischen Gewaltstreich auf Notations-basierte musiktheoretische Begriffe übertragen.

Ganz anders verhält es sich mit der Wohlgeformtheitseigenschaft, der eng damit verbundenen Myhill-Eigenschaft und mit allen Spezialisierungen derselben. Auf den ersten Blick scheint es zwar, dass die Wohlgeformtheitsbedingung den Spielraum für Lockerungen sogar noch weiter einschränkt, weil ja das generische Intervallsystem, auf dem jener lineare Automorphismus definiert ist, ebenfalls nach dem Vorbild der ›pitch-class‹-Intervalle gebaut ist.⁷² Es sind also beide Referenzsysteme, das generische und das spezifische, die es in geeigneter Weise zu modifizieren gilt, um den traditionellen Begriffen der Diatonizität näher zu kommen. Einen geeigneten Theorieentwurf dazu hat Eric Regener vorlegt⁷³, noch vor dem Aufkommen der *Diatonic Set Theory*. Carey und Clampitt (1989, 1996a) schaffen eine erste Brücke zu Regeners Ansatz, indem sie die Wohlgeformtheits- und die Myhill-Eigenschaften für beliebige reelle Intervallgrößen formulieren und damit auf ein spezifisches chromatisches Referenzsystem verzichten.⁷⁴ Von großer musiktheoretischer Bedeutung ist der von Carey und Clampitt erbrachte Nachweis, dass für alle Skalen, die nicht völlig regulär sind, die Eigenschaft der Wohlgeformtheit zur Myhill-Eigenschaft logisch äquivalent ist. Dass die beiden Begriffsknoten nicht sogar zusammenfallen, liegt einzig an den völlig regulären Skalen, die zwar zur Extension des Wohlgeformtheitsbegriffs, nicht aber zur Extension des mit der Myhill-Eigenschaft assoziierten formalen Begriffs gehören.⁷⁵

Nun gilt es, die Wohlgeformtheitsbedingung von generischen Stufen auf die Beschreibungsebene von ›Notenintervallen‹ zu heben. Die mathematische Ausarbeitung dazu findet sich bereits in Kapitel 8 von Regeners Buch.⁷⁶ Das nachstehende Diagramm ver-

Multiplikation ist dabei jeweils impliziert. Die mit den Pfeilen bezeichneten Abbildungen respektieren diese Operationen. D. h. Summen werden auf Summen und Vielfache auf Vielfache abgebildet.

72 Der Musiktheoretiker Jason Just (2007) bringt zur Unterstreichung dieses Gedankens sogar den Terminus des ›step class automorphism‹ ins Spiel.

73 Regener 1973.

74 Vgl. Carey/Clampitt 1989 und 1996a.

75 Völlig reguläre Skalen sind aus Sicht des Wohlgeformtheitskriteriums ›degeneriert‹. Sie es erfüllen es zwar, sind aber nur von nachgeordnetem theoretischen Interesse, da alle Schrittintervalle gleich groß sind. Es gibt dann auch kein Äquivalent zur verminderten Quinte.

76 Vgl. Anm. 72.

bindet diese mit derjenigen von Carey und Clampitt. Der mittlere Ausdruck in der unteren Zeile $\mathbb{Z} \cdot M2 \times \mathbb{Z} \cdot m2$ bezeichnet die Menge aller Notenintervalle und zwar als Linearkombinationen aus großen und kleinen Sekunden ($M2$ bzw. $m2$). Der mittlere Ausdruck in der oberen Zeile $\mathbb{Z} \cdot P5 \times \mathbb{Z} \cdot P4$ bezeichnet ebenfalls die Menge aller Notenintervalle, aber in diesem Falle als Linearkombinationen aus reinen⁷⁷ Quinten $P5$ und reinen Quarten $P4$. Jedes Notenintervall hat dann eine eindeutige Repräsentation in Form von Quint-Quart-Koordinaten und eine eindeutige Repräsentation in Form von großen/kleinen Sekund-Koordinaten. Die Umrechnung der ersteren in die letzteren entspricht einer linearen Transformation auf der Menge $\mathbb{Z} \times \mathbb{Z}$ der Paare ganzer Zahlen. Sie wird durch jene 2×2 -Matrix repräsentiert, die im Diagramm neben dem vertikalen Pfeil eingetragen ist.

$$\begin{array}{ccccccc}
 0 & \rightarrow & \mathbb{Z} \left[\begin{pmatrix} 1 \\ 1 \end{pmatrix}, \begin{pmatrix} 3 \\ -4 \end{pmatrix} \right] & \rightarrow & \mathbb{Z} \cdot P5 \times \mathbb{Z} \cdot P4 & \rightarrow & \mathbb{Z}_7 \rightarrow 0 \\
 & & \downarrow & & \downarrow \begin{pmatrix} 3 & 2 \\ 1 & 1 \end{pmatrix} & & \downarrow \cdot 4 \\
 0 & \rightarrow & \mathbb{Z} \left[\begin{pmatrix} 5 \\ 2 \end{pmatrix}, \begin{pmatrix} 1 \\ -1 \end{pmatrix} \right] & \rightarrow & \mathbb{Z} \cdot M2 \times \mathbb{Z} \cdot m2 & \rightarrow & \mathbb{Z}_7 \rightarrow 0
 \end{array}$$

Die beiden Spaltenvektoren⁷⁸ $(3, 1)^T$ und $(2, 1)^T$ der Transformationsmatrix repräsentieren die Schritt- oder Sekundkoordinaten von Quinte $P5$ und Quarte $P4$. Die Quinte setzt sich aus drei Ganztönen $M2$ und einem Halbton $m2$ zusammen, die Quarte aus zwei Ganztönen und einem Halbton.

Die Spaltenvektoren $(1, 1)^T$ bzw. $(3, -4)^T$ weiter links in der oberen Zeile des Diagramms bezeichnen jeweils die Quint-Quart-Koordinaten der Oktave $P8$ bzw. der übermäßigen Prime $A1$. Die Transformationsmatrix überführt⁷⁹ sie in die zugehörigen Spaltenvektoren mit den Schrittkoordinaten $(5, 2)^T$ bzw. $(1, -1)^T$.

Reine Oktaven, übermäßige Primen und deren Linearkombinationen sind nun genau jene Intervalle, die im generischen 7-Stufen-System \mathbb{Z}_7 übergangen werden und die unter den mit horizontalen Pfeilen bezeichneten Abbildungen $\mathbb{Z} \cdot P5 \times \mathbb{Z} \cdot P4 \rightarrow \mathbb{Z}_7$ bzw. $\mathbb{Z} \cdot M2 \times \mathbb{Z} \cdot m2 \rightarrow \mathbb{Z}_7$ auf Null abgebildet werden. Folglich ist Regeners Transformation eine Anhebung des Wohlgeformtheits-Automorphismus von generischen Stufen-Intervallen auf den Bereich aller Noten-Intervalle.

Damit erhält der durch das (nicht-degenerierte) Wohlgeformtheitsmerkmal erfasste Diatonizitätsbegriff eine flexiblere und robustere Form. Mit Hilfe der Transformation, welche $P5$ - $P4$ -Koordinaten in $M2$ - $m2$ -Koordinaten überführt, können nicht nur diatoni-

77 Das Attribut ›rein‹ ist hier nicht im akustischen Sinne gemeint, sondern im Sinne der Notation in Unterscheidung zur verminderten Quinte, die sich von der reinen um eine übermäßige Prime unterscheidet.

78 Das Superskript ›T‹ zeigt an, dass der als Zeile notierte Vektor zu transponieren und deshalb als Spaltenvektor gemeint ist.

79 Die Transformation eines Spaltenvektors erfolgt durch Multiplikation mit der Transformationsmatrix von links.

sche Intervalle, sondern auch deren Oktav-Versetzungen und Alterationen verrechnet werden.

In der Verallgemeinerung besteht das generierende Intervall aus k primären Schritten und m sekundären Schritten und sein Oktavkomplement aus l primären Schritten und n sekundären Schritten. Die Transformationsmatrix hat dann die Gestalt

$$M = \begin{pmatrix} k & l \\ m & n \end{pmatrix}$$

und erfüllt die Bedingung $\det(M) = kn - lm = 1$. Der formale Begriff mit der Bezeichnung ›Myhill-Eigenschaft‹ erhält damit aufgrund der logischen Äquivalenz zur nicht-degenerierten Wohlgeformtheit eine weitere musiktheoretische Aufwertung, insofern er auch die Arithmetik der traditionellen musikalischen Notation einbezieht.

Ausgehend von diesem Zwischenergebnis können nun auch die ›pseudo-klassischen Modi‹⁸⁰ unter einem transformationellen Gesichtspunkt betrachtet werden. Die mathematischen Erkenntnisse lassen dabei mehrere teilweise kontrovers diskutierte Fragen in einem neuen Licht erscheinen und suggerieren neue Beantwortungsmöglichkeiten. Dazu gehört Dahlhaus' Kritik an Handschins Sicht auf die Rolle des Toncharakters bei den Modi, die Verortung des Tones b in der ›musica recta‹ und die damit verbundenen Fragen nach dem Verhältnis von Diatonik und dem Drei-Hexachord-System und der Einordnung der ›musica ficta‹.

Zunächst sollen die modalen Quint- und Quartgattungen und die aus ihnen zusammengesetzten Oktavgattungen⁸¹ als Transformationen beschrieben werden und zwar als weitere Verfeinerung jener mit der obigen 2×2 -Matrix M beschriebenen linearen Intervalltransformation. Während nämlich die beiden Spaltenvektoren $(3, 1)^T$ und $(2, 1)^T$ der Transformationsmatrix die bloßen Anzahlen an großen und kleinen Sekunden angeben, aus denen sich die reine Quinte bzw. die reine Quarte zusammensetzen, legen die Quint- und Quartgattungen jeweils eine spezifische Reihenfolge fest, in der die Schrittintervalle die jeweiligen Rahmenintervalle ausfüllen. Mathematisch bedeutet dies den Übergang von einem kommutativen zu einem nicht-kommutativen Intervallsystem. Anstelle der Spaltenvektoren mit jeweils zwei Koordinaten, deren Addition kommutativ ist, werden im nicht-kommutativen Fall Wörter miteinander verknüpft.

Das Alphabet, über dem diese Wörter gebildet werden, hat nur zwei Buchstaben: a und b . Sie stehen jeweils für ein primäres und ein sekundäres Elementar-Intervall: Quinte und Quarte bzw. große und kleine Sekunde. Die primären Intervalle zeigen auf der

80 Den Terminus des ›pseudoklassischen Systems‹ verwendet Bernhard Meier (1974, 26 ff.) zur Bezeichnung eines mittelalterlichen Lehrsystems, das die Theorie der Intervallgattungen des diatonischen Tonsystems aus der Antike bezieht und um die ›im Ursprung nicht antike Theorie der authentischen und plagalen Modi des liturgisch-einstimmigen Gesangs‹ erweitert (ebd.).

81 Die Überlieferung und Umdeutung der antiken Diatonizitätsauffassung durch das Mittelalter und die Neuzeit wird in neueren Untersuchungen auch aus mathematischer Perspektive beleuchtet (vgl. Gollin 2004 sowie Clampitt/Shafer 2015). Es zeigt sich, dass die Umdeutungen der ethnischen Modusbezeichnungen sehr stringent sind. Neben der philologischen Rekonstruktion von Missverständnissen kommt damit zugleich der Aspekt eines sich erweiternden kombinatorischen Verständnisses der Modi ins Spiel.

Quintenachse in Kreuz-Richtung, und die sekundären zeigen in Be-Richtung. Die aus a und b gebildeten Wörter, wie a, aa, ab, aab, aabaa usw. repräsentieren jeweils musikalische Intervalle und zwar als Resultate der Verkettung von primären und sekundären Elementar-Intervallen. Es wäre irreführend, diese Wörter als fixierte Namen zu betrachten. Diese Verkettungsregeln verhalten sich vielmehr wie Zahlen, welche mal die eine, mal die andere Größe repräsentieren und an die man sowohl Namen als auch ›musikalische Einheiten‹ binden müsste, um eine gewählte Repräsentation sicher zu fixieren.⁸² Wenn Quinte und Quarte die Rolle der Elementar-Intervalle spielen, stehen sowohl ab bzw. ba für die Oktave, und zwar für deren authentische bzw. plagale Zusammensetzung. Wenn große und kleine Sekunde die Rolle der Elementar-Intervalle spielen, stehen ab bzw. ba für die kleine Terz, und z.B. aabaa für die große Sexte in der Zusammensetzung von Guidos Hexachord.

Jeder der sechs⁸³ authentischen diatonischen Modi stellt eine Verbindung her zwischen der Zusammensetzung der Oktave aus Quinte und Quarte mit deren Ausfüllung durch die jeweiligen Gattungen von Quinte und Quarte. Zur besseren Bezeichnung der Teilung der Oktave wird im Folgenden ein Trennstrich verwendet. Für die authentische Teilung a|b ergeben sich im Einzelnen die folgenden Paare aus Quint- und Quartgattungen:

Ionisch	Dorisch	Phrygisch	Lydisch	Mixolydisch	Äolisch
aaba aab	abaa aba	baaa baa	aaab aab	aaba aba	abaa baa

Tabelle 3: Die Schritintervallmuster der sechs authentischen Modi

Diese Modi können als Transformationen auf Wörtern interpretiert werden. Während die Matrix

$$M = \begin{pmatrix} 3 & 2 \\ 1 & 1 \end{pmatrix}$$

P5-P4-Koordinaten in M2-m2-Koordinaten überführt, werden nun Wörter, welche Verkettungen von Quinten und Quarten repräsentieren, in zugehörige Wörter überführt, welche die entsprechenden Verkettungen von großen und kleinen Sekunden beschreiben. In diesem Sinne ist jedes der sechs Wortpaare in der Tabelle eine Verfeinerung der Transformationsmatrix M, deren Koordinaten ja nur die Anzahlen von ›a's‹ und ›b's‹ vor und nach dem Teilungsstrich kodiert, nicht aber deren Reihenfolge.

In der für diese Untersuchungen zuständigen mathematischen Spezialdisziplin Algebraische Kombinatorik auf Wörtern⁸⁴ findet man zwei transformationelle Standpunkte

82 Eine noch weitergehende musiktheoretische Metasprache hat Guerino Mazzola als ›Denotatorenkalkül‹ in Mazzola 2002 entwickelt.

83 Als Referenz dient hier die Glareansche Erweiterung der mittelalterlichen Modi. Zur ›double neighbor polarity‹ und anderen Strukturmerkmalen, die den Ionischen und Äolischen Modus von den übrigen unterscheiden, vgl. Clappitt/Noll 2011.

84 Vgl. Lothaire 1983 und 2002.

vor. In einem ersten Schritt genügt es, sich mit den ›Sturm’schen Morphismen‹ vertraut zu machen, welche auf der Menge $\{a, b\}^*$ aller endlichen Wörter operieren, die aus den beiden Buchstaben a und b gebildet werden können. In einem zweiten Schritt ist es dann erforderlich, die algebraisch etwas verwickeltere Auffassung dieser Sturm’schen Morphismen als Automorphismen der freien (nicht-kommutativen) Gruppe F_2 mit zwei Erzeugenden a und b zu betrachten.

Die Sturm’schen Morphismen sind spezielle Ersetzungsregeln, bei denen die beiden Buchstaben a und b jeweils durch passend aufeinander abgestimmte Wörter substituiert werden. Diese werden dann – Buchstabe für Buchstabe – auch auf ganze Wörter angewandt – vergleichbar mit der ›Suche und Ersetze‹-Funktion eines Texteditors. Die Bedingungen an die Ersetzungsregeln der Sturm’schen Morphismen sind allerdings sehr streng, uns es ist aus Sicht der Mathematik erstaunlich, dass sie von den modalen Quint- und Quartgattungen erfüllt werden. Die nachstehenden vier Ersetzungsregeln erzeugen qua iterative Verkettung die ›Speziellen Sturm’schen Morphismen‹:

$$G(a) = a, G(b) = ab, \quad G^-(a) = a, G^-(b) = ba,$$

$$D(a) = ba, D(b) = b, \quad D^-(a) = ab, D^-(b) = b.$$

Die nachstehende Auflistung zeigt, wie sich jeder der sechs authentischen Modi als Bild der authentischen Teilung der Oktave a|b unter einem speziellen Sturm’schen Morphismus ergibt:

$$GGD(a|b) = GG(ba|b) = G(aba|ab) = aaba|aab \quad \text{Ionisch}$$

$$GG^-D(a|b) = GG^-(ba|b) = G(baa|ba) = abaa|aba \quad \text{Dorisch}$$

$$G^-G^-D(a|b) = G^-G^-(ba|b) = G^-(baa|ba) = baaa|baa \quad \text{Phrygisch}$$

$$GGD^-(a|b) = GG(ab|b) = G(aab|ab) = aaab|aab \quad \text{Lydisch}$$

$$GG^-D^-(a|b) = GG^-(ab|b) = G(aba|ba) = aaba|aba \quad \text{Mixolydisch}$$

$$G^-G^-D^-(a|b) = G^-G^-(ab|b) = G^-(aba|ba) = abaa|baa \quad \text{Äolisch}$$

Die Zerlegung dieser Morphismen in die Generatoren G, G^- , D und D^- bringt eine Zerlegung des Transformationsaktes mit sich, deren Zwischenergebnisse sich in einen sinnvollen Zusammenhang mit einer prominenten historischen Ableitung der Modi bringen lässt. Dahlhaus favorisiert sie in seinen *Untersuchungen* im Zusammenhang mit seiner Kritik an Handschins ›Verfahren, die Modi durch die Skala und die Skala durch die Quintenkette zu begründen‹.

Das Prinzip, das man der Diatonik in ihrer konkreten Beschaffenheit zugrunde legen muß, ist demnach die Ausfüllung eines Quart-Quint-Oktav-Gerüsts durch Ganztöne. Das Resultat der Ausfüllung aber ist ein Modus; oder anders formuliert: die Diatonik

erscheint, wenn man sie durch Ausfüllung eines Quart-Quint-Oktav-Gerüsts konstruiert, in modaler Gestalt. [...]

Die Konstruktion der älteren modalen Diatonik aus Tetrachorden ist die geschichtlich früheste und auch die sachlich am festesten begründete Methode.⁸⁵

Für die Ionischen, Dorischen und Phrygischen Modi entsprechen die transformativ-nellen Zwischenstationen genau diesem Prinzip. Zunächst wird durch Anwendung des Morphismus D aus der authentischen Teilung ein Quart-Quint-Oktav-Gerüst und dann werden die beiden leeren disjunkten Quartan auf die gleiche Weise mit Ganztönen zu Tetrachorden gefüllt. Der Halbton entsteht dabei als Restintervall. Für die Lydischen, Mixolydischen und Äolischen Modi entsteht durch Anwendung des Morphismus D⁻ zunächst ein Sekund-Quint-Oktav-Gerüst mit konjunkten leeren Quartan, die dann ebenfalls auf die gleiche Weise mit Ganztönen zu Tetrachorden ausgefüllt werden. Würde man auch bei diesen drei Modi auf einem Quart-Quint-Oktav-Gerüst bestehen, dann würde die Ausfüllung der Quartan durch jeweils gleiche Tetrachorde keine Berücksichtigung finden und damit würde man Guidos Affinitätsprinzip nicht gerecht.

Die Lokrische Oktavgattung baabaaa, die ebenfalls zu den obigen sechs konjugiert ist, kann nicht mit Hilfe eines Morphismus erzeugt werden. In der mathematischen Literatur trägt dieser Sonderfall die Bezeichnung ›the bad conjugate‹.

An dieser Stelle sei nun an den ersten der beiden Einwände erinnert, die Dahlhaus gegen Handschins Verfahren, den Modi die Quintenkette zugrunde zu legen, vorbringt:

Als Normen musikalischen Hörens sind die Konsequenzen nicht unproblematisch. Denn daß der Ton e, wenn er als 1. Stufe des e-Modus exponiert und als 2. Stufe des d-Modus weitergeführt wird, seine Bedeutung ändert, dürfte kaum zu leugnen sein. Und die These, daß dennoch der Charakter des Tones e primär durch die Stellung in der Quintenkette geprägt sei, ist nur durch den Zusatz zu retten, daß der Toncharakter den Modus zwar verdeckt und modifiziert, aber nicht aufgehoben werde. Doch wäre einzuwenden, daß eine Modifikation, die den Charakter verdeckt, in einer Musiktheorie, die Phänomene zu beschreiben versucht, von einem Wechsel des Charakters nicht zu unterscheiden ist.⁸⁶

Der Einwand berührt zu Recht eine Diskrepanz zwischen der durch die Wortbedeutung des Ausdrucks ›Toncharakter‹ miterfassten und musiktheoretisch relevanten Unterscheidbarkeit von wechselnden modalen Stufenbedeutungen ein und desselben Tones einerseits und der abstrakten theoretischen Verortung des Toncharakters in Handschins Ansatz als fixierte Position in der Quintenkette andererseits. Dahlhaus' spitzfindige Auswertung dieser Diskrepanz ist allerdings wenig hilfreich. Handschins These, dass dennoch der Charakter eines Tones primär durch die Stellung in der Quintenkette geprägt sei, lässt sich mathematisch mithilfe von modalen Verfeinerungen der Quintenkette retten, denen nach wie vor die Quintenkette als Essenz innewohnt.

85 Dahlhaus 2001 /GS3, 165.

86 Ebd., 164.

Ganz nach dem Vorbild der vier Quintgattungen und der drei Quartgattungen, die sich bei passender Wahl zu den modalen Oktavgattungen zusammensetzen, lassen sich auf der Seite des Toncharakters zwei Gattungen der großen und fünf Gattungen der kleinen Sekunde als Quint-Quart-Faltungen unterscheiden. Bedingung für die Konstruktion der Faltungen ist, dass die Töne den Ambitus einer Oktave nicht überschreiten:

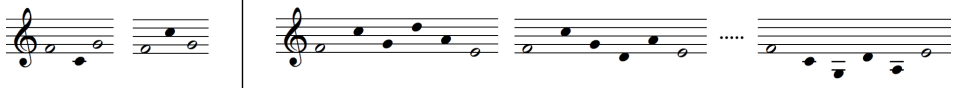


Abbildung 3: Die Gattungen der großen und kleinen Sekunden

Um die diatonische Quintenkette durch Quint-Quart-Faltungen zu verfeinern, lassen sich bei passender Wahl je eine Gattung der großen Sekunde und eine Gattung der kleinen Sekunde zu einer Gattung der übermäßigen Prime zusammensetzen. Die Richtungen der beiden Sekundintervalle sind dabei entgegengesetzt.

Das nachstehende Notenbeispiel zeigt links den authentischen Dorischen Modus und rechts zwei alternative Faltungen, denen gemein ist, dass sie beide den Ambitus des Dorischen Modus ausfüllen, ohne die Oberoktave der Finalis zu berühren. Sie unterscheiden sich jedoch in der Richtung. Die obere Faltung verläuft von *f* nach *f*[#] in Kreuz-Richtung und die untere verläuft von *h* nach *b* in Be-Richtung.

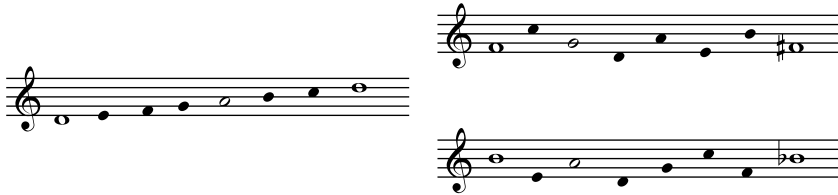


Abbildung 4: Der authentische Dorische Modus (links) und seine beiden Quint-Quart-Faltungen (rechts) in Kreuz- bzw. in Be-Richtung

Nach dem ersten Vortrag des Autors zu diesem Ansatz im Jahre 2007, in welchem die obere der beiden Faltungen zur Diskussion gestellt wurde, wies Hartmut Fladt darauf hin, dass die historisch ›richtigere‹ Faltung eigentlich jene in Be-Richtung sein sollte. Entgegen den damaligen Erwartungen des Autors zeigt die folgende algebraische Untersuchung, dass die historisch ›richtigere‹ Wahl auch aus mathematischer Sicht bevorzugt ist. Der Weg zu dieser Einsicht berücksichtigt darüber hinaus auf mathematische Weise Dahlhaus' Bedenken gegen die »Vorstellung, es müsse immer ein erstes, fundierendes Phänomen geben, von dem dann ein zweites fundiertes, abzuleiten sei.«⁸⁷ Um nämlich die Quint- und Quartgattungen einerseits und die großen und kleinen Sekundgattungen andererseits als zwei Seiten einer Medaille zu kontrollieren, kann man wie folgt vorgehen:

87 Siehe das Zitat am Ende von Abschnitt 2.

Als Automorphismus der freien (nicht-kommutativen) Gruppe⁸⁸ F_2 besitzt der mit dem Dorischen Modus $abaa \mid aba$ assoziierte Sturm'sche Morphismus einen dazu inversen Automorphismus. Zu seiner Berechnung substituieren wir $x = abaa$, $y = aba$ und erhalten durch Einsetzen $x = ya$ bzw. $a = y^{-1}x$. Setzt man diesen Ausdruck für a in $y = aba$ ein, ergibt sich $y = y^{-1}xby^{-1}x$ und durch Umstellen $b = x^{-1}yxx^{-1}y$. Der Vergleich mit dem Notenbeispiel zeigt, dass der inverse Automorphismus der unteren Faltung in Be-Richtung entspricht. Die Gattung $a^{-1} = x^{-1}y$ des fallenden Ganztons wird gefolgt von der Gattung $b = x^{-1}yxx^{-1}y$ des steigenden Halbtons. Eine bloße Tonhöhen-Umkehr der unteren Faltung ergibt jedoch nicht die obere Faltung. Für alle Glarean'schen Modi ergibt sich ein analoges Resultat. Die Be-Richtung ist aus algebraischer Sicht der Normalfall und die Kreuz-Richtung ist ihr gegenüber als Abweichung markiert.

Ob diese Feststellung von musiktheoretischer oder sogar kognitiver Relevanz ist, kann nicht ohne Weiteres entschieden werden. Aufgrund der mathematischen Dualität zwischen Oktave und übermäßiger Prime als Begrenzungsintervalle des Modus bzw. von dessen Quint-Quart-Faltung wird durch das Ergebnis die Deutung der b -Stufe als unselbstständige Variante der h -Stufe ins Spiel gebracht. Daneben gibt es eine rein äußerliche Parallele zur traditionellen Markiertheit der ›musica ficta‹ gegenüber der ›musica recta‹. Die Legitimation des Tones b als Bestandteil des mittelalterlichen Stammtongeväisses erfolgt im Spätmittelalter nicht direkt über die Modi, sondern über das Drei-Hexachord-System. Eine musiktheoretische Interpretation des obigen Resultats erfordert deshalb zunächst eine entsprechende Durchdringung des Verhältnisses von Diatonik und Drei-Hexachord-System und zwar aus musiktheoretischer und aus mathematischer Sicht.

Der Historiker Stefano Mengozzi⁸⁹ kritisiert vehement die Auffassung von einer hexachordalen Periode in der Musikgeschichte, der zufolge die Hexachord-Solmisation nicht nur eine pädagogische Hilfskonstruktion gewesen wäre, ein rein pädagogisches Darstellungsmittel, sondern auch eine genuin musikalische Anschauungsform. Einer der Adressaten seiner Kritik ist Dahlhaus:

Hexachordal theory had played an important role in Carl Dahlhaus' theory of harmonic tonality. Dahlhaus took the structural differences between the hexachordal articulation of musical space and the modern, octave-based one as a negative indicator of the presence of tonal thinking in early music. In other words, modern tonality could not have emerged as long as that model of diatonic space, in the form of the late-Renaissance ›modal-hexachordal system‹, regulated the world of musical practice. At the end of his study, Dahlhaus offered numerous analyses of Renaissance polyphonic works by Josquin, Monteverdi, and others, moving from the premise of the hexachord as a basic principle of pitch organization. Dahlhaus' readings of Monteverdi's madrigals proposed a ›harmonic‹ reinterpretation of the Guidonian hexachord, by which each note of the six-fold set functioned as the root of a chord.⁹⁰

88 Die Elemente der freien Gruppe F_2 sind bis auf Reduktion redundanter Faktoren Wörter aus den Buchstaben a , b und deren Inversen a^{-1} und b^{-1} . In der Reduktion werden rekursiv die Faktoren aa^{-1} , $a^{-1}a$, bb^{-1} und $b^{-1}b$ eliminiert, d. h. das Wort $abaa^{-1}b^{-1}a$ repräsentiert in redundanter Weise dasselbe Element von F_2 wie das reduzierte Wort aa .

89 Mengozzi 2010.

90 Ebd., 23.

Die Auswertung dieses Standpunktes muss in mehrere Richtungen erfolgen. Zur Aufrechterhaltung seiner Polarisierung zwischen Apologeten der Diatonik und solchen der Hexatonik lässt sich Mengozzi auf zwei illegitime Vereinfachungen ein, denen zunächst ein differenziertes Bild zur Seite gestellt werden soll. Eine betrifft den Status des Hexachords als Konfiguration von Tönen, die andere betrifft den Status des Hexachords als einer ordnenden Struktur hinter der Familie der authentischen Modi, gewissermaßen als ›halbes‹ Dodekachordon.

Mit dem besonderen Verweis auf die Oktavbasiertheit der Diatonik unterstellt Mengozzi, dass die Hexachord-Theoretiker das Hexachord als eine sechstönige Skala ansehen, die dann der sieben-tönigen diatonischen Skala ihren berechtigten Status als dem Tonsystem zugrunde liegende Skala streitig macht. Dahlhaus zeichnet demgegenüber ein wesentlich differenzierteres Bild:

Die Pentatonik und die Heptatonik sind Systeme. Das Hexachord ist dagegen eine bloße Hilfskonstruktion. Als System wäre es in sich widerspruchsvoll: Das Verfahren, zwar die Terz *d-f*, aber nicht die Terz *a-c¹* durch eine Zwischenstufe auszufüllen, hätte, als Systemprinzip begriffen, die absurde Konsequenz, daß der Hörer zwischen den Intervallvorstellungen der Pentatonik und der Heptatonik, also zwischen der Auffassung der kleinen Terz als ›Schritt‹ und als ›Sprung‹ wechseln muß.⁹¹

Am Rande sei an dieser Stelle angemerkt, dass diese Argumentationsweise ganz und gar dem Denken in der mathematischen Musiktheorie entspricht. Vom ›Widerspruch‹ in einer Skala spricht man heute, wenn ein Intervall aus mehr Schritten besteht als ein anderes und trotzdem kleiner als jenes ist. Indessen spricht man von einer ›Ambiguität‹, wenn zwei gleichgroße Intervalle in der Zahl der Tonschritte differieren. Jene Systemgemeinschaft, die Dahlhaus bei der Pentatonik und Heptatonik als erfüllt und beim Hexachord als verletzt ansieht, nennt man heute ›Kohärenz‹. Während Agmons Diatonizitätsbegriff eine einzige⁹² Ambiguität vorsieht, finden sich im Hexachord dagegen viele Ambiguitäten, insbesondere auch die zwischen Sekunden und Terzen, die Dahlhaus hier problematisiert.

Eine Angriffsfläche aus Mengozzis Perspektive dürfte dann jedenfalls nicht das einzelne Hexachord, sondern allenfalls Dahlhaus' Charakterisierung des Drei-Hexachord-Systems bieten.

Das Drei-Hexachord-System, die Verschränkung der Hexachorde *durum* (*G-e*, *g-e¹*, *g¹-e²*), *naturale* (*c-a*, *c¹-a¹*) und *molle* (*f-d¹*, *f¹-d²*), war die Darstellungs- und Anschauungsform des Tonsystems im späten Mittelalter. Durch den Ton *b* aber, der im Drei-Hexachord-System keine chromatische Variante zu *h*, sondern eine selbständige Stufe bildet, scheint die Geschlossenheit der modalen Diatonik sogar gestört oder sogar aufgehoben zu werden.⁹³

91 Dahlhaus 2001/GS3, 168.

92 Nämlich zwischen vermindelter Quinte und übermäßiger Quarte (siehe den zweiten Abschnitt).

93 Dahlhaus 2001/GS3, 167.

Indem Dahlhaus von der »Darstellungs- und Anschauungsform« spricht und zudem den Ausdruck ›System‹ gebraucht, verleiht er dem Drei-Hexachord-System auch eine genuin musikalische Bedeutung. Sonst gäbe es auch keinen Anlass, ein Moment möglicher Inkompatibilität desselben mit der modalen Diatonik aufzuspüren und ausführlich zu diskutieren: den Status des Tones *b*.

Aus Sicht der algebraischen Kombinatorik auf Wörtern besteht zwischen Hexachord und Diatonik ein einfacher und sehr enger Strukturzusammenhang, dessen allgemeine Gültigkeit sich auf alle Skalen erstreckt, die zum formalen Begriff der Myhill-Eigenschaft gehören.⁹⁴

Das Schrittmuster des Hexachords *aabaa* besitzt zwei besondere Präfixe: die Ionische Quintgattung *aaba* und die Ionische Quartgattung *aab*. Das Besondere daran ist die Tatsache, dass das Hexachord seinerseits Präfix von Potenzen beider Gattungen ist, also sowohl von den konjunkten Pentachorden (*aaba*)(*aaba*)... als auch von den konjunkten Tetrachorden (*aab*)(*aab*)... Das Hexachord ist deshalb Instanz einer besonderen Klasse von Wörtern, die als ›zentrale Palindrome‹ bezeichnet werden. Es sind die Grenzfälle des Theorems von Fine und Wilf⁹⁵, welches die Möglichkeit des Nebeneinanderbestehens zweier Periodizitäten in ein und demselben Wort untersucht. Die zentralen Palindrome sind die längsten Wörter mit dieser Eigenschaft. Sie bilden einen unendlichen binären Baum – den ›zentralen Baum‹ –, dessen Konstruktion auf der Methode der ›iterierten Palindromisierung‹⁹⁶ beruht: Aus einem bereits gegebenen zentralen Palindrom entstehen seine zwei Nachfolger durch Palindromisierung nach Anhängen der Buchstaben *a* bzw. *b*.

Die Palindromisierung von (*aabaa*)*a* ist *aabaaabaa* und sie entsteht auch durch Anhängen des Hexachords *aabaa* an die Ionische Quintgattung *aaba*. Der eine Nachfolgerknoten *aabaaabaa* von *aabaa* im zentralen Baum entspricht damit dem Intervallmuster des Zwei-Hexachord-Systems aus ›hexachordum naturale‹ und ›hexachordum durum‹. Seine beiden Perioden werden durch die Ionische Quintgattung und die authentische Ionische Oktavgattung *aabaaab* gebildet.

Die Palindromisierung von (*aabaa*)*b* ist *aabaabaa* und sie entsteht auch durch Anhängen des Hexachords *aabaa* an die Ionische Quartgattung *aab*. Der andere Nachfolgerknoten *aabaabaa* von *aabaa* entspricht damit dem Intervallmuster des Zwei-Hexachord-Systems aus ›hexachordum naturale‹ und ›hexachordum molle‹. Seine beiden Perioden werden durch die Ionische Quartgattung und die plagale Ionische Oktavgattung *aabaaba* gebildet.

94 Für Details vgl. Clappitt/Noll 2011. Wichtige Vorarbeiten dazu finden sich auch bereits in Carey/Clappitt 1996b.

95 M. Lothaire 1983. Unter dem Pseudonym M. Lothaire hat eine Gruppe von Mathematikern mehrere Bücher auf dem Gebiet der *Algebraischen Kombinatorik auf Wörtern* publiziert.

96 Ein Wort *w* wird (rechts-)palindromisiert, indem man es zunächst in zwei Faktoren *uv* zerlegt, wobei *v* das längste palindromische Suffix von *w* ist und *u* das dabei verbleibende Restpräfix. Die Palindromisierung ist dann *uvu~*, wobei *u~* die Umkehrung der Leserichtung von *u* ist. Bei der iterierten Palindromisierung wird dieser Akt mit jedem hinzukommenden Buchstaben eines Ausgangswortes vollzogen.

Dem Drei-Hexachord-System entspricht also aus mathematischer Sicht die Spaltung des Knotens *aabaa* im zentralen Baum in seine beiden Nachfolger *aabaaabaa* und *aabaabaa*. Genaugenommen wäre dann der Ausdruck ›Drei-Hexachord-System‹ etwas grob, denn im Kern geht es um die Verbindung der beiden Zwei-Hexachord-Systeme in ihrem gemeinsamen Vorgängerknoten, dem ›hexachordum naturale‹.

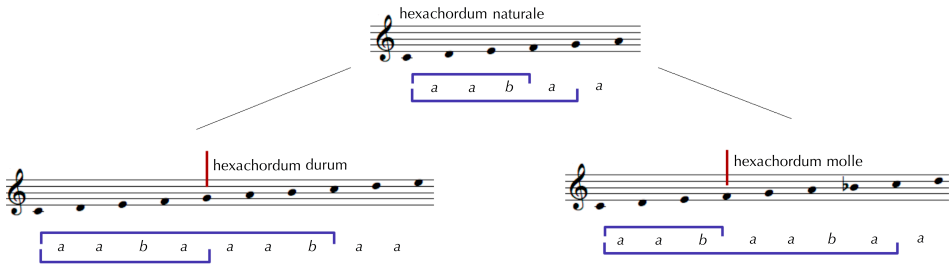


Abbildung 5: Das Drei-Hexachord-System als Verzweigung des ›hexachordum naturale‹ in zwei Zwei-Hexachord-Systeme

Das Gemeinsame der beiden Knoten drückt sich in der Oktav-Periodizität aus, die zum einen im authentischen und zum anderen im plagalen Ionischen Modus exemplifiziert wird. Von einer mutmaßlichen Vernachlässigung der diatonischen Oktavperiodizität kann also beim Drei-Hexachord-System keine Rede sein. Nur sind die zentralen Palindrome keine Skalen, sondern Regionen⁹⁷, deren doppelte Periodizität die Option einer Weichenstellung beinhaltet. Damit ist Dahlhaus' Charakterisierung gut mit den mathematischen Befunden in Einklang zu bringen. Sein Verweis auf die Idee einer gespaltenen Stufe⁹⁸ *b/h* entspricht der Verzweigung des zentralen Baumes beim ›hexachordum naturale‹.

Für jede Instanz des formalen Begriffes der Myhill-Eigenschaft gibt es einen verallgemeinerten Ionischen Modus. Dessen (verallgemeinerte) Quint-, Quart- und Oktavgattungen sind jene Wörter, die von den beiden speziellen Sturm'schen Morphismen *G* und *D* erzeugt werden. In der Literatur heißen diese (spezielle) Standard-Morphismen und die Bilder *f(a)* bzw. *f(b)* der beiden Buchstaben *a* bzw. *b* unter diesen Standard-Morphismen *f* heißen (spezielle) Standard-Wörter. Jedes geordnete Paar (*f(a)*, *f(b)*) repräsentiert die beiden Präfixe eines zugehörigen zentralen Palindroms *w*, welche dessen zwei Perioden exemplifizieren. Die authentische Oktavgattung *f(ab)* stimmt mit dem Wort *w* überein (d. h. das Wort *w* verlängert um das Suffix *ab*), und die plagale Oktavgattung *f(ba)* stimmt mit dem Wort *wba* überein. Die Vertauschung der letzten beiden Buchstaben *ab* versus *ba* entspricht dabei dem Effekt der Stufenspaltung. Die beiden Varianten der gespaltenen vorletzten Stufe des Modus sind zugleich die Begrenzungstöne der Faltung des authentischen Modus in Be-Richtung.

97 Dieser Terminus wird in Carey/Clampitt 1996 verwendet.

98 Dahlhaus (2001/GS3 167, Anm. 12) verweist diesbezüglich auf Odo von Saint-Maur, der den Ton *b* als »nona prima« und den Ton *h* als »nona secunda« identifiziert (beide bezogen auf *A* als Ausgangspunkt der Zählung).

Dieses Resultat stützt die These einer sehr engen Strukturbeziehung zwischen den beiden Auffassungsformen des Tonsystems – der modalen und der hexachordalen. Einerseits stärkt sie die Plausibilität von Mengozzis These von einer ungebrochenen Tradition der oktav-periodischen Diatonik als Basis für die Konstitution von Tonbeziehungen. Andererseits erweist sich gleichzeitig dessen Sorge als unbegründet, dass die Hexachord-Theoretiker sich zu weit auf Abwege begeben haben könnten. Vielmehr bietet sich aus mathematischer Sicht die Möglichkeit einer zwanglosen Integration beider Auffassungen auf jenem Allgemeinheitsgrad, der hinter dem Begriff der Myhill-Eigenschaft steht.

An dieser Stelle sei auch an die Perspektive einer kognitiven Interpretation jenseits der abstrakten Integration musiktheoretischer Begriffe erinnert. Die Suche nach einem möglichen Zusammenhang zwischen der algebraischen Markiertheit der Kreuz-Richtung gegenüber der Be-Richtung einerseits und der musikalischen Markiertheit der ›musica ficta‹ gegenüber der ›musica recta‹ andererseits sollte sich von der Tatsache leiten lassen, dass sich erstere in prominenter Weise in der Sopranklausel manifestiert. Damit lässt sich die Untersuchungsrichtung in empirischer Hinsicht fokussieren. Den einschlägigen und wenig ergiebigen Erklärungsansätzen zur Kadenz würde eine dynamische Interpretation zur Seite gestellt, die sich auf eine Interpretation der Quint/Quart bzw. der beiden Sekundparameter als ›konjugierte Variable‹ beruft.⁹⁹

Um die Diskussion zum Hexachord abzuschließen, muss noch jene zweite bereits benannte illegitime Vereinfachung in Mengozzis Argumentation angesprochen werden. Was dieser eine ›harmonische‹ Reinterpretation von Guidos Hexachord nennt, ist bei Dahlhaus keineswegs nur eine Menge von sechs Akkordfundamenten. Vielmehr handelt es sich um eine ›geschlossene Sozietät‹ von Teiltonarten, deren Kadenzstufen sich zu einem Hexachord zusammenfügen:

Das Prinzip, sechs Teiltonarten, deren Kadenzstufen ein Hexachord bilden, zu einer ›geschlossenen Sozietät‹ zusammenzufassen, vermittelt den Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität, weil die Teiltonarten sowohl Modi also auch Dur- oder Molltonarten sein können, ohne daß der Sinn des Systems gefährdet wäre. Ob die Teiltonart G in mixolydischer oder in Dur-Gestalt erscheint, ist gleichgültig, solange ihre Bedeutung in nichts anderem besteht, als die Sol-Stufe des Tonartensystems c-d-e-f-g-a = Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La zu repräsentieren.¹⁰⁰

Dieses hierarchisch geordnete System lässt sich in erster Instanz auf die Familie der sechs authentischen Modi beziehen, und zwar in der von Gioseffo Zarlino vorgenommenen Umsortierung der Glarean'schen Modi.¹⁰¹ In zweiter Instanz beinhaltet es dann auch modale Modifikationen der einzelnen Teiltonarten. In Bezug auf die erste Instanz dieser Hierarchie ist die Rolle des Hexachords als unterliegende ordnende und in sich geschlossene Struktur durchaus adäquat, und Mengozzis Kritik auch an Zarlino als Hexachord-Theoretiker erscheint – aus mathematischer Sicht – als nicht gerechtfertigt.

99 Vgl. Paragraph 139 in Clampitt/Noll 2011.

100 Dahlhaus 2001 /GS3, 279f.

101 Vgl. Zarlino 1571.

4. Dahlhaus' Revision der Funktionstheorie und die strukturellen Modi

Es wäre vermessen, anhand der bislang diskutierten Begriffe der Diatonizität zu Dahlhaus' eigentlichem Untersuchungsthema – der Entstehung der harmonischen Tonalität – Stellung beziehen zu wollen. Für die Zwecke des hier vorliegenden Aufsatzes muss es genügen, einzelne Schlaglichter auf seine Argumentationen zu werfen, und zwar vor allem hinsichtlich der Integration von historischen und systematischen Gesichtspunkten. Im Zusammenhang mit seiner Interpretation der hexachordalen Ordnung der Teiltonarten als »einem Zwischenzustand der Indifferenz« im Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität erscheint immerhin ein Querverweis sinnvoll auf den Begriff der ›Pivot-Regionen‹ im Rahmen von Fred Lerdahls ›Tonal-Pitch-Space‹-Modell¹⁰², welches hierarchische Tonhöhen-Strukturen in der harmonisch tonalen Musik im Einklang mit kognitiven Grundannahmen zu erfassen trachtet. Innerhalb des (Gottfried Weber zugeschriebenen) Raums der ›tonalen Regionen‹ (siehe Abbildung) isoliert Lerdahl hexachordale Teilbereiche, deren Elemente er ›Pivot-Regionen‹ nennt. Jede dieser Regionen repräsentiert eine diatonische Dur- oder Molltonart mit ihren sieben Stufen.

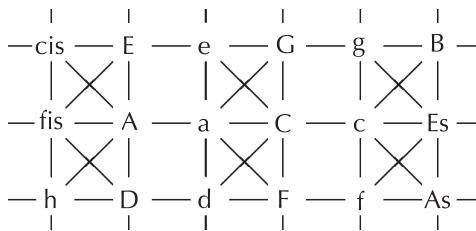


Abbildung 6: Der hexachordal strukturierte Raum der Regionen bei Fred Lerdahl (2001)

Lerdahl folgt damit ziemlich genau dem Bild einer hexachordal geordneten Sozietät von Teiltonarten, deren Stufen er noch Abstandsmaße unterlegt. Die ›modernere‹ Anordnung des Hexachords in Webers Raum der Regionen in Form zweier kurzer Quintenketten für die Dur- bzw. für die Moll-Regionen spiegelt die Tatsache wider, dass die Durstufen I, IV, V untereinander und die Mollstufen iv, ii, iii untereinander kurze Quintenketten innerhalb der Diatonik bilden, was wiederum eine Konsequenz der generischen Intervallstruktur (3, 3, 1) des Dreiklangs innerhalb der Quintenkette der Diatonik darstellt.¹⁰³

Mit diesem Querverweis rücken nun jene Begriffe der Diatonizität in das Blickfeld, welche die harmonische Tonalität betreffen. Mit den abschließenden Bemerkungen geht es vordringlich darum, die bislang angestellten Überlegungen abzurunden, ohne die damit tangierten Inhalte ausführlich zu behandeln. Sie betreffen die theoretische Aufklärung des Verhältnisses zweier Diatonizitätsbegriffe, des Sieben-Stufen-Systems und des Drei-Dreiklangs-Systems, und der daran geknüpften Frage nach den Prinzipien der ›eigentlichen Harmoniebewegung oder Kadenzierung‹, wie Hugo Riemann sie nennt.

¹⁰² Vgl. Lerdahl 2001, 63 ff.

¹⁰³ Dies ist Ausdruck der ›Structure yields Multiplicity‹-Eigenschaft der diatonischen Skala, die ebenfalls für jede Skala mit der Myhill-Eigenschaft gilt. Vgl. Clough/Myerson 1985 sowie Noll 2015.

Während die Stufentheorie darauf abzielt, die Dreiklänge und Septakkorde unter dem Dach der Diatonik zu beschreiben, erkennt ihnen die Funktionstheorie eine gewisse Autonomie zu und deklassiert dagegen die Diatonik zu einer peripheren Hülle des Drei-Dreiklangs-Systems. Dahlhaus' Reform der Funktionstheorie ist ein wichtiger Bestandteil seiner ›Theorie der harmonischen Tonalität‹, die ihrerseits eine unverzichtbare Voraussetzung für die Untersuchung ihrer Entstehung darstellt. Am Ende des ersten Kapitels der *Untersuchungen* macht er den Vorschlag zu einer Synthese aus Stufentheorie und Elementen der Funktionstheorie, die er beide einer kritischen Revision unterzieht.

Um zu sein, was ihr Name verspricht, müßte die Stufentheorie die Akkordstufen einer Tonart in ihrem Verhältnis zueinander und zur Tonika charakterisieren, statt sie bloß zu zählen; eine Serie von Ordnungszahlen ist keine Theorie, und die Funktionstheorie scheint zu ergänzen, was der Stufentheorie fehlt, eine eindeutige fest umrissene Charakteristik der Stufen.¹⁰⁴

Als wichtige Erfüllungsbedingung für seine Reformation des Funktionsbegriffs nennt Dahlhaus die Auflösung des Problems der II. Stufe:

Die Selbständigkeit der II. Stufe wird von der Stufentheorie behauptet, von der Funktionstheorie geleugnet. Und der Unterschied läßt sich, wie eine Analyse des Funktionsbegriffs zeigen wird, nicht durch eine Korrektur der Stufentheorie, sondern nur durch eine Umformulierung der Funktionstheorie auflösen. Zugleich wird deutlich werden, daß der Funktionsbegriff von Riemanns Methode, die Nebenstufen zu dissonierenden Varianten der Hauptstufen zu degradieren, getrennt werden kann, so daß es möglich wird, am Stufenbegriff festzuhalten, ohne den Funktionsbegriff preiszugeben.¹⁰⁵

Dahlhaus' Lösung des Problems zielt auf eine Abgrenzung des Funktionsbegriffs vom Substanzbegriff eines Drei-Dreiklangs-Systems, auf welchen Riemann seine Erklärungsansätze der Funktionstheorie gründet. Dahlhaus genügt dagegen das Bestehen von Differenzen als einer minimalen substanziellen Basis, die er bei Stufen im Quintabstand und im Sekundabstand als gegeben ansieht.

Die Erfahrung, die der Funktionstheorie zugrunde liegt, läßt sich am einfachsten durch den Satz ausdrücken, daß Akkorde im Quint- oder Sekundabstand funktional different, und Akkorde im Terzabstand funktional indifferent sind.¹⁰⁶

Weil unter vier diatonischen Dreiklängen mindestens zwei im Terzabstand sein müssen, folgert Dahlhaus, dass deswegen die Zahl der funktional differenten Akkorde auf drei beschränkt ist. Dieser strukturalistisch anmutende Ansatz scheint auf den ersten Blick auf eine ›arbiträre‹ Signifikation der Funktionen T, S, D durch Tripel paarweise funktional differenter diatonische Stufen hinauszulaufen. In Bezug auf die Beziehung der drei Funktionen untereinander scheint Dahlhaus indes an deren dialektischer Bestimmung festzuhalten:

104 Dahlhaus 2001 / GS3, 36.

105 Ebd., 38.

106 Ebd., 55.

Andererseits wäre an das dialektische Schema zu erinnern, das von Riemann 1872 als ›musikalische Logik‹ exponiert, später aber fallengelassen wurde, weil die ›musikalische Logik‹, die Funktionsbezeichnungen und das ›dualistische‹ System insofern unvereinbar sind, als jede Verbindung von zwei Momenten das dritte ausschließt. Statt des dialektischen Schemas aber kann der ›Dualismus‹ preisgegeben werden.¹⁰⁷

Angesichts des dialektischen Dreischritts als eines allgemeinen – nicht musikspezifischen – Denkprozesses lenkt Dahlhaus – anders als Moritz Hauptmann¹⁰⁸ – sein Augenmerk also auf das Bestehen von Differenzen in der musikalischen Substanz, welche Tonalität als das Ergebnis einer dialektischen Sinngebung entstehen lassen. In Hinblick auf Dahlhaus' eigenes Ringen um den Theoriebegriff ist man deshalb in der Versuchung, diesen konkreten Beitrag vor dem Hintergrund jener Erfüllungsbedingung zu betrachten, welche Dahlhaus später perspektivisch an die Musiktheorie heranträgt, nämlich die »Grundformen zu bestimmen, in denen der musikalisch sich verwirklichende Geist tätig ist.«¹⁰⁹ Dem steht allerdings jene zurückhaltende Stellungnahme vom Ende der Einleitung des Theoriekapitels der *Untersuchungen* entgegen, die zwar in ontologischer Hinsicht alle Möglichkeiten offenhält, aber als Gegenstand der *Untersuchungen* ausschließt (siehe Zitat gegen Ende von Abschnitt 1).¹¹⁰

Unterdessen ist daher auch die mathematische Musiktheorie am Zuge, sich in die Diskussion um die Konstitution von Tonalität einzubringen und dabei auch den Begriff des ›Toncharakters‹ auszuloten mit dem Ziel, eine an den dreiwertigen Funktionsbegriff bestangepasste musikalische Substanz zu identifizieren. Einen konkreten Anknüpfungspunkt hierzu bietet ein frappierendes Argument, mit dem Dahlhaus einem naheliegenden Einwand zu begegnen trachtet:

Man könnte einwenden, daß der Zusammenhang zwischen den Funktionen und den Stufenabständen nicht als Begründung der Funktionen durch die Differenzen und Indifferenzen der Abstände, sondern als zufällige Koinzidenz zu verstehen sei; daß zwei Momente zusammentreffen besage nicht, daß das eine die Bedingung des anderen sei. Doch zeigt eine Analyse der Quintschrittsequenz I-IV-VII-III-VI-II-V-I, daß es sich um eine Abhängigkeit handelt, denn die Quintschrittsequenz ist einerseits nicht ohne Rest funktional bestimmbar und erscheint andererseits als Ausnahme von der Regel der differenten und indifferenten Stufenabstände.¹¹¹

Bemerkenswert ist an diesem Argument, dass Dahlhaus mit der Quintschrittsequenz den Inbegriff der Sechter'schen Stufentheorie zur Sprache bringt und die Schwierigkeit ihrer funktionsharmonischen Deutung ausgerechnet dazu verwendet, um die Plausibilität seiner reformierten Funktionstheorie zu stützen. Dreh- und Angelpunkt dieses Arguments

107 Ebd.

108 Bei Moritz Hauptmann (1853) sind es Differenzen in den Ton- bzw. Akkordbedeutungen, welche die dialektischen Sinngebungen veranlassen.

109 Vgl. Anm. 8.

110 Vgl. Anm. 39 und Anm. 40.

111 Dahlhaus 2001/GS3, 56.

ist der von Riemann¹¹² – teilweise unter Berufung auf Fétis – vorgebrachte Gedanke einer Suspendierung der ›eigentlichen Harmoniebewegung‹ in der Sequenz.¹¹³ Weil jeder Versuch, alle sieben Stufen funktional zu deuten, notwendigerweise zu einer Verletzung der Regel von den differentiellen und indifferenten Stufen führt, scheint Dahlhaus gerade darin die Erklärung für den behaupteten Suspendierungseffekt zu sehen. Mit dieser These scheint er das ärgste Problem der Funktionstheorie in eine Tugend zu verwandeln. Anstatt jedoch diese These in die Form einer ontologisch verbindlichen kühnen Hypothese zur musikalischen Geistestätigkeit zu gießen, begnügt er sich in seinem Résumé mit einem fragwürdigen Bekenntnis epistemologischer Natur:

Eine Theorie aber, die gerade dort versagt, wo auch das Phänomen, das sie erklären soll, ins Vage und Unbestimmte gerät, darf als adäquat gelten.¹¹⁴

Die Quintschrittsequenz berührt jedenfalls einen zentralen Punkt in der Auseinandersetzung mit den tonalen Funktionen. Was in Dahlhaus' Argument eigentlich keine Rolle spielt, ist die Bewegungsmetaphorik, welche traditionell auf die Quintordnung der Stufen projiziert wird. Die bloße Kombinatorik funktional differenter Stufen läuft einem Bewegungs- oder Fortschreitungs begriff auf der Substanzebene zwar nicht zuwider, aber sie versagt ihm zumindest die Unterstützung und befördert eher die Idee einer Abfolge von Harmonieereignissen. Dagegen passt die Metapher der Harmoniebewegung sehr gut zur vollen Quintschrittsequenz, die einer klar definierten Bahn folgt, welche sogar mit Hand-schins Skala der diatonischen Toncharaktere übereinstimmt. Im Vertrauen insbesondere in die Vernunft des von Riemann gewählten Terminus wäre also erneut auch nach einem Konfigurationsraum für die ›eigentliche Harmoniebewegung‹ zu suchen, nach einem Drei-Stufen-System als musikalischer Substanz für eine ›motivierte Signifikation‹ der tonalen Funktionen.

Zur Debatte steht konkret die Theorie der strukturellen Modi¹¹⁵, die Karst de Jong und der Autor im Rahmen der algebraischen Theorie der Modi formuliert haben. Der Begriff der ›strukturellen Skala‹ taucht bereits im ersten Absatz in Carey/Clampitts 1989 zu den wohlgeformten Skalen auf, und zwar mit explizitem Hinweis auf die Konstellation der Fundamente der Tonika-, Subdominant und Dominantdreiklänge:

A single structural principle accounts for pentatonic, diatonic and chromatic scales. The same structure, that of a ›well-formed scale‹ also underlies the tonic-subdominant-dominant relationship, the 17-tone Arabic and 53-tone Chinese theoretical systems, and other pitch collections in non-western music.¹¹⁶

112 Vgl. Riemann 1918, 202.

113 Riemann spricht in diesem Zusammenhang allerdings nicht ausschließlich von der Quintfallsequenz.

114 Dahlhaus 2001/GS3, 56. Dieser Fauxpas dient Guerino Mazzola (1990) als Steilvorlage für die kombinatorische Beschreibung des Sieben-Dreiklangs-Systems als Möbiusband, dessen Nichtorientierbarkeit eine geometrische Erklärung für das von Dahlhaus beschriebene Problem der funktionalen Interpretation aller sieben Stufen liefert.

115 De Jong/Karst/Noll 2011.

116 Carey/Clampitt 1989, 187.

Die wohlgeformten strukturellen 3-Ton Skalen, wie z.B. C-F-G, gehören zum Begriffsumfang der Myhill-Eigenschaft und folglich finden alle bislang über diesen Begriff zusammengetragenen Fakten Anwendung auf diese Skala. Ihre beiden authentischen Modi $ba|b$ bzw. $ab|b$ haben bereits als Quart-Quint-Oktav-Gerüst bzw. Ganzton-Quint-Oktav-Gerüst im Zusammenhang mit der Konstruktion der authentischen diatonischen Modi durch Ausfüllung von Tetrachorden Erwähnung gefunden. Sie werden als erster bzw. zweiter ›struktureller Modus‹ bezeichnet. Dazu gibt es – ganz analog zur Situation der diatonischen Modi – einen dritten Modus, der eine ›amorphe‹ Oktavgattung aufweist, aber keine authentische Teilung.

1. Modus	2. Modus	3. Modus
<p>Tetra: T S D (T)</p> <p>Quint: S T D (#S)</p>	<p>Tetra: T S D (T)</p> <p>Quint: T D S (#T)</p>	<p>Tetra: T S D (T)</p> <p>Quint: D S T (#D)</p>

Abbildung 7: Schritintervall-Muster und Quint/Quart-Faltungen der drei strukturellen Modi

Die traditionelle fundierende Rolle des Drei-Dreiklangs-Systems für die Funktionstheorie wird hier zugunsten eines einfachen 3-Stufen-Systems ausgeblendet, wobei der Begriff der ›Stufe‹ nur für Akkordfundamente steht.¹¹⁷ Die Beschreibungsebene der harmonischen Tonalität, in welcher die ›strukturellen Modi‹ zur Anwendung kommen, ist also der Fundamentalbass, welcher dadurch tonal interpretiert wird.

Das von Dahlhaus angesprochene Problem der II. Stufe erfährt eine plausible Auflö- sung, die sowohl dem Standpunkt der Stufentheorie als auch dem der Funktionstheorie gerecht wird. Wenn man die strukturellen Modi als in die Diatonik eingebettet betrachtet, dann korrespondiert der erste Modus mit der Fundamentfortschreitung I-IV-V-(I) und der zweite mit der Fundamentfortschreitung I-II-V-(I). Die zweite strukturelle Stufe, welche in allen strukturellen Modi die Subdominante signifiziert, entspricht also – je nach Modus – einmal der diatonischen Stufe IV und einmal der II.

Eine zweite Deutung erfährt die II. Stufe als ›strukturelle Alteration‹ der IV. Stufe. Der verallgemeinerte Alterationsbegriff leitet sich direkt aus der Myhill-Eigenschaft ab, denn für jedes generische Intervall (Prime und Oktave ausgenommen) weisen dessen zwei spezifische Varianten immer das gleiche Differenzintervall auf, die ›verallgemeinerte übermäßige Prime‹. Im vorliegenden Fall handelt sich dabei um die (diatonische) kleine Terz m_3 , die Differenz aus Quarte P_4 und großer Sekunde M_2 . Das Intervall wird als ›strukturelle übermäßige Prime‹ bezeichnet und ist die Differenz der beiden strukturellen Schritintervalle.¹¹⁸

¹¹⁷ Vgl. jedoch Noll 2015.

Wie auch im Falle der Diatonik kann eine Alteration einen Moduswechsel bedeuten oder aber die chromatische Veränderung einer Stufe. So kann die strukturelle Alteration des Fundaments F zum Fundament D einerseits eine Modulation des ersten strukturellen C-Modus in den zweiten und andererseits aber auch die Alteration der zweiten Stufe innerhalb des ersten strukturellen C-Modus bedeuten. Ein typischer Fall für die letztere Möglichkeit ist die Fundamentfolge C-F-D-G-C, in der D aus Sicht der Stufentheorie z. B. als II oder V/V analysiert würde. Die strukturelle Annotation lautet dann C_1 : T-S-#S-D-T. Im zweiten strukturellen Modus ist es dagegen die I. Stufe, welche der Alteration unterworfen ist: Die Fundamentfolge C-A-D-G-C hat dann die Annotation C_2 : T-#T-S-D-T. Während die Analyse des Fundaments D als Stammtone des zweiten Modus eine stärkere Affinität zur Auffassung der Stufentheorie besitzt, suggeriert die Analyse des Fundaments D als strukturelle Alteration des Fundaments F im ersten Modus eine stärkere Affinität zu Rameaus ›double emploi‹ und zu Riemanns Ableitung der Parallelklänge als Scheinkonsonanzen.

Am Rande sei angemerkt, dass die strukturellen Modi einen Sonderfall unter den wohlgeformten Modi bilden, als es hier keine algebraische Bevorzugung der Be-Richtung gibt. Es gibt nur eine Gattung der Quarte, und sie stimmt mit dem sekundären Schritintervall überein. Wie die obigen Argumente suggerieren, kommt in der Anwendung der Kreuz-Richtung der Quint/Quartfaltungen sogar eine größere Bedeutung zu, was wiederum mit der Prominenz des Quintfalls im Fundamentalbass zu tun hat.¹¹⁹

Wie bereits im ersten Abschnitt angekündigt, soll in diesem Zusammenhang noch einmal auf Dahlhaus' Auseinandersetzung mit der Frage nach einer natürlichen Begründung der Dur- bzw. Molltonalität auf der Grundlage des Toncharakters eingegangen werden. Mit einem ersten Argument stützt Dahlhaus zunächst Handschins Erklärungsansatz, wonach die Lage der Grundtöne der Stufen IV, I und V auf der Be-Seite der Quintenkette deren gesetzteren und affirmativeren Status begründen sollen:

Es scheint aber, als ändere die Differenz zwischen dem Quintensystem f-c-g-d-a-e-h und dem Quint-Terz-System f-a-c-e-g-h-d nichts an dem Sachverhalt, daß die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit der Toncharaktere von der Nähe oder Ferne der Töne in der Quintenreihe abhängt, denn auch in der C-dur-Tonart, die das Quint-Terz-System f-a-c-e-g-h-d voraussetzt, sind die Terztöne a und e in ihrem ›Charakter‹ einander ähnlicher als der Terzton dem Subdominantgrundton f. Das Quint-Terz-System der Tonbeziehungen und das Quintensystem der Toncharaktere schließen sich also nicht aus.¹²⁰

Darauf stützt sich dann ein zweites kompromittierendes Argument, welches auf der Übertragung des ersten Arguments auf die Situation der Molltonart beruht:

118 Die üblichen Intervallnamen nehmen auf die diatonische Skala Bezug. Mit dem Wechsel der Bezugsskala entsteht eine Ambivalenz hinsichtlich der Motivation von Intervallbezeichnungen. Mit dem Zusatz ›strukturell‹ wird angezeigt, dass sich der Name auf die strukturelle Skala bezieht. Die primäre strukturelle Sekunde ist die (diatonische) große Sekunde M2 und die sekundäre strukturelle Sekunde ist die (diatonische) reine Quarte P4.

119 Untersuchungen von Guillotel-Nothmann (2008) weisen auf den Zusammenhang zwischen der Dominanz der fallenden Quinte im Fundamentalbass und der Auflösung der Dissonanzen, insbesondere der Septime hin.

120 Dahlhaus 2001 / GS3, 20f.

Die Molltonalität jedoch verkehrt die Toncharaktere ins Gegenteil: die Behauptung, daß *f* und *c* auch als Mollterzen ›gesetzt und affirmativ‹ seien, wäre paradox. Zwar sind *f* und *c* in Moll, nicht anders als in Dur, einander ähnlicher als *f* und *d* oder *c* und *a*; die Ähnlichkeit, deren Maß der Quintabstand ist, bleibt bestehen, aber sie wechselt ihren Inhalt. Nur die formale Definition des Toncharakters als ›nach innen gewendete‹ Position im System ist demnach unwiderlegbar. Wird aber die inhaltliche preisgegeben, so ist zugleich die ›natürliche‹ Begründung der Dur-Tonalität aufgehoben.¹²¹

Dahlhaus' Kritik beruht auf der Annahme, dass sowohl die Dreiklänge als auch deren Fundamente ihre Tonbedeutungen aus einer gemeinsamen Einbettung in ein diatonisches Quint-Terz-System beziehen. Demgegenüber zieht der Ansatz der strukturellen Modi eine Alternative in Betracht, der zufolge die Fundamente ungeachtet der auf ihnen errichteten Akkorde eine eigene Struktur konstituieren, welcher dann die Unterscheidung von Dur- und Mollstufen auf einer weiteren Beschreibungsebene nachgeordnet ist. Dahlhaus' Quint-Terz-System ist zu flach, um solch eine Differenzierung zu repräsentieren.

Den Abschluss dieses Plädoyers für eine neue alte Musiktheorie bietet deshalb ein verfeinerter Integrationsansatz, in welchem die Interaktion von Diatonik, Dreiklängen und Fundamenten auf eine gemeinsame Grundlage gestellt wird, die dem Begriff der Agmon-Diatonik entspricht. Überraschenderweise ist dieser neue Begriff logisch äquivalent zu einer neuen Ausdeutung des alten Begriffs der ›Subdominante‹.

Der Terminus ›soudominante‹ wird von Jean-Philippe Rameau in seiner Abhandlung *Nouveau système de musique théorique*¹²² im Sinne einer Unterdominante definiert, also als ein Ton, der eine Quinte unterhalb der Tonika zu finden ist. In der Abhandlung *Génération harmonique*¹²³ erweitert Rameau diese Definition um den Hinweis, dass dieser Ton (nach Versetzung in die Quarte über der Tonika) in der diatonischen Schrittordnung direkt eine Stufe unterhalb der Dominante zu finden ist.¹²⁴

SOUDOMINANTE. C'est la quinte au-dessous, et par Renversement la Quarte du Son principal, dit Note-Tonique, et qui se trouve immédiatement au-dessous de la Dominante dans l'ordre Diatonique.¹²⁵

Anlass zu dieser Erweiterung mag jene konkurrierende Motivation desselben Terminus gegeben haben, der zufolge es um den ›Ton unterhalb der Dominante‹ geht. Die Bezeichnungen für andere Stufen, wie ›sudominante‹ und ›sutonique‹ in Rameaus Thesaurus folgen ebenfalls dieser Motivation, welche zudem schon verbreitet gewesen ist.¹²⁶ Die konkurrierenden Motivationen haben nicht nur zu weiteren terminologischen

121 Ebd., 21.

122 Rameau 1726.

123 Rameau 1737.

124 Der Begriff der ›Subdominante‹ ist ein geeignetes Beispiel für eine musiktheoretische Idee, die aus ihrem ontologischen Begründungszusammenhang herauslöst werden kann. Wenn Rameau in *Génération harmonique* (1737) versucht, Elemente der Diatonik aus den Bestimmungsstücken des ›Corps sonore‹ abzuleiten, schöpfen seine Argumente die dort gewählten Voraussetzungen gar nicht aus. Indes sind sie für alternative Argumentationszusammenhänge durchaus von theoretischem Interesse.

125 Rameau 1737, Eintrag ›Soudominante‹ in ›table alphabétique des termes‹.

Verwirrungen geführt¹²⁷, sondern dokumentieren auch divergierende musiktheoretische Schwerpunktsetzungen hinsichtlich der Konzeptualisierung von harmonischer Tonalität.

Neben dem Bezeichneten des Terminus ›Subdominante‹, der vierten Stufe der diatonischen Tonleiter, konkurrieren zwei Weisen musikalischen Gegebenseins, die man mit Gottlieb Frege dem ›Sinn‹¹²⁸ dieses Terminus zuschlagen sollte. Sie spezifizieren Tonbeziehungen durch Quinten bzw. durch Schritte und entsprechen den beiden im Begriff der wohlgeformten Skala miteinander verbundenen Koordinatensystemen. Deshalb ist es aus Sicht der formalen Begriffsanalyse interessant, Rameaus Definition als eine Gleichung zu lesen, die dann als Definition für einen bestimmten Skalenbegriff fungiert. Dass die Quarte über der Tonika und die Sekunde unter der Dominante zu ein und demselben Ton führen, klingt aufgrund der Intervallbezeichnungen wie eine Selbstverständlichkeit. Für eine allgemeine wohlgeformte Skala bedeutet diese Gleichheit jedoch, dass die Differenz aus dem Generatorintervall und dessen Oktavkomplement ein Schritintervall der Skala sein muss. Für die chromatische Zwölfton-Skala ist dies beispielsweise nicht der Fall.¹²⁹

Theoretisch müsste man damit rechnen, dass die Lösungen der ›Rameau-Gleichung‹ – man kann sie ›diazektische Skalen‹ nennen – einen neuen Knoten im Verband der formalen Diatonizitätsbegriffe definieren. Tatsächlich fallen sie aber mit der Extension jenes bereits ermittelten Knotens zusammen, der die Bezeichnung ›Agmon-Diatonik‹ trägt. Für wohlgeformte Skalen sind also die Eigenschaften der Kohärenz und Effizienz logisch äquivalent dazu, dass die Diazeuxis ein Schritintervall ist.¹³⁰ Bei genauer Überlegung leuchtet dies ein, denn die Teilung der Diazeuxis zieht zwangsläufig das Bestehen mehrerer Ambiguitäten nach sich, während Agmon mit seinem Begriff nur eine einzige Ambiguität zulässt.

Die diazeuktischen Skalen zerfallen in transformationeller Hinsicht in einen ›disjunkten‹ und einen ›konjunkten‹ Typus je nach Auftreten der Sturm'schen Morphismen D/D^- oder G/G^- im ersten Transformationsschritt der Erzeugung von Modi dieser Skalen.¹³¹ Die strukturellen Modi $D(a|b) = ba|b$ und $D^-(a|b) = ab|b$ exemplifizieren die kleinsten diazeuktischen Modi des disjunkten Typs und lösen damit – wie oben gezeigt – das Problem der II. Stufe auf elegante Weise. Analog bilden die generische Dreiklangs-Grundstellung $G(a|b) = a|ab$ und der generische Sextakkord $G^-(a|b) = a|ba$ die einfachsten Instanzen des konjunkten Typs.¹³² Dies eröffnet die Perspektive, eine Theorie der harmonischen Tonalität zu entwickeln, deren Elemente als Lösungen von Rameaus Gleichung sämtlich

126 Joel Lester (1994) nennt Jean-François Dandrieu (1719) als ältesten Beleg für den Terminus.

127 Jean-Jacques Rousseau fragt sich im *Dictionnaire de Musique* in Ermangelung der Quellen irrtümlich, ob Rameau mit ›soudemiante‹ die Untermediante oder den Ton unter der Medianten gemeint haben mag, und legt dabei schon eine frühe dualistische Denkweise an den Tag (vgl. Rousseau 1768 und Martin 2008).

128 Vgl. Frege 1892.

129 Die Diazeuxis der chromatischen Skala ist – wie im diatonischen Fall – die große Sekunde $M2$, die Differenz zwischen Quinte und Quarte. Die Schritintervalle dieser Skala sind dagegen die übermäßige Prime $A1$ und die kleine Sekunde $m2$.

130 Vgl. Noll i. V.a.

131 Vgl. Noll 2015.

132 Dem Quart-Sext-Akkord entspricht die markierte Sonderform des ›bad conjugate‹.

unter den Begriff des diazeuktischen Modus fallen und die das von Dahlhaus favorisierte Quint-Terz-System in einer Weise verfeinern, die dessen Kritik an Handschins Leitidee hinter dem Toncharakter vorerst ins Leere laufen lassen. Damit wäre auch der Weg geebnet für die Inangriffnahme einer transdisziplinären Aufarbeitung jener Leitidee.

Literatur

- Agmon, Eytan (1989), »A mathematical model of the diatonic system«, *Journal of Music Theory* 33, 1–25.
- (2013), *The languages of Western Tonality*, Berlin/Heidelberg: Springer.
- Babbitt, Milton (2003) [1965], »The Structure and Function of Music Theory«, in: —, *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hg. von Stephen Peles, Stephen Dembski, Andrew Mead und Joseph N. Strauss, Princeton: Princeton University Press, 191–201.
- Carey, Norman / David Clampitt (1989), »Aspects of Well-formed Scales«, *Music Theory Spectrum* 11, 187–206.
- (1996a), »Self-Similar Pitch Structures, Their Duals, and Rhythmic Analogues«, *Perspectives of New Music* 34, 62–87.
- (1996b), »Regions: A theory of tonal spaces in early medieval treatises«, *Journal of Music Theory* 40, 113–147.
- Christensen, Thomas (1993), »Studies on the Origin of Harmonic Tonality by Carl Dahlhaus and Robert O. Gjerdingen. Between Mode and Keys: German Theory 1592–1802 by Joel Lester«, *Music Theory Spectrum*, 15/1, 94–111.
- Clampitt, David / Thomas Noll (2011), »Modes, the Height-Width Duality, and Handschin's Tone Character«, *Music Theory Online* 17/1. http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.clampitt_and_noll.html
- Clampitt, David / Jennifer Shafer (2015), »Greek Ethnic Modal Names vs. Alia musica's Nomenclature«, in: *Mathematics and Computation in Music 2015*, hg. von Tom Collins, David Meredith und Anja Volk, Berlin/Heidelberg: Springer, 385–390.
- Clough, John (1979), »Aspects of Diatonic Sets«, *Journal of Music Theory* 23, 45–61.
- Clough, John / Gerald Myerson (1985), »Variety and Multiplicity in Diatonic Systems«, *Journal of Music Theory* 29, 249–70.
- (1986), »Musical Scales and the Generalized Circle of Fifths«, *American Mathematical Monthly* 93, 605–701.
- / Jack Douthett (1991) »Maximally Even Sets«, *Journal of Music Theory* 35, 93–173.
- / Nora Engbreetsen und Jonathan Kochavi (1999) »Scales, Sets and Interval Cycles: A Taxonomy«, *Music Theory Spectrum* 21/1. 74–104.
- Dahlhaus, Carl (2001/GS3), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität« (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), in: —, *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–307 [Erstdruck: Kassel u. a.: Bärenreiter 1967].

- (2001/GS2), *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft* (= Gesammelte Schriften 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2001a/GS2), »Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft«, in: — 2001/GS2, 604–630 [Erstdruck als Kapitel II in: *Systematische Musikwissenschaft* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), Laaber: Laaber 1982, 25–48].
- (2001b/GS2), »Musiktheorie«, in: Dahlhaus 2001/GS2, 209–232 [Erstdruck in: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, hg. von Carl Dahlhaus, Köln: Gerig 1971, 93–132].
- Dandrieu, Jean-François (1719), *Principes de l'accompagnement du clavecin*, Réimpr. de l'éd. de Paris.
- De Jong, Karst / Thomas Noll (2011), »Fundamental Passacaglia: Harmonic Functions and the Modes of the Musical Tetractys«, in: *Mathematics and Computation in Music 2011. Third international conference, MCM 2011, Paris, France, June 15–17, 2011*, hg. von Carlos Agon, Emmanuel Amiot, Moreno Andreatta, Gérard Assayag, Jean Bresson und John Manderau, Berlin/Heidelberg: Springer, 98–114.
- De la Motte-Haber, Helga / Peter Nitsche (1982): »Begründungen musiktheoretischer Systeme«, in: Dahlhaus, Carl und Dies. (Hg.), *Systematische Musikwissenschaft* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), Wiesbaden: Athenaion, 49–79.
- Frege, Gottlob (1892), »Über Sinn und Bedeutung«, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* NF 100, 25–50.
- Gamer, Carlton (1967): »Some Combinational Resources of Equal-Tempered Systems«, *Journal of Music Theory* 11, 32–59.
- Ganter, Bernd / Rudolf Wille (1996), *Formale Begriffsanalyse, Mathematische Grundlagen*, Berlin/Heidelberg: Springer.
- Gollin, Edward (2004): »From Tonoï to Modi: A Transformational Perspective«, *Music Theory Spectrum* 26, 119–129.
- Guillotel-Nothmann, Christophe (2008), »Dissonance and Harmonic Progression: The impact of the seconda pratica on the advent of tonality«, Paris-Sorbonne, Patrimoines et langages musicaux.
- Handschin, Jacques S. (2011) [1919], »Über die Aufgaben der wissenschaftlich-theoretischen Sektion«, in: *Lad* [Harmonie], in: *Jacques Handschin in Rußland: Die neu aufgefundenen Texte Sammelband I, Petrograd*, hg. und übersetzt von Janna Kniazewa, Basel: Schwabe, 838–841.
- (1948), *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Herbart, Johann Friedrich (1906) [1839], »Über die Wichtigkeit der Lehren von den Verhältnissen der Töne, und vom Zeitmasse, für die gesammte Psychologie« in: *Johann Friedrich Herbarts Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*, hg. von Karl Kehrbach und Otto Flügel, Langensalza: Beyer & Söhne, 50–69.

- Holtmeier, Ludwig (2004), »Einleitung« in: —, Michael Polth und Felix Diergarten (Hg.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie*, Dresden 2001, Augsburg: Wißner, 9–11.
- Hornbostel, Erich Moritz (1926), »Psychologie der Toneigenschaften« in: *Handbuch der normalen und der pathologischen Physiologie. Mit Berücksichtigung der experimentellen Pharmakologie*, Bd. 11: »Receptionsorgane I«, hg. von Albrecht Bethe, Gustav von Bergmann, Gustav Georg Embden und Alexander Ellinger, Berlin/Heidelberg: Springer, 701–730.
- Lerdahl, Fred (2001), *Tonal Pitch Space*, Oxford: Oxford University Press.
- Lewin, David (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Yale University Press.
- Lester, Joel (1994), *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge: Harvard University Press.
- Lothaire, M. (1983), *Combinatorics on Words. Encyclopedia of Mathematics and its Applications 17*, Addison-Wesley Publishing Co.: Reading, Mass.
- (2002), *Algebraic Combinatorics on Words*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Maier, Franz Michael (1991), *Jacques Handschins ›Toncharakter‹. Zu den Bedingungen seiner Entstehung*, Wiesbaden: Steiner.
- Martin, Nathan (2008), *Rameau and Rousseau. Harmony and History in the Age of Reason*, PhD Thesis, Schulich School of Music, McGill University: Montreal.
- Mazzola, Guerino (1985), *Gruppen und Kategorien in der Musik*, Berlin: Helderermann.
- (1990), *Die Geometrie der Töne*, Basel: Birkäuser.
- (2002), *The Topos of Music*, Basel: Birkäuser.
- Mengozzi, Stefano (2010), *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- Noll, Thomas (2015), »Triads as Modes within Scales as Modes«, in: *Mathematics and Computation in Music 2015, Fifth International Conference, MCM 2015, London, UK, June 22–25, 2015*, hg. von Tom Collins, David Meredith und Anja Volk, Berlin/Heidelberg: Springer, 373–384.
- (i. V.a), »The Sense of Subdominant. A Fregean Perspective on Music-theoretical Conceptualization«, Vortrag, gehalten am 29. November 2014 auf dem *International Congress on Music and Mathematics*, Puerto Vallarta, Mexico.
- (i. V.b), »Handschins Toncharakter: Plädoyer für einen neuen Anlaufversuch«, Vortrag, gehalten am 1. November 2016 auf dem 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.
- Pearce, Marcus / Martin Rohrmeier (2012), »Music Cognition and the Cognitive Sciences«, *Topics in Cognitive Science* 2012, 468–484.
- Rahn, John (1980), *Basic Atonal Theory*, New York: Schirmer Book.
- Rameau, Jean-Philippe (1726), *Nouveau système de musique théorique*, Paris: Ballard.

- (1737), *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris: Prault.
- Regener, Eric (1973), *Pitch Notation and Equal Temperament: A Formal Study*, Berkeley: University of California Press.
- Riemann, Hugo (1918), *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, Berlin: Max Hesses Verlag. 6. [letzte von Riemann selbst besorgte] Aufl.
- Rohringer, Stefan (2006), »Die neue alte Musiktheorie. Eine Glosse«, *ZGMTH* 3, 139–144. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/211.aspx>
- Rousseau, Jean-Jacques (1768), *Dictionnaire de musique*, Paris: Chez la veuve Duchesne.
- Seifert, Uwe (1993), *Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Volk, Anja / Aline Honigh (Hg.) (2012), *Mathematical and computational approaches to music: three methodological reflections (= Journal of Mathematics and Computation in Music 6/2 [6, 73–168])*.
- Wiggins, Geraint (2012a), »Position Paper: Music, Mind and Mathematics: Theory, Reality and Formality«, in: Volk/Honigh 2012, 111–123.
- (2012b), »Final Response: The future of (mathematical) music theory«, in: Volk/Honigh 2012, 135–144.
- Wille, Rudolf (1976), »Mathematik und Musiktheorie«, in: *Musik und Zahl*, hg. von Günter Schnitzler, Bonn-Bad Godesberg: Orpheus, 233–264.
- (1980), »Mathematische Sprache in der Musiktheorie«, in: *Jahrbuch Überblicke Mathematik*, hg. von Benno Fuchssteiner, Ulrike Kulisch, Detlef Laugwitz, Roman Liedl, Mannheim: Bibliographisches-Institut-Wissenschaftsverlag, 167–184.
- (1985), »Musiktheorie und Mathematik«, in: *Musik und Mathematik – Salzburger Musikgespräch 1984 unter Vorsitz von Herbert von Karajan*, hg. von Helmut Götze und Rudolf Wille, Berlin/Heidelberg: Springer, 4–31.
- Wiora, Walter (1951), »Der tonale Logos: Zu J. Handschins Buch ›Der Toncharakter‹«, *Die Musikforschung* 4, 1–35 und 153–175.
- Wolpert, Franz Alfons (1972), *Neue Harmonik. Einführung. Die Lehre von den Akkordtypen und Grundakkorden*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Yust, Jason (2007), »The Step-Class Automorphism Group in Tonal Analysis«, in: *Mathematics and Computation in Music. First International Conference, MCM 2007 Berlin, Germany, May 18–20, 2007*, hg. von Timour Klouche und Thomas Noll, Berlin/Heidelberg: Springer, 512–520.
- Zarlino, Gioseffo (1571), *Dimonstrationi Harmoniche*, Venedig: Francesco dei Franceschi Senese.

Vom Satzmodell zum Modell

Ulrich Kaiser

ABSTRACT: In dem folgenden Beitrag wird vom ›Satzmodell‹ (›Satztypen und -formeln‹ im Sinne von Carl Dahlhaus) ausgehend ein Modellbegriff entwickelt, der die Anforderungen empirischer Forschung im Bereich der musikalischen Analyse erfüllt. In einem ersten Schritt werden hierzu die Möglichkeiten und Grenzen des Begriffs ›Satzmodell‹ erörtert. In einem zweiten Schritt wird gezeigt, dass sich die Eigenschaft Formfunktion nicht über Satzmodelle, sondern nur über weitere Modelle (Metamodelle) beschreiben lässt, wie z. B. die in verschiedenen Diskursen (Schenkerian Analysis, Partimento) verwendete Tonleiterstruktur. Abschließend werden ausgewählte Modelle mithilfe der Unified Modelling Language (UML) skizziert und der Wert des Modelldesigns für eine wissenschaftliche Forschung im Sinne Niklas Luhmanns aufgezeigt.

Taking the idea of the ›Satzmodell‹ (compositional types and formulas as defined by Carl Dahlhaus) the following article develops a concept of musical models which meets the demands of empirical research in the field of musical analysis. In a first step, the possibilities and limitations of the concept of the ›Satzmodell‹ will be discussed. In a second step, it will be shown that the property of formal function cannot be described in terms of schema theory, but requires further models (meta-models), such as scale structure, as used in various discourses (Schenkerian Analysis, Partimento). Finally, selected models will be outlined using the Unified Modelling Language (UML) and the value of model design for scientific research in the sense of Niklas Luhmann will be demonstrated.

Das Denken in Intervallsätzen und Satzmodellen, wie es von Carl Dahlhaus insbesondere in seinen *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*¹ dargelegt worden ist, hat den musiktheoretischen Diskurs in Deutschland nachhaltig beeinflusst. Denn die Satztypen und -formeln des 15. und 16. Jahrhunderts wie Kadenz, Quintfallsequenz und Dur-Moll-Parallelismus inklusive ihrer Vorformungen haben sich in Forschung und Lehre² als wertvolle Instrumente für die musikalische Analyse erwiesen.

Die Grundformen der von Carl Dahlhaus beschriebenen Satzmodelle sind sehr abstrakt. Der Canon von Johann Pachelbel beispielsweise dürfte der ›locus classicus‹ des Parallelismus-Satzmodells³ sein, doch selbst das Entdecken eines Parallelismus in diesem

1 Dahlhaus 2001/GS3.

2 Zur Rezeption der Satzmodelle in Deutschland vgl. auch Froebe 2007 und Aerts 2007.

3 Dahlhaus (2001/GS3, 99) hat den Namen hierfür geprägt, indem er im Zusammenhang mit den Tanzmodellen ›Passamezzo‹ und ›Follia‹ von einem ›Parallelismus‹ der Klänge (g-B = T-Tp und B-F = Tp-Dp) gesprochen hat. Der Bezug zur Funktionstheorie in seiner Begründung lässt vermuten, dass die Bezeichnung Parallelismus im Hinblick auf Parallelklänge der Funktionstheorie gewählt worden ist. Carl Dahlhaus erwähnt darüber hinaus, dass der Parallelismus in Musik des 16./17. Jh. nur »vorgeformt« und seine Interpretation als Akkordsatz fragwürdig sei. Eine andere (von Dahlhaus wahrscheinlich nicht intendierte) Möglichkeit bestünde darin, den Namen Parallelismus auf den Inter-

Werk erfordert die starke Reduktion einer komplexen Wirklichkeit, da unzählige Tonbeziehungen der Komposition auf wenige Tonverhältnisse des Satzmodells reduziert werden müssen:



Beispiel 1: Grundform
des Satzmodells Parallelismus

Ist eine lebensweltliche Komplexität (Musik) auf ein Satzmodell reduziert worden, ermöglicht diese Reduktion den Aufbau einer gedanklichen Komplexität⁴ durch musikalische Operationen wie Stimmtausch, Chromatisierung, Prolongation und Synkopierung. Das Satzmodell in Beispiel 2 beispielsweise klingt anders als die Grundform des Parallelismusmodells in Beispiel 1, lässt sich aber dennoch als Ableitung dieses Satzmodells verstehen:

Satzmodell

Komplexitätsreduktion
Stimmtausch

Komplexitätsreduktion
Chromatisierung

Komplexitätsreduktion
Bassprolongation

Komplexitätsreduktion
Synkopierung
(Satzmodell Grundform)

Beispiel 2: Komplexes Satzmodell und Komplexitätsreduktion zur Satzmodell-Grundform

vallsatz (Terz-, Sextparallelen) des Satzmodells zu beziehen (vgl. Kaiser 1998, Bd. I, 177). Hierdurch ergibt sich zwar eine terminologische Unschärfe zu anderen Parallelismen (Quint-, Quart- und Sekundparallelismen), für die jedoch andere Bezeichnungen im Gebrauch sind (Mixtur, Fauxbourdon, Quint- und Quartorgana etc.). Abschließend sei angemerkt, dass in der Regel die Unschärfe, die der Bezeichnung ›Parallelismus‹ anhaftet, weder den wissenschaftlichen noch den praktischen Umgang mit dem Satzmodell behindert.



Grundform des Parallelismus-Satzmodells

Beispiel 3: Komplexe Ausprägungen der Grundform des Parallelismus-Satzmodells: J. S. Bach, Präludium C-Dur BWV 924, T. 1–6 (Ausprägung I), L. v. Beethoven, op. 55, i, T. 37–45 (Ausprägung II)

Nach Niklas Luhmann ist es Ziel wissenschaftlicher Theoriearbeit, »Gleichheiten an etwas, was zunächst als ungleich erscheint«⁵ festzustellen, da solche Vergleiche den Bereich praktischer Substitutionsmöglichkeiten erweitern. Im Bereich der musikalischen Analyse ermöglicht die Abstraktheit von Satzmodell-Grundformen Feststellungen dieser Art. Im Folgenden werden auf der Grundlage des Parallelismus-Satzmodells der Beginn des Präludiums in C-Dur BWV 924 von Johann Sebastian Bach sowie die Überleitung der Exposition aus dem Kopfsatz der 3. Sinfonie Es-Dur op. 55 von Ludwig van Beethoven, T. 37–45, verglichen (Bsp. 3).

4 »Hiermit ist zunächst die Abstraktion von lebensweltlichen Sachverhalten und die Reduktion von Komplexität als Bedingung des Aufbaus der Eigenkomplexität eines Funktionssystems betont.« (Luhmann 1994, 112)

5 Luhmann 1992, 409.

Der Vergleich phänomenal unterschiedlicher Gegenstände wird dabei von einem spezifischen Erkenntnisinteresse geleitet: Im Hinblick auf die Beispiele von Bach und Beethoven lässt sich beispielsweise zeigen, dass der terzweise fallende Parallelismus als jeweils zweite Taktgruppe vorkommt und an dieser formalen Position nicht-modulierend und modulierend eingesetzt werden kann. Im Präludium Bachs führt das Satzmodell von der III. Stufe (e-Moll) zur Subdominante (F-Dur), von wo aus über das Basstetrachord F–C wieder die Ausgangstonart erreicht wird. In der Sinfonie Beethovens verbindet der Parallelismus die Grundtonart Es-Dur mit einem halbschlüssig wirkenden F-Dur-Akkord (Halbschluss der Nebentonart bzw. 3. Absatz nach Heinrich Christoph Koch⁶). Diese Halbschlusswendung bzw. Folge ›übermäßiger Quintsextakkord – Dominante der Nebentonart‹ kann dabei sowohl als eine der Subdominante angehängte Halbschlusswendung als auch als Bestandteil des Satzmodells interpretiert werden:⁷

in Es: I (D) VI (D) IV

in B: Ü⁶₅ D

Beispiel 4: L. v. Beethoven, op. 55, i, T. 37–45; Halbschlusswendung als chromatisiertes Glied des Parallelismus-Satzmodells

In der Sinfonie Beethovens wurden die Akkorde Es-Dur, c-Moll, As-Dur und F-Dur verbunden, im Präludium Bachs die Akkorde e-Moll, C-Dur, a-Moll und F-Dur. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass ein Parallelismus den Zusammenhang von Akkorden auf einer Terzachse herstellt, wobei die Wirkung (z. B. nicht-modulierend oder modulierend) von weiteren Faktoren wie z. B. Chromatik, Metrik, Dynamik etc. abhängig ist.

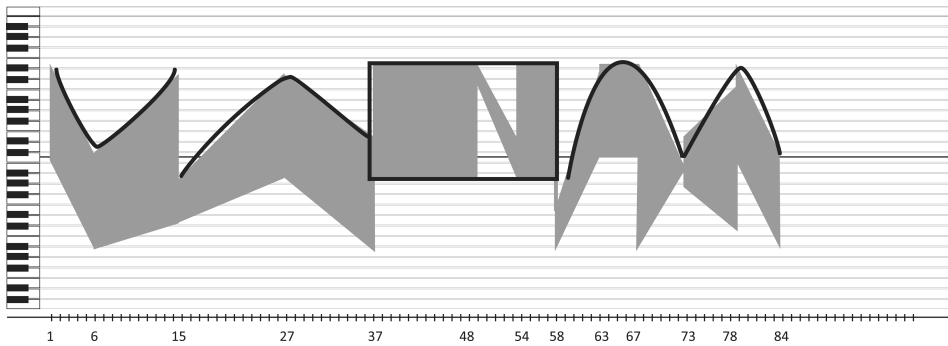
Eine Analyse mithilfe von Satzmodellen hat jedoch nicht nur Vorzüge. Ihr Hauptproblem liegt darin, dass sie einen musikalischen Verlauf zerteilt, und zwar in Satzmodelle und Nicht-Satzmodelle. Einwände, die gegen Satzmodellanalysen immer wieder erhoben werden, erinnern zu Recht daran, dass ein Zerlegen von Musik keine musikalische Analyse sei, weil das synthetische Moment fehlen würde, also im Falle einer Satzmodell-Analyse das Bestimmen der Funktion von Satzmodellen für das Werkganze. Bezieht man

6 Vgl. Koch 1793, §. 129., 342 f.

7 Vgl. hierzu Kaiser 2009, 371–372.

den Begriff Satzmodell ausschließlich auf die Dimension, in der sich die Notenbeispiele in den Schriften von Carl Dahlhaus bewegen, ist dieser Vorwurf sicherlich naheliegend. Satzmodelle transportieren zwar mehr Informationen zur Stimmführung als Funktions- oder Stufensymbole, zur Veranschaulichung der Formfunktion von Satzmodellen für das Werkganze benötigt man jedoch weitere, übergeordnete Modelle. Im Folgenden werden an zwei Beispielen solche übergeordneten Modelle veranschaulicht:

1.) Claudio Monteverdis Madrigal *Si ch'io vorrei morire* aus dem IV. Madrigalbuch (1603) ist in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich. In diesem Stück kann man einen Undezimenakkord entdecken, von dem ›dahlhausinformierte‹ Leserinnen und Leser selbstverständlich wissen, dass er als Klangereignis um 1600 als ein manieristischer Dissonanzgebrauch zu dechiffrieren ist. Darüber hinaus erklingen auffällig ausgedehnte 5-6-Konsequativen und 7-6-Synkopenketten sowie Quintfall- und Parallelismussequenzen. Nicht zuletzt wird ein Ambitus für die Einzelstimmen von beinahe zwei Oktaven durchschritten. Versucht man einen Sinn in der Abfolge der Sequenzen zu erkennen, ist es am aufschlussreichsten, sich auf den Klangraum zu konzentrieren:



Beispiel 5: C. Monteverdi, *Si ch'io vorrei morire*, Klangraumdiagramm

Von einem auffälligen Block abgesehen – etwa in der Mitte des Stücks (T. 37–58) –, in dem Monteverdi den Klangraum zwischen e^2 und a bis auf eine kleine Unterbrechung relativ konstant nutzt, geht es in diesem Madrigal zu wie in einer Achterbahn. Das Klangraummodell ist in der Lage, die Abfolge von Satzmodellen zu erklären und gleichzeitig die Möglichkeiten zu limitieren, welches Satzmodell an welcher Stelle des musikalischen Verlaufs vorkommen kann. Im Sinne einer Steigerung gedanklicher Komplexität wäre es zudem möglich, die Art der Bewegungen zu unterscheiden, vergleichbar mit den Differenzierungen, die Wolfgang Krebs in Anlehnung an Ernst Kurth mit ›Fluktuationswelle‹, ›Expansionswelle‹ und ›Degressionswelle‹ für die energetische Beschreibung sinfonischer Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts vorgeschlagen hat.⁸ Darüber hinaus wäre es interessant zu untersuchen, ob sich über Klangraummodelle auch Erkenntnisse bezüglich der Formfunktion von Satzmodellen in Musikwerken beispielsweise des 18. Jahrhunderts gewinnen lassen.

8 Vgl. Krebs 1998.

2.) Ein weiteres Modell, mit der sich die Formfunktion von Satzmodellen veranschaulichen lässt, ist die Tonleiter. Tonleiterstrukturen kommen in verschiedenen musiktheoretischen Diskursen vor, zum Beispiel als Oktavregel (»Regola dell'ottava«) im Bereich der Partimento-Forschung oder als Oktavzug im Bereich der graphischen Analyse nach Heinrich Schenker.⁹ Recht bekannt ist zum Beispiel Schenkers Analyse des Präludiums in C-Dur aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach.¹⁰ Heinrich Schenker stellt fest, dass in diesem Stück der C-Dur-Tonleiter im Bass »die Führung zugestanden werden [muss], trotzdem die Oberstimme den Urlinie-Ton hat [...]«:

FS 95 e 3

(führt)

Beispiel 6: J. S. Bach, Präludium in C-Dur BWV 846, Analysediagramm von Heinrich Schenker¹⁰ (oben) und Analysediagramm von Ulrich Kaiser (unten)

In dem oberen Diagramm ist das Strukturmodell Basstonleiter (c^1-c) zu sehen, im unteren eine Harmonik- und Stimmführungsskizze, die der Analyse Schenkers nur in groben Zügen folgt. Für die nachstehenden Ausführungen werden darüber hinaus die beiden verminderten Septakkorde über *cis* und *h* als klangliche Varianten der Dominantakkorde

9 In seinem Beitrag *Von der Oktavzugmusik zur Terzzugmusik: Die Salzburger Notenbuchtradition und die Geschichte der Ursatz-Tonalität* versucht Stefan Rohringer, die Schichtenlehre Heinrich Schenkers auf Luhmanns Systemtheorie zu beziehen. In diesem Zusammenhang wird behauptet: »Durch den Hinweis auf wie auch immer geartete Oktavregeln ist der Versuch einer funktionalen Einordnung der tonalen Verfahren aus der Perspektive der Schichtenlehre Schenkers (oder eines anderen Ansatzes) noch nicht überflüssig gemacht. Oktavregeln bilden kein funktionales System im Sinne der systematischen Entwürfe Riemanns, Schenkers oder Simons, sondern sind ein didaktisches Modell [...]« (2010, 246) Bei der Reduktion der Oktavregel auf ein »didaktisches Modell« übersieht Stefan Rohringer, dass es gerade über den Funktionalismus nach Niklas Luhmann möglich ist, die Oktavregel gegenüber anderen theoretischen Entwürfen als gleichberechtigt zu behandeln. Nach Luhmann ist eine Funktion eine Regel, »nach der sich entscheiden läßt, durch welche Einsatzwerte (»Argumente«) der Satz vervollständigt werden kann, ohne daß sein Wahrheitswert sich ändert. [...] Die Klasse aller funktional äquivalenten Möglichkeiten wird gemeinhin als Variable bezeichnet. Variablen sind Begriffe, die planmäßig unbestimmt bleiben; sie sind Leerstellen, die aber nicht beliebig, sondern nur in bestimmter Weise, durch begrenzte Möglichkeiten ausgefüllt werden können. Die Variable ist durch einen funktionalen Bezugspunkt definiert, an Hand

A-Dur und G-Dur aufgefasst. Durch diese Veränderung wird die Mechanik der Quintfallsequenzen als 2-3-Synkope zwischen struktureller Oberstimme und Bass mit einer 6-5-Seitenbewegung unter der Agensstimme (also der strukturellen Oberstimme) ersichtlich, wobei sich über die gleiche kontrapunktische Bewegung auch der Einstieg in die Sequenz bzw. der Übergang von C-Dur nach a-Moll erklären lässt:

Beispiel 7: J. S. Bach, Präludium in C-Dur BWV 846, Analysediagramm zur Veranschaulichung der Formfunktion der Sequenzen

Anhand der Tonleiter lassen sich nun die Formfunktionen der Satzmodelle gut beschreiben: Die erste Sequenz führt von der Ausgangstonart in die Oberquinttonart, die zweite von der Oberquinttonart wieder zurück in die Ausgangstonart.

Für die nachstehenden Ausführungen soll es nicht von Bedeutung sein, dass die graphische Analyse an einem Präludium Bachs entwickelt worden ist. Das Diagramm ist vielmehr als generalisierte Konstruktion zum Verständnis des Verlaufs einer tonalen Komposition anzusehen. Der Wert dieser Konstruktion wird daran zu bemessen sein, ob sie in der Lage ist, Erkenntnisse über den Verlauf eines musikalischen Werkes zu veranschaulichen.

Wird das Diagramm in diesem Sinne aufgefasst, zeigt es zu Beginn eine Modulation in die Oberquinte (Beispiel 8), deren harmonischer Verlauf durch die Tetrachordstruktur im Bass (*c-h-a-g*) geprägt ist. Andere Harmonisierungen dieses Basstetrachords wären mit gleicher Wirkung (Modulation) denkbar, z. B. die Folge C-Dur, G-Dur, D-Dur und G-Dur. Abbildung 1 gibt eine Übersicht über Werke Mozarts, in denen sich der harmonische Verlauf der Überleitung in der Exposition über die genannte Tetrachordstruktur verstehen lässt.¹²

dessen sich entscheiden lässt, welche Möglichkeiten der Ausfüllung in Betracht kommen, und der als Leitfaden zum Auffinden anderer Möglichkeiten führt.« (Luhmann 2009, 18) Luhmanns Funktionsbegriff lässt sich problemlos auf die Oktavregel übertragen: Eine Oktavregel wäre demnach funktionaler Bezugsgesichtspunkt, der Klassen funktional äquivalenter Harmoniefolgen bildet, anhand derer »sich entscheiden lässt, welche Möglichkeiten der Ausfüllung in Betracht kommen, und der als Leitfaden zum Auffinden anderer Möglichkeiten führt«. Auf der Grundlage eines solchen Funktionsbegriffs ist die Oktavregel nicht weniger »funktional« als die Schichtenlehre Schenkers und Funktionstheorie Riemanns. Daher werden Oktavregel und Schichtenlehre im Folgenden als gleichwertig angesehen und die Tonleiter – unabhängig davon, aus welchem Diskurs auf sie verwiesen wird – als Metamodell zur Bestimmung der Formfunktion von Satzmodellen interpretiert.

10 Schenker 1956, 127.

11 Ebd., Figur 95 e 3.

12 Zu weiteren Harmonisierungen vgl. Kaiser 2009 sowie eine Weiterführung des Forschungsprojekts im Internet: <http://mozartforschung.de/transition/>

Fonte-Sequenz VI#-II-V-I (Durchführung)

Modulation in die Oberquinte (Exposition)

Wiederkehr der Ausgangstonart (Reprise)

Beispiel 8: Generalisierter Verlauf einer tonalen Komposition

Die Oberquintmodulation symbolisiert zudem auf einer sehr abstrakten Ebene den Kern einer Sonatenexposition, wobei die fehlenden Abschnitte als Prolongationen interpretiert werden können: Eine Ausformulierung der I. Stufe vor der Modulation hätte demnach die Funktion eines Hauptsatzes, nach dem Erreichen der Nebentonart wäre ein Halbschluss zur Vorbereitung einer Seitensatzgestaltung denkbar, die anschließend durch Kadenzen in der Nebentonart beschlossen werden könnte.

Nach der Oberquintharmonie folgt die Stufenfolge VI#-II-V-I bzw. das Fonte-Satzmodell im Sinne Joseph Riepels. Dieses Satzmodell ist nicht nur typisch für Menuett-Mittelteile, sondern auch für Durchführungen in den frühen Werken Mozarts. An diesen Kompositionen lässt sich zudem beobachten, dass Mozart das harmonische Durchführungsziel (VI. Stufe in Durkompositionen) durch eine Verschiebung im Quintenturm bewerkstelligt (VI#-II-V-I wird zu III#-VI und VI-II-V-I).¹³ Abbildung 2 benennt für die Durchführungsstruktur ›Fonte‹ einige Referenzwerke des jungen Komponisten.

Die Wiederkehr der Ausgangstonart symbolisiert im Analysediagramm von Beispiel 8 die Reprise.

Es wurde bereits erwähnt, dass die Quintfallsequenz durch die Harmoniefolge C-G-D-G substituiert werden kann, ohne die Wirkung ›Oberquintmodulation‹ zu gefährden. Quintfallsequenz und Pendelharmonik wären in diesem Fall funktional äquivalente Harmonisierungen des strukturellen Basstetrachords mit einer Oberstimme in Terzparallelen. Doch selbst dann, wenn das Analysediagramm zu einer Tonleiter in Terzen generalisiert wird¹⁴ (Bsp. 9 mittig und unten), lassen sich noch funktionale Äquivalenzen aufzeigen. Zum Beispiel könnte die Oberstimme vom e^2 bis zum h^1 abwärts durch eine Aufwärtsbewegung von c^1 bis g^2 substituiert werden (Bsp. 9 mittig, mittleres System und unten).

¹³ Vgl. hierzu Kaiser 2007, 259–262.

¹⁴ Die beiden Stimmen der Tonleiter sind dabei als Strukturstimmen, nicht als reale Sopran- und Bassstimme zu interpretieren.

KV 3	KV 111a (120), 1. Satz	KV 300a (297), 2. Satz
KV 5	KV 112, 1. Satz	KV 300h (330), 3. Satz
KV 6, 1. Satz	KV 112, 5. Satz	KV 300k (332), 1. Satz
KV 6, 2. Satz	KV 114, 1. Satz	KV 300l (306), 2. Satz
KV 6, 5. Satz	KV 114, 2. Satz	315c (333), 1. Satz
KV 7, 2. Satz	KV 134a (155), 1. Satz	KV 315c (333), 3. Satz
KV 9, 1. Satz	KV 134a (155), 3. Satz	KV 319, 2. Satz
KV 9, 2. Satz	KV 134b (156), 3. Satz	KV 319, 5. Satz
KV 10, 1. Satz	KV 159, 1. Satz	KV 338, 1. Satz
KV 13, 1. Satz	KV 169, 5. Satz	KV 374d (376), 3. Satz
KV 14, 1. Satz	KV 171, 1. Satz	KV 374f (380), 1. Satz
KV 16, 3. Satz	KV 173, 1. Satz	KV 374f (380), 3. Satz
KV 22, 3. Satz	KV 186a (201), 5. Satz	KV 454, 2. Satz
KV 26, 3. Satz	KV 186b (202), 1. Satz	KV 481, 1. Satz
KV 27, 1. Satz	KV 189d (279), 3. Satz	KV 502, 1. Satz
KV 28, 2. Satz	KV 189e (280), 3. Satz	KV 526, 3. Satz
KV 29, 1. Satz	KV 189f (281), 3. Satz	KV 533, 1. Satz
KV 30, 1. Satz	KV 189h (283), 2. Satz	KV 545, 3. Satz
KV 31, 1. Satz	KV 189k (200), 2. Satz	KV 570, 1. Satz
KV 38 (Einleitung)	KV 189k (200), 5. Satz	
KV 38, 4. Satz	KV 207, 1. Satz	
KV 45, 5. Satz	KV 216, 1. Satz	
KV 45b (Anh. 214), 1. Satz	KV 216, 2. Satz	
KV 48, 5. Satz	KV 284b (309), 1. Satz	
KV 73 (75a), 5. Satz	KV 284c (311), 3. Satz	
KV 73m (97), 1. Satz	KV 293a (301), 1. Satz	
KV 73n (95), 1. Satz	KV 293a (301), 2. Satz	
KV 73o (82), 1. Satz	KV 293b (302), 1. Satz	
KV 74, 1. Satz	KV 293c (303), 1. Satz	
KV 75b (110), 1. Satz	KV 296, 1. Satz	
KV 75b (110), 5. Satz	KV 296, 3. Satz	

Abbildung 1: Liste strukturell vergleichbarer Überleitungen im Werk W.A. Mozarts

KV 6, 2. Satz	KV 15, 1. Satz	KV 21, 1. Satz
KV 7, 1. Satz	KV 16, 1. Satz	KV 22, 3. Satz
KV 7, 2. Satz	KV 19, 1. Satz	KV 23
KV 12, 1. Satz	KV 19, 3. Satz	KV 28, 1. Satz
KV 14, 1. Satz	KV Anh. 223, 1. Satz	KV 36, 1. Satz

Abbildung 2: Frühe Werke von W.A. Mozart, deren Durchführungen sich über die Struktur der Fonte-Sequenz beschreiben lassen.

A-Teil (Exposition)
mit Modulation in die Oberquinte

B-Teil (Durchführung)
Fonte / Tp / Subdominant-Bereich

A'-Teil (Reprise)
in der Ausgangstonart

Beispiel 9: generalisierter Verlauf einer tonalen Komposition, funktional äquivalenter Tonhöhenverlauf zur fallenden Linie im Modulationsabschnitt bzw. der Exposition

Diese Reduktion ähnelt in auffälliger Weise einem bekannten Kinderlied, so dass pointiert formuliert werden könnte, dass sowohl die Tonleiterbewegung in Terzen als auch *Alle meine Entchen* (mit Chromatisierung der IV. Tonstufe aufwärts) den Verlauf einer Sonatenkomposition im Speziellen oder einer tonalen Komposition im Allgemeinen symbolisieren. Die in Beispiel 9 gezeigte *Alle meine Entchen*-Melodie in Es-Dur soll im Folgenden als ein Instrument musikalischer Analyse zur Beschreibung des Liedes *An den Mond* von Franz Schubert¹⁵ verwendet werden (Bsp. 10).

Nach einem Vorspiel, das sich als Ausprägung eines Satzmodells verstehen lässt¹⁶, folgt eine variierte Wiederholung des Abschnitts mit Gesang. Diese Taktgruppe dient der

15 Hier zitiert nach der EA 1850, A. Diabelli & Co., Nachlass, Lfg. 47,5, mit einem nicht-authentischen Klaviervorspiel.

16 Warren Kirkendale (1972) hat für dieses Satzmodell den Begriff ›L'Aria di fiorenza‹ vorgeschlagen. Seine Bezeichnung hat Eingang in einige Artikel der ersten Auflage der *MGG* gefunden (z. B. Tagliavini 1961, 1290 und Mischiatì 1973, 304 [dort nur Verweis auf Kirkendale 1972 im Literaturverzeichnis]). Im *BRM* (1995) sowie im Register der zweiten Auflage der *MGG* (1999) lässt sich diese Modellbezeichnung nicht mehr nachweisen.

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a forte (*fp*) dynamic and includes a repeat sign. The lyrics are: "Fül-lest wie-der Busch und Thal still mit Ne- bel-".

Second system of the musical score, starting at measure 8. The piano part has a forte (*fp*) dynamic. The lyrics are: "Al - le mei - ne Ent - - chen schwin - men auf dem glanz, lö - sest end - lich auch ein - mal mei - ne See - le ganz; brei - test ü - ber".

Third system of the musical score, starting at measure 14. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The lyrics are: "See, schwin - men auf dem See, Köpf - chen in das Was - ser mein - Ge - fild' lin - dernd dei - nen Blick, wie des Freun - des Au - ge mild".

Fourth system of the musical score, starting at measure 19. The piano part includes dynamics of mezzo-forte (*mf*) and forte (*fp*). The lyrics are: "Schwänz - chen in die Häh'. ü - ber mein Ge - schick."

Beispiel 10: F. Schubert, *An den Mond* und Analyseinstrument *Alle meine Entchen* zur Erklärung des formalen Verlaufs

Ausformulierung der I. Stufe bzw. Grundtonart (im Sinne eines Hauptsatzes). Ihr folgt ein zweiter, modulierender Abschnitt (mit der Struktur einer Überleitung), deren Verlauf sich durch den Ausgang des Kinderliedes verstehen lässt. Die Harmonisierung Es-B-F-B entspricht dabei der im Zusammenhang mit dem Präludium Bachs und in den zahlreichen Werken Mozarts nachgewiesenen Pendelharmonik (C-G-D-G bzw. IV-I-V-I in der Nebentonart). Sechster und fünfter Ton des Kinderliedes charakterisieren ein Subdominant-Tonika-Pendel, wobei als eine funktional äquivalente Harmonisierung der Töne in dieser Formfunktion bereits das Fonte-Satzmodell erwähnt worden ist. Eine II-V-I-Harmonik (f-B-Es) bekräftigt an der Position der Tonstufen vier und drei des Kinderliedes (As-G) die Wiederkehr der Ausgangstonart, eine Kadenz (C-f-B-Es) beschließt die Gesangsstrophe, ein Klaviernachspiel die Komposition.

In Lehrerfortbildungen und Seminaren lasse ich die Entchen-Melodie gerne als Plot singen. Eine impulsive und ehrliche Reaktion kam dabei einmal von einer Studentin eines Seminars, die ihr Singen auf dem sechsten Ton abbrach und entsetzt vor sich hinmurmelte: »O Gott!« Doch worin liegt die Provokation in dem Kinder-Kunstlied-Experiment eigentlich genau?

Dass wir beim Analysieren die Aufmerksamkeit auf Details richten, ist so selbstverständlich, dass eine Erwähnung überflüssig erscheint. Wird nun aber, wie in dem Experiment, die gedankliche Konstruktion »Kinderlied« durch Singen oder eine Soundfile-Manipulation zum Erklingen gebracht, fällt die Diskrepanz zwischen einer stark auf dieses Teilmoment gerichteten Aufmerksamkeit und einer auf das Ganze zielenden ästhetischen Wahrnehmung auf. Diese Diskrepanz kann als erhellendes Bonmot, ästhetisch aber auch als Provokation empfunden werden. Gedankliche Konstrukte wie das Kinderlied oder Tonleitern sind vergleichbar mit den Idealtypen Max Webers. Denn der Historiker und Soziologe hat bei seinem auf Begriffsbildung zielenden Terminus »Idealtypus« großen Wert darauf gelegt, dass dieser nicht empirisch real sein dürfe. Ein Idealtypus »wird gewonnen durch einseitige Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte und durch Zusammenschluss einer Fülle [...] von Einzelercheinungen [...] zu einem einheitlichen Gedankenbilde. In seiner begrifflichen Reinheit ist dieses Gedankenbild nirgends in der Wirklichkeit empirisch vorfindbar [...]«. ¹⁷ Der Terminus Idealtypus ist im letzten Jahrhundert des Öfteren missverstanden worden, auch Carl Dahlhaus hat den Fachbegriff Idealtypus in seinen frühen Schriften nicht im Sinne Webers verwendet, worauf Philip Gossett in seinem Aufsatz »Carl Dahlhaus and the »Ideal Type«« hingewiesen hat. ¹⁸ Dahlhaus hatte in *Analyse und Werturteil* noch angemerkt: »der Idealtypus einer musikalischen Form – der Sonate oder der Fuge – der im späten 19. Jahrhundert allmählich zum Schema verblaßte und schließlich zum Etikett herunterkam, hatte um 1800 noch geschichtliche Substanz; er war musikalisch real.« ¹⁹ Der Unterschied der Ansichten

17 Weber 1922, 191. Darüber hinaus hat Max Weber angemerkt: »Lehnt der Historiker (im weitesten Sinne des Wortes) einen Formulierungsversuch eines solchen Idealtypus als »theoretische Konstruktion«, d. h. als für seinen konkreten Erkenntniszweck nicht tauglich oder entbehrlich, ab, so ist die Folge regelmäßig entweder, daß er, bewußt oder unbewußt, andere ähnliche ohne sprachliche Formulierung und logische Bearbeitung verwendet, oder daß er im Gebiet des unbestimmt »Empfundenen« stecken bleibt.« (Ebd., 195)

18 Vgl. Gossett 1989, 49–56.

ist gravierend, denn nimmt man an, dass ein Idealtypus irgendwann Realität besessen haben könnte, impliziert diese Anschauung die Unterscheidung eines zeitlichen Davor und Danach und leistet der Konstruktion einer Entwicklungs- und Zerfallsgeschichte Vor-schub. Geht man mit Weber hingegen davon aus, dass zum Wesen eines Idealtypus sein utopischer Charakter gehört, kann es gar keine Zerfallsgeschichte geben, sondern lediglich unangemessene Idealtypen, die natürlich im Rahmen empirischer Forschung aktualisiert werden könnten.

Gute Idealtypen wie die Kinderlied- oder Tonleiterstruktur ermöglichen es, einen musikalischen Gegenstand wie das Lied Schuberts aus einer ganz spezifischen Perspektive zu vermessen.²⁰ Und diese Perspektive kann dann aufgrund eines Forschungsprogramms erwünscht, aufgrund eines anderen missbilligt werden.

Die musikwissenschaftliche Gepflogenheit, musiktheoretische Fragestellungen über Geschichtsdarstellungen zur Musiktheorie zu beantworten, hat dazu geführt, dass die Suche nach Idealtypen bzw. systematisches musiktheoretisches Denken in Deutschland heute kaum noch in der Musikwissenschaft, dafür aber in der institutionellen Musiktheorie stattfindet. Die Stigmatisierung systematischer musiktheoretischer Überlegungen als Dogmatismus erfüllt dabei vielerorts die Funktion einer Ab- und Ausgrenzung der Musiktheorie aus dem Verbund der Wissenschaftsfächer. Im Sinne von Carl Dahlhaus ist diese Entwicklung sicherlich nicht. Er hat nicht nur musiktheoretisches Arbeiten als wissenschaftsfähig erachtet²¹, sondern auch daran erinnert, dass die systematische Musikwissenschaft (heute wäre hier zu ergänzen: die systematische Musiktheorie als eigenständiges Fach) »sich von der Historie weniger durch den Gegenstand [unterscheidet], den sie behandelt, als durch die Perspektive, in der sie ihn betrachtet. [...] Eine vernünftige Wissenschaftspraxis kann nicht darin bestehen, daß man [...] der Chimäre einer lückenlosen ›Synthese‹ von Historie und Systematik nachjagt. Es genügt vielmehr, die prinzipielle wechselseitige Ergänzungsbedürftigkeit der Disziplinen [...] nicht zu vergessen [...] und sich von Fall zu Fall von der anderen Seite das Ausmaß an gedanklicher und terminologischer Differenzierung anzueignen oder auszuleihen [...].«²² In der Praxis funktioniert das Ausleihen heute leider nicht immer gut, obwohl systematische musiktheoretische Erkenntnisse durchaus gesellschaftsrelevant sein können, weil sie praxisnahe pädagogische Perspektiven für den Musikunterricht eröffnen und dabei helfen können, einer zugrunde gerichteten Musiktheorie an den Schulen wieder auf die Beine zu helfen.

19 Dahlhaus 2001a/GS2, 45.

20 Der Idealtyp Entchen-Kinderlied eignet sich nicht nur zur Vermessung des Liedes von Franz Schubert, sondern für zahlreiche Dur-Stücke, die einen charakteristischen harmonischen Verlauf (I–V | V–I) aufweisen. Vgl. hierzu Kaiser 2005, 166.

21 »Den Charakter einer Wissenschaft, um den sie sich bemüht, erhält die Musiktheorie nicht dadurch, daß sie sich – befangen von dem Vorurteil, das immer Gleiche sei das einzig Wissenswürdige – als unveränderlich behauptet, sondern gerade umgekehrt erst dann, wenn sie die Präntation einer Begründung in der Natur preisgibt, sich als Dogmatik im Epochenstil erkennt und das Ziel jeder Dogmatik zu erreichen sucht, zwischen historischer Triftigkeit und systematischer Geschlossenheit zu vermitteln.« (Dahlhaus 2002/GS4, 653)

22 Dahlhaus 2001b/GS2, 610.

Im Folgenden möchte ich versuchen, meinen derzeitigen wissenschaftstheoretischen Standpunkt mithilfe von einigen Stichpunkten zu skizzieren:

Der Begriff des Idealtypus und seine komplizierte Rezeption durch Soziologen und Historiker legen Missverständnisse nahe. Ich versuche deshalb, diesen Terminus zu vermeiden. Weitere Einwendungen gegen den Begriff Idealtypus könnten sich darauf berufen, dass Max Weber ihn für Begriffsbildungen und nicht für Notendiagramme entwickelt und dass er für seine eigenen empirischen Forschungen keine auf Idealtypen basierende Methodik ausgearbeitet hat.²³

Auch der Begriff des Satzmodells leistet Missverständnissen Vorschub. Für mich ist ein Satzmodell eine abstrakte gedankliche Konstruktion, die selbst dann nicht musikalisch real wäre, wenn alle Töne des Satzmodells mit den notierten Tönen eines Musikstücks übereinstimmen würden, da das Notat selbst nur eine Abstraktion im Hinblick auf die durch sie repräsentierte Musik ist. Für jemanden, der über Satzmodelle improvisiert oder sie am Klavier übt, dürfte eine solche Vorstellung nicht unmittelbar verständlich sein.

An Stelle von Idealtypus und Satzmodell verwende ich den Begriff des Modells. Musiktheoretische Modelle sind komplexitätsreduzierte bzw. generalisierte Baupläne eines natürlichen oder fiktiven Originals, also einer erklingenden Musik oder eines anderen Modells. Ein Modell beschreibt seinen Gegenstand nicht auf der Grundlage einer 1:1-Beziehung, sondern ermöglicht durch 1:n-Beziehungen die Vergleichbarkeit von Dingen, die phänomenal als sehr ungleich erscheinen können.

Die Eigenschaften eines Modells sind darüber hinaus als Variablen zu denken, so dass kein Eigenschaftswert an sich als konstitutiv für das Modell genommen werden kann.

Die üblicherweise über ein Metamodell wie die Tonleiter veranschaulichte Formfunktion kann in das Modell hineinkopiert werden und wie die Harmonik eine Eigenschaft des Modells sein.

Das Konstant-Halten eines bestimmten Eigenschaftswertes erlaubt es, für andere Eigenschaften funktionale Äquivalente aufzuzeigen. Das Konstant-Halten der Formfunktion (beispielsweise: führt als zweite Taktgruppe in die Oberquinte) ermöglicht das Aufzeigen funktional äquivalenter Eigenschaftswerte z. B. für die Harmonik, also Substitutionsmöglichkeiten für eine bestimmte Harmoniefolge. In dem vorhin beschriebenen Oberquint-Modulationsmodell waren z. B. die Harmoniefolgen C-G-D-G und das Satzmodell Quintfallsequenz funktional äquivalent, wurden als unterschiedliche Eigenschaftswerte ein und desselben Modells (Tetrachord *c-h-a-g*) aufgefasst.

Modelle werden zur Beantwortung von Forschungsfragen gebildet, daher kann die Anzahl möglicher Modelle nicht begrenzt sein. Oder in der Sprache der Systemtheorie nach Niklas Luhmann: Modellbildungen sind kontingent. Und ebenso wenig, wie sich Welterfahrung einschränken lässt, kann die Kontingenz einer Modellbildung eingeschränkt werden. Die Forderung einer generellen Limitierung von Modellen für das wissenschaftliche Arbeiten lehne ich vor diesem Hintergrund als willkürlich und dogmatisch ab.

23 Vgl. Gerhardt 2001, 39.

Die für Forschungsfragen notwendige Limitierung leistet das Zusammenspiel von Theorie²⁴ und Methode²⁵ in Anlehnung an Niklas Luhmann. Für die musiktheoretische Forschung verstehe ich unter Theorie zusammenhängende und auf einen musikalischen Gegenstand zielende Aussagesätze, unter Methode deren empirische Überprüfung unter Verwendung geeigneter Modelle. Dadurch, dass ein Scheitern einer methodischen Überprüfung eine Modifikation theoretischer Sätze nach sich zieht, eine veränderte Theorie dagegen die Modifikation der ihr zugehörigen Methode bewirkt, entsteht ein Kreislauf, der die für Forschungsvorhaben notwendige Begrenzung bereitstellt, ohne dogmatische Grenzen zu ziehen. Oder, um es mit einem Paradox Niklas Luhmanns auszudrücken: »Limitationen ohne Limitation also!«²⁶

Das abschließende Beispiel dient der Veranschaulichung des Denkens in Modellen in der analytischen Praxis. Zur Veranschaulichung des Modelldesigns wird die Unified Modeling Language (UML 2.0) verwendet.

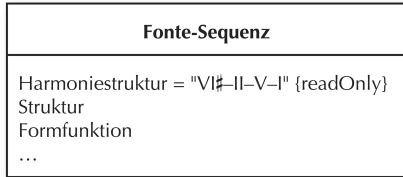
Beispiel 11 veranschaulicht, dass das Modell mit der VI#-II-V-I-Harmoniefolge unveränderbarer Bestandteil (readOnly) einer Überleitung und eines Seitensatzes sein kann (und nicht im Bild: auch einer Schlussgruppe und einer Durchführung). Dabei ist es nicht ausgeschlossen, dass weitere Eigenschaftswerte sich gleichen können (z. B. der Eigenschaftswert ›struktureller Terzzug‹). In diesem Fall skizziert das Modelldiagramm das herkömmliche Verständnis eines Satzmodells.²⁷

24 Luhmann 1992, 406: »Begriffe für sich genommen sind daher noch keine Theorie. Theorien sind begrifflich formulierte Aussagen, eingeschlossen Aussagen über Begriffe, und dies auch dann, wenn sie keine empirische Referenz aufweisen.«

25 Ebd., 415: »Methoden haben kein anderes Ziel als: eine Entscheidung zwischen wahr und unwahr herbeizuführen. Sie sind, im Unterschied zu Theorien, also zunächst auf ein extrem reduziertes Problem angesetzt.«

26 Ebd., 403–404: »Die Regeln richtigen Entscheidens über wissenschaftliche Kommunikation sind entweder theoretischer oder methodischer Art. Der Vorteil dieser Doppelung liegt auf der Hand: Beide Arten von Programmen können unter wie immer willkürlichen und vorläufigen Limitierungen in Operation gesetzt werden, da jede Limitation von der anderen Seite der Unterscheidung her infrage gestellt und gegebenenfalls ausgewechselt werden kann. Limitationen ohne Limitation also! Die Theorien können ausgewechselt werden, je nachdem, was ihre methodische Überprüfung ergibt. Und die Methoden werden gewählt, korrigiert und gegebenenfalls weiterentwickelt je nach dem, was man zur Überprüfung von Theorien braucht, und je nach dem, welche Theorien den Voraussetzungen der Methoden (zum Beispiel: Kausalität) Plausibilität verleiht. Das System findet in jeder praktischen Situation Anhalt in Limitierung und fällt nie ins Leere. Aber es ist trotzdem nicht an dogmatische Setzungen oder ein für allemal akzeptierte limitative Bedingungen gebunden, sondern kann von den Methoden her Theorien und von den Theorien her Methoden auswechseln.«

27 Im Sinne Joseph Riepels läge nur für den konkreten Fall einer VI#-II-V-I-Sequenz das Modell ›Fonte‹ vor. Die bei Mozart in Durchführungen häufig anzutreffende Verschiebung dieser Sequenz im Quintenturm (z. B. III#-VI-II-V), die den Repriseschluss über einen Quintfall erlaubt, ließe sich dem gegenüber als ›erweitertes Fonte‹-Modell bezeichnen. Der Terminus ›Quintfallsequenz‹ wäre in diesem Sinne die Bezeichnung für ein stark generalisiertes Modell, das als Oberbegriff für jede Struktur oder Sequenz, deren Akkordfolgen sich über fallende Quinten im Fundament beschreiben lassen, verwendet werden kann.



— ↓ Instanziierung —

KV454/2: Fonte-Sequenz
 Struktur = "Terzzug"
 Formfunktion = Überleitung

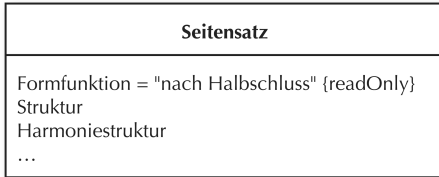
KV279(189d): Fonte-Sequenz
 Struktur = "Terzzug"
 Formfunktion = Seitensatz

KV547/2: Fonte-Sequenz
 Struktur = "Terzzug"
 Formfunktion = Seitensatz

Beispiel 11: UML-Diagramm zum Design eines Modells, das dem herkömmlichen Verständnis eines Satzmodells entspricht

In Beispiel 12 ist dagegen zu sehen, dass auch die Formfunktion eines Modells für eine Untersuchung konstant gehalten werden kann. Eine Analyse der Seitensätze der Sonaten KV 279 (189d) und KV 330 (300h) zeigt beispielsweise, dass die Fonte-Sequenz und I-x-V-I-Pendelharmonik (das ›Schema‹ in der Terminologie Robert Gjerdingens)²⁸ funktional äquivalent sind und praktische Substitutionsmöglichkeiten für die Gestaltung

28 Vgl. Gjerdingen 1988, 3–38.



↓ Instanziierung

KV279(189^a): Seitensatz
 Struktur = "Terzzug"
 Harmoniestruktur = "VI[#]-II-V-I-Fonte"

KV545: Seitensatz
 Struktur = "Liegeton"
 Harmoniestruktur = "I-V-I-V-Pendel"

KV330(300h): Seitensatz
 Struktur = "Terzzug"
 Harmoniestruktur = "I-x-V-I-Schema"

Beispiel 12: UML-Diagramm zum Design eines Modells, das sich vom herkömmlichen Verständnis eines Satzmodells unterscheidet

dieser Formfunktion bieten. Die genannten Harmoniefolgen sind also verschiedene Objektzustände des Modells ›Seitensatz‹ und es dürfte für ein konventionelles Denken in Satzmodellen irritierend sein, dass nicht durch Ableitung ineinander überführbare Harmoniefolgen das gleiche Modell repräsentieren können.

Literatur

- Aerts, Hans (2007), »Modell« und »Topos« in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann«, *ZGMTH* 4, Hildesheim u. a.: Olms, 143–158. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/250.aspx>
- Dahlhaus, Carl (2001/GS3), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), in: —, *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–307 [Erstdruck: Kassel u. a.: Bärenreiter 1967].
- (2001/GS2), *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft* (= Gesammelte Schriften 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2001a/GS2), *Analyse und Werturteil*, in: — (2001/GS2), 11–76 [Erstdruck als: *Analyse und Werturteil* (Musikpädagogik. Forschung und Lehre 8), Mainz u. a.: Schott 1970].
- (2001b/GS2), »Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft«, in: — 2001/GS2, 604–630 [Erstdruck als Kapitel II in: *Systematische Musikwissenschaft* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), Laaber: Laaber 1982, 25–48].
- (2002/GS4), »Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland«, in: *19. Jahrhundert I. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien* (= Gesammelte Schriften 4), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 411–658 [Erstdruck als: *Geschichte der Musiktheorie* 11, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989].
- Froebe, Folker (2007), »Historisches Panoptikum der Satzmodelle«, *ZGMTH* 4, Hildesheim u. a.: Olms, 185–195. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/244.aspx>
- Gerhardt, Uta (2001), *Idealtypus. Zur methodologischen Begründung der modernen Soziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A classic Turn of Phrase. Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gossett, Philip (1989), »Carl Dahlhaus and the »Ideal Type«, *19th-Century Music* 13, 49–56.
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen*, 2 Bde. (= Bärenreiter Studienbücher Musik 10 und 11), jeweils mit Audio-CD und im Aufbaukurs mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2009), »Der Begriff der »Überleitung« und die Musik Mozarts. Ein Beitrag zur Theorie der Sonatenhauptsatzform«, *ZGMTH* 6, Hildesheim u. a.: Olms, 341–383. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/448.aspx>
- / Carsten Gerlitz (2005), *Arrangieren und Instrumentieren. Barock bis Pop*. Ein Lernprogramm mit CD-ROM, Kassel u. a.: Bärenreiter

- Kirkendale, Warren (1972), *L'Aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca*, Florenz: Leo S. Olschki.
- Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Krebs, Wolfgang (1998), »Zum Verhältnis von musikalischer Syntax und Höhepunktsgestaltung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, *Musiktheorie* 13, 31–41.
- Luhmann, Niklas (1992), *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1994), *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mischiati, Oscar (1973), Art. »Canali (Canale), Floriano«, in: *MGG*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 15, 1289–90.
- Rohringer, Stefan (2010), »Von der Oktavzugmusik zur Terzzugmusik: Die Salzburger Notenbuchtradition und die Geschichte der Ursatz-Tonalität«, in: *Funktionale Analyse. Musik, Malerei, antike Literatur. Kolloquium Paris, Stuttgart 2007*, hg. von Bernhard und Bruno Haas, Hildesheim u. a.: Olms, 203–260.
- Schenker, Heinrich (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3), 2. Aufl. hg. und bearbeitet von Oswald Jonas, Wien u. a.: Universal Edition.
- Tagliavini, Luigi Ferdinando (1961), Art. »Miloni (Millioni), Pietro«, in: *MGG*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 9, 304.
- Weber, Max (1922), »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis« [1904], in: *Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen: Mohr-Siebeck, 146–214.

Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹

1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule

Stefan Rohringer

ABSTRACT: Der vorliegende Text bildet den ersten Teil der Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹. Angestrebt wird eine Verknüpfung traditioneller Begrifflichkeiten der Formenlehre mit denen der Schenkeranalytik. Um nicht fragwürdige Setzungen insbesondere auf Seiten der Formenlehre-Tradition zu affirmieren, erscheint es geboten, zunächst diese Tradition in wesentlichen Teilen aufzuarbeiten. Die Konzentration auf Carl Dahlhaus' Beitrag »Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax« bietet zudem die Möglichkeit, methodische Überlegungen in Rekurs auf den ›Idealtypus‹ bei Max Weber einzuflechten und den wichtigen Diskussionsbeitrag Wilhelm Fischers »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils« von den Übermalungen zu befreien, die ihm durch die Schönbergsschule (und nicht zuletzt durch Carl Dahlhaus) zugefügt worden sind. Der zweite Teil des vorliegenden Beitrags wendet sich der ›Americanization‹ der deutschen Formenlehre-Tradition zu und diskutiert William E. Caplins Versuch, den für Dahlhaus zentralen Begriff der ›Funktionalität‹ auf die Formenlehre übertragen.

The present text forms the first part of the Prolegomena to a taxonomy of the formal types ›sentence‹ and ›period‹, which can be characterized as a linking of traditional concepts of *Formenlehre* with those of Schenkerian Analysis. However, an unconditional linkage of Schenkerian figures with concepts of the *Formenlehre* tradition runs the risk of countenancing questionable postulates, especially on the part of *Formenlehre* tradition, so it seems essential to re-evaluate this tradition (at least in its essential parts). In this context, reference is first made to Carl Dahlhaus' article »Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax«. This also offers the opportunity of including methodological concerns with recourse to Max Weber's ›ideal type‹ and of freeing Wilhelm Fischer's important contribution »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils« from the distortions it underwent in the Schoenberg school (and not least by Carl Dahlhaus). The second part of this article deals with the Americanization of the German *Formenlehre* tradition, and in particular with the work of William E. Caplin, who has taken on the task of transferring the Dahlhaus' concept of ›functionality‹ to the theory of musical form.

Der vorliegende Text bildet den ersten Teil der Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹. Angestrebt wird eine Verknüpfung traditioneller Begrifflichkeiten der Formenlehre mit denen der Schenkeranalytik. Freilich scheint ein solches Vorhaben weder durch Schenkeranalytik noch Formenlehre nahegelegt.

Heinrich Schenker stand der Formenlehre seiner Zeit reserviert gegenüber. Im einleitenden Abschnitt zum Kapitel »Von der Form« aus *Der Freie Satz* heißt es:

Das Neue in der nachfolgenden Darstellung der Formen liegt in der Ableitung aller Formen als eines äußersten Vordergrundes vor dem Hinter- und Mittelgrund.¹

Demgegenüber hinge die ›alte‹ Formenlehre – wie Schenker in Bezug auf die Sonatenform ausführt – »mit dem ›Motiv‹ zusammen und [ihre Begrifflichkeit sei] deshalb völlig unbestimmt«. Die herkömmliche »Theorie« verstehe »die Diminution nicht zu lesen«, behaupte »falsche Einheiten« bzw. »neue« und zerschneide »vorhandene«.²

Die Formenlehre wiederum, die sich als Folge des Aufstiegs der reinen Instrumentalmusik im 18. und 19. Jahrhundert etablierte, wurde im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachhaltig durch Arnold Schönberg und dessen Kreis geprägt. Schönbergs öffentlich geäußerte Kritik entzündete sich zwar an Schenkers diatonischem Harmoniebegriff. Aber auch dann, wenn die berühmte Anekdote, nach der Schönberg beim Anblick von Schenkers *Eroica*-Analyse³ »Wo sind denn meine Lieblingsstellen?« ausgerufen haben soll, nicht wahr, sondern nur gut erfunden sein sollte⁴, es würde kaum erstaunen, hätte Schönberg Schenkers Methode als ausschließlich reduktiv missverstanden: Sie scheint zum Verschwinden zu bringen, was für Schönberg als (motivischer) ›Gedanke‹ das Entscheidende war. So heißt es in einem am 20. April 1917 begonnenen Manuskript *Zur Formenlehre* gleich zu Beginn:

Die ersten Anweisungen über den (motivischen) Aufbau und die Organisation von Gedanken finden sich bereits im Kontrapunkt. Daher kann sich die *Formenlehre* darauf beschränken, auf das dort gesagte zu verweisen und es bloss kurz zu rekapitulieren.⁵

Schönbergs Kontrapunkt unterscheidet sich nicht minder von demjenigen Schenkers als seine Harmonielehre von derjenigen Schenkers; denn – so Schönberg – im »Kontrapunkt werden auch Sätzchen gebildet, die sich auf die Harmonielehre berufen.«⁶

Bewegung in das antipodische Verhältnis von Schenkeranalytik und Formenlehre brachte erstmals Felix Salzer, der in *Structural Hearing*⁷ zwischen ›form‹ im Sinne der ›neuen‹ Formenlehre Schenkers und ›design‹ im Sinne der ›alten‹ Formenlehre differenzierte. ›Form‹ galt ihm »as a principle of architectonic organization of the structure«⁸, ›design‹ »as the organization of the composition's motivic, thematic and rhythmic material

1 Schenker 1956, 200 (§ 306).

2 Ebd., 205.

3 Schenker 1930.

4 Vgl. die diesbezügliche Behauptung in Schachter 1999, 298.

5 Schönberg 1994, 11:10 (Hervorhebung original).

6 Ebd.

7 Salzer 1952.

8 Ebd., 223.

through which the functions of form and structure are made clear.«⁹ Im Gegensatz zu Schenker unterschied Salzer zwischen verschiedenen Formbegriffen: der ›structure‹ als »inner form« und der »outer form« als deren Organisation im Vordergrund.¹⁰ Nachfolgende Autoren sahen das Verhältnis beider ›Formen‹, anders als Salzer, nicht mehr allein durch Kongruenz bestimmt. So hat beispielsweise David Beach für Schuberts Umgang mit der Sonatenform ein gegenläufiges Verhältnis von innerer und äußerer Form behauptet (»Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure«).¹¹ Beachs Position blieb nicht unumstritten. So versuchte etwas Charles J. Smith, die Implikationen der Schenker'schen Analysen des *Freien Satzes* für die Formgebung der jeweiligen Stücke offenzulegen (»Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's ›Formenlehre‹«).¹² Allerdings gelten Schenkers Überlegungen einem Design, das erst bei größeren formalen Einheiten, den mehrteiligen Liedformen ansetzt.

Erst Janet Schmalfeldt unternahm in ihrem Beitrag »Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories«¹³ den Versuch, Formenlehre und Schenkeranalytik explizit aufeinander zu beziehen. Dabei lenkte sie den Blick nicht allein auf Liedformen und Sonate, sondern auch auf »kleinräumige« Formmodelle wie ›Periode‹ und ›Satz‹. Schmalfeldt antizipierte in ihrem Beitrag teilweise Überlegungen und Begrifflichkeiten von William E. Caplin. Letzterer legte 1998 mit *Classical Form. A theory of Formal Functions of Haydn, Mozart and Beethoven*¹⁴ eine erweiterte Aufbereitung der Formenlehre-Tradition in der Nachfolge Schönbergs und seiner Schule vor, verzichtete darin aber, wie sämtliche seiner Vorläufer, auf eine Verknüpfung mit schenkerianischen Konzepten.

Während Schmalfeldts Ansatz jenseits der Schenker-Community auf grundsätzliche Vorbehalte stieß¹⁵, haben einfache Verknüpfungen von Schenkeranalytik und Formenlehre mittlerweile in die Schenkerian Analysis Einzug gehalten. Noch Allen Forte und Steven E. Gilbert folgten in *Introduction to Schenkerian Analysis* ausschließlich Schenkers Systematik und sprechen von ein- und mehrteiligen Formen nur mit Blick auf die geteilte oder ungeteilte Urlinie.¹⁶ Demgegenüber finden sich in der aktuellen dritten Auflage von Allen Cadwalladers und David Gagnés *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*¹⁷ Zuordnungen Caplin'scher Begriffe zu schenkerianischen Figuren. Insofern diese in Zusammenhang mit ›Satz‹ und ›Periode‹ jedoch über das bereits bei Schmalfeldt

9 Ebd., 224.

10 Ebd.

11 Bach 1993.

12 Smith 1996.

13 Schmalfeldt 1991.

14 Caplin 1998.

15 Vgl. dazu Gianmario Berio, der Schenkers Paradigma – »music as nature« (2001, 274) – und dasjenige Schönbergs – »music as language« (ebd.) – für grundsätzlich unvereinbar erachtet.

16 Forte/Gilbert 1982, Chapter 15–17, 201–219.

17 Cadwallader/Gagné 2011.

diskutierte basale Repertoire nicht hinausgehen¹⁸, erscheint es lohnend, Formenlehre und Schenkeranalytik einander noch weitergehend erhellen zu lassen. Dies gilt insbesondere im Hinblick auf das durch Caplin ergänzte Repertoire an Mischformen von Periode und Satz, die von ihm so bezeichneten ›Hybriden‹ und ›zusammengesetzten Themenbildungen‹. Dazu müssen die erwähnten Einwände gegen eine Verknüpfung beider Traditionen keineswegs übergangen werden.

Eine umstandslose Verknüpfung schenkerianischer Figuren mit Begrifflichkeiten der Formenlehre-Tradition droht, fragwürdige Setzungen insbesondere auf Seiten der Formenlehre-Tradition zu affirmieren. Daher erscheint es geboten, zunächst diese Tradition (zumindest in wesentlichen Teilen) aufzuarbeiten. Zudem hilft dies, die Fragestellungen zu verdeutlichen, die es überhaupt sinnvoll erscheinen lassen, die Konzepte der Formenlehre mit denen der Schenkeranalytik gegenzulesen. In diesem Zusammenhang konzentriert sich der erste Teil der Prolegomena zunächst auf den Beitrag ›Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax‹, in dem Carl Dahlhaus' zu wichtigen Aspekten der Begriffsgeschichte Stellung genommen hat.¹⁹ Zudem bietet sich hier die Möglichkeit, methodische Überlegungen unter Rekurs auf Max Weber einzuflechten und den wichtigen Diskussionsbeitrag Wilhelm Fischers zur Formenlehre von den Übermalungen zu befreien, die ihm durch die Schönberg-Schule (und nicht zuletzt durch Carl Dahlhaus) zugefügt worden sind. Da Caplin es sich seit einem Berliner Studienaufenthalt in den 1970er Jahren zur Aufgabe gemacht hat, den für Dahlhaus zentralen Begriff der ›Funktionalität‹ auf die Formenlehre zu übertragen, kann im zweiten Teil dieses Beitrags zur nord-amerikanischen Aneignung der deutschen Formenlehre-Tradition übergegangen werden.²⁰

1. DAHLHAUS' »SATZ UND PERIODE« – EINE RE-LEKTÜRE

Bemerkenswerterweise hat Dahlhaus' Text ›Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax‹ weder eine explizite Rezeption im deutschsprachigen Raum erfahren noch wurde er in die *Gesammelten Schriften*²¹ aufgenommen.

Unter den zur ›Vertiefung und Weiterführung des Studiums‹ beigegebenen ›Literaturhinweise[n]‹ in Clemens Kühns *Formenlehre*²², die 1986 fertiggestellt wurde und hierzulande als eine der wirkungsmächtigsten ihrer Art der letzten 30 Jahre gelten darf, finden sich zwar auch solche zu Aufsätzen von Carl Dahlhaus, jedoch ist der zu

18 Cadwallader und Gagné weisen darauf hin, dass sich viele ›Perioden‹ strukturell als Unterbrechungsform verhielten (2011, 52) und stellen ihrer Analyse des Hauptthemas aus Beethovens op. 31/1, ii eine knappe Formanalyse voran, in deren Zusammenhang Caplins Begriffe ›sentence‹, ›basic idea‹, ›presentation‹ und ›continuation‹ fallen (ebd., 170).

19 Dahlhaus 1978.

20 Der zweite Teil der Prolegomena soll sich der historischen Theorie und den Aufbereitungen von Satz und Periode in der Schenkeranalytik zuwenden. Er wird in einem anderen Zusammenhang veröffentlicht werden.

21 Dahlhaus 2000–2008.

22 Kühn 1987.

›Satz‹ und ›Periode‹ nicht aufgeführt.²³ Auch im *Lexikon der musikalischen Form* von Reinhard Amon von 2011 enthält das Literaturverzeichnis²⁴ Hinweise auf Beiträge Dahlhaus', nicht jedoch auf diejenigen zu ›Satz‹ und ›Periode‹. In der neuesten Publikation zum Thema, *Formenlehre. Formen der Instrumentalmusik. Ein Weg zum Musikverstehen* von Barbara Dobretsberger, eine Veröffentlichung, die den zusätzlichen Untertitel *Ein Handbuch für Studierende und andere Neugierige* trägt, enthält das Literaturverzeichnis²⁵ keinen einzigen Hinweis auf Beiträge von Carl Dahlhaus.

Von den prominenten Formenlehren führt einzig Caplins *Classical Form* Dahlhaus' Beitrag im Literaturverzeichnis auf.²⁶ Zudem erfolgt in der ersten Anmerkung des Kapitels ›Sentence‹ ein dezidierter Hinweis: Caplin gibt hier einen kurzen Abriss zur Geschichte des Begriffes ›Satz‹ seit Schönberg, der – wenn auch beeinflusst durch Wilhelm Fischer Habilitationsschrift ›Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils‹²⁷ – als Erster eine klare und konsistente Definition des ›Satzes‹ gegeben habe.²⁸ Hierbei steht Dahlhaus für Caplin in der Schönbergnachfolge: ›Carl Dahlhaus's important study of the sentence in relation to the period continues this tradition‹.²⁹

* * *

23 Gelistet sind in diesem Zusammenhang nur Dahlhaus 2001d/GS2 und 2001f/GS2. Für eine implizite Bezugnahme spricht gleichwohl, dass Kühn eine zentrale These aus Dahlhaus 1978 paraphrasiert, wenn er schreibt, dass der »klassische Satz [...] historisch [...] als Nachfolger des barocken Fortspinnungstypus« [im Sinne von Wilhelm Fischer] verstanden werden könne. Fischers Beitrag (1915) findet sich denn auch unter Kühns Literaturhinweisen (1987, 59). Bei Dahlhaus wird der ›Fortspinnungstypus‹ einerseits als »Grundprinzip der spätbarocken musikalischen Syntax« (1978, 24) bezeichnet, andererseits heißt es: »Daß die klassische Bauform des Satzes mit dem spätbarocken Fortspinnungstypus zusammenhängt, ist unleugbar.« (Ebd., 25)

Zwar hat Kühn sich nicht ausdrücklich auf Dahlhaus 2001b/GS2 bezogen. Offenkundig jedoch übernimmt er Dahlhaus' Systematik der »Bestimmung musikalischer Zusammenhänge« (ebd., 236 ff.), in der zwischen »Kontrast, Verschiedenheit, Beziehungslosigkeit« (ebd.) unterschieden wird, in sein Anfangskapitel »Formgebung und Zusammenhang«. In Kühn 1987 heißt es: »Wiederholung – Variante – Verschiedenheit – Kontrast – Beziehungslosigkeit« (5). Auch die vermeintlich fehlenden Termini finden sich gleich zu Beginn des entsprechenden Abschnitts aus Dahlhaus' Beitrag: »Buchstabenschemata [...] beruhen [...] auf der Voraussetzung, daß die Kategorien Wiederholung (oder Wiederkehr), Variante und Kontrast genügen, um Zusammenhänge zwischen Formteilen zu bezeichnen.« (Dahlhaus 2001b/GS2, 236)

24 Amon 2011, 593 f.

25 Dobretsberger 2014, 288–292.

26 Caplin 1998, 290.

27 Fischer 1915.

28 »[...] the sentence [...] seems to have been defined with precision und consistency first by Arnold Schönberg early in this century.« (Ebd., 263, Chapter 3, Anm. 1)

29 Ebd., 263. Caplin recurriert hierbei wiederum auf eine frühere Einzelveröffentlichung (1986), in der er erstmals seine Position zu Fischer, Schönberg und Dahlhaus darlegt.

Zu Beginn seines Beitrags konstatiert Dahlhaus, die »Unterscheidung von Satz und Periode« sei »oft genug als verwirrend empfunden und beklagt« worden³⁰,

ohne dass es jedoch geglückt wäre, zu Definitionen zu gelangen, die sowohl logischen als auch empirischen Kriterien genügen, die also einerseits die Dichotomie von innen heraus verständlich machen und andererseits der musikalischen Wirklichkeit des klassischen Zeitalters, auf dessen Syntax sie zielen, gerecht werden.³¹

Es seien »die versteckten Implikationen, die eine Verständigung über den Wortgebrauch verhindern«, denn es scheine, »als lasse sich die Verwirrung kaum anders auflösen als durch die Rekonstruktion der Voraussetzungen, unter denen sie überhaupt möglich war.«³² Um dem »terminologischen Labyrinth«³³ zu entkommen, verfolgt Dahlhaus den Sprachgebrauch, ausgehend von der anfänglichen »Parallelsetzung von musikalischer und sprachlicher Syntax«³⁴ und ihrer Schwierigkeiten bei Heinrich Christoph Koch, über den »metrischen« Periodenbegriff bei Antonin Reicha³⁵ und die erstmalige Gegenüberstellung von Satz und Periode als gleichberechtigte Gattungsbegriffe bei Adolf Bernhard Marx³⁶ bis hin zu den Diskussionen bei Hugo Riemann, Theodor Wihmayer und Stephan Krehl.³⁷ Insbesondere in Zusammenhang mit den Vertretern der Schönberg-Schule Erwin Ratz und Erwin Stein gewinnen methodologische und systematische Überlegungen hohe Relevanz. Gleiches gilt für die Auseinandersetzung mit Wilhelm Fischers Habilitationsschrift, die Dahlhaus zu einer scharfen Trennung zwischen barocker und klassischer Syntax ummünzt. Spätestens hier entpuppt sich das von Dahlhaus verfolgte Vorhaben als Teil einer bestimmten Geschichtserzählung, die es verdient, kritisch rezipiert zu werden.

Mit dem Anspruch, »zu Definitionen zu gelangen, die sowohl logischen als auch empirischen Kriterien genügen«, ist Dahlhaus' Projekt klar umrissen: Eine derlei Kriterien genügende historisch differenzierte Systematik kann nicht bloß deskriptiv verfahren. Sie liefere Gefahr, sich den beobachteten Phänomenen auszuliefern und in eine unüberschaubare Kasuistik abzugleiten. Unverzichtbar scheint Dahlhaus eine methodische Stringenz, die ›Satz‹ und ›Periode‹ als Gattungsbegriffe schlüssig gegenüberstellt. Diesen Gegenpool sieht Dahlhaus zuvörderst in der Typologie, welche Erwin Stein 1962 in *Form and Performance* gegeben hatte. In diesem Zusammenhang rekurriert Dahlhaus verschiedentlich auch auf Überlegungen Max Webers und dessen Konzeption des ›Idealtypus‹. Dieser Aspekt wird aufgrund seiner methodologischen Bedeutsamkeit hier an den Anfang der Auseinandersetzung mit Dahlhaus' Beitrag gestellt.

30 Dahlhaus 1978, 16.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd., 17.

37 Ebd., 19.

1.1 Zur Methodologie: Der Idealtypus nach Max Weber in der musikalischen Analyse

Im ersten Abschnitt seines Beitrags verwendet Carl Dahlhaus den Terminus ›Idealtypus‹ in zwei unterschiedlichen Zusammenhängen. Zunächst heißt es:

Daß im ›Idealtypus‹ der achttaktigen Periode, wie ihn Lehrbücher präsentieren, das tonale und das metrische Kriterium – die Differenzierung durch Halb- und Ganzschluß und die Korrespondenz zwischen Vorder- und Nachsatz – miteinander verknüpft sind, ist zwar unleugbar, sollte aber über die Zwiespältigkeit des Periodenbegriffs nicht hinwegtäuschen, eine Zwiespältigkeit, die immer dann zutage tritt, wenn eines der Bestimmungsmerkmale ausfällt und dennoch entschieden werden soll, ob es sich um eine Periode handelt oder nicht.³⁸

Im übernächsten Absatz fährt Dahlhaus fort:

Die Definitionsmerkmale einer Periode oder eines ›Idealtypus‹ von Periode – die metrische Korrespondenz von Vorder- und Nachsatz, die tonale Differenzierung durch Halb- und Ganzschluß und die melodische oder rhythmische Assoziation durch analoge Motive – schlicht zu addieren, genügt nicht, um zu einer musikalischen Syntaxtheorie zu gelangen, die es erlaubt, den Typus der Periode und den Gegentypus des ›Satzes‹ in eine logisch einleuchtende Relation zu bringen.³⁹

Und Dahlhaus fügt an, dass Erwin Ratz die von »Marx stammende und von Riemann verworfene Unterscheidung [zwischen Satz und Periode] in der musiktheoretischen Umgangssprache« wieder eingebürgert habe, dabei aber »lediglich deskriptiv, ohne die Dichotomie von innen heraus verständlich zu machen« verfahren sei. Erst bei Erwin Stein, sei das »Prinzip, aus dem der typologische Gegensatz erwächst, [...] deutlich zutage« getreten.⁴⁰

Die von Dahlhaus in beiden Textauszügen gewählte Anführung verweist auf die Adaption eines ›terminus technicus‹ und schließt – auch wenn ein expliziter Quellenhinweis unterbleibt – einen umgangssprachlichen Gebrauch aus. Dass es sich hier um eine Bezugnahme auf den Idealtypus nach Max Weber handelt, kann durch andere Textstellen zweifelsfrei belegt werden.⁴¹

Den Vorschlag, mittels Idealtypen zu arbeiten, unterbreitete Max Weber erstmals in seinem Aufsatz »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis« von 1904.⁴² Weber bestimmt die Eigenschaften und methodischen Implikationen des Idealtypus wie folgt:

38 Dahlhaus 1978, 17.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Der Registerband der *GS* (Dahlhaus 2008/GS/Suppl.) führt 45 Belegstellen für ›Max Weber‹ auf und 42 weitere für ›Idealtypus‹ (mit der Ergänzung ›nach M. Weber‹). Einzelne später im Haupttext gegebene Textnachweise werden klären, dass diese Ergänzung zu Recht geht.

42 Weber 1922a.

- Der Idealtypus ist eine gedankliche Konstruktion rationaler und möglicher Zusammenhänge, in welche die empirisch vorgefundene Wirklichkeit selektiv eingeht.⁴³
 - Für den Idealtypus folgt daraus ein Utopiecharakter⁴⁴, was ihn zum Gegenteil des ›Realtypus‹ macht (worunter hier nach Walter Eucken ein durch »generalisierende Abstraktion« gewonnener Typus verstanden wird).⁴⁵
 - Als spezifisch gedachter Zusammenhang ist ein Idealtypus kein Gattungsbegriff und repräsentiert keine logische Klasse.⁴⁶
 - Der Idealtypus selbst ist keine Hypothese. Er dient der Abstandsmessung von der empirischen Wirklichkeit.⁴⁷ Die Abstandsmessung motiviert eine Hypothesenbildung, die eine Erklärung der konkreten empirischen Wirklichkeit befördern soll.⁴⁸
- 43 »Dieses Gedankenbild vereinigt bestimmte Beziehungen und Vorgänge des historischen Lebens zu einem in sich widerspruchslosen Kosmos g e d a c h t e r Zusammenhänge. Inhaltlich trägt diese Konstruktion den Charakter einer U t o p i e an sich, die durch g e d a n k l i c h e Steigerung bestimmter Elemente der Wirklichkeit gewonnen ist.« (Ebd., 190; Hervorhebung original)
- 44 »In seiner begrifflichen Reinheit ist dieses Gedankenbild nirgends in der Wirklichkeit empirisch vorfindbar, es ist eine Utopie, und für die h i s t o r i s c h e Arbeit erwächst die Aufgabe, in jedem einzelnen Falle festzustellen, wie nahe oder wie fern die Wirklichkeit jenem Idealbilde steht [...].« (Ebd., 191; Hervorhebung original) Allerdings nimmt Weber dieser Position ihre Entschiedenheit, wenn er konstatiert: »Die Begriffe werden aber alsdann zugleich i d e a l t y p i s c h, d. h. in voller begrifflicher R e i n h e i t sind sie nicht oder nur vereinzelt [195] vertreten. Hier wie überall führt eben jeder nicht r e i n klassifikatorische Begriff von der Wirklichkeit ab.« (Ebd., 194f.; Hervorhebung original) In der Sekundärliteratur scheint dieser Widerspruch mit einer Ausnahme nicht bemerkt worden zu sein: »Es mögen viele, einige wenige, genau eines oder auch gar kein empirisches Korrelat eines Idealtypus tatsächlich ›existieren‹« (Prewo 1979, 89). Einen Ansatz zur Auflösung bietet womöglich Weber 1922b: »Sobald wir diese Wirklichkeit selbst, in ihren kulturbedeutsamen Bestandteilen, erfassen und kausal erklären wollen, enthüllt sich die ökonomische Theorie alsbald als eine Summe ›idealtypischer‹ Begriffe. Das heißt: ihre Lehrsätze stellen eine Serie g e d a n k l i c h konstruierter Vorgänge dar, welche sich in dieser ›idealen Reinheit‹ selten, oft gar nicht, in der jeweiligen historischen Wirklichkeit vorfinden, die aber andererseits, – da ja ihre Elemente der Erfahrung entnommen und nur gedanklich ins Rationale g e s t e i g e r t sind, – sowohl als heuristisches Mittel zur Analyse, wie als konstruktives Mittel zur Darstellung der empirischen Mannigfaltigkeit brauchbar sind.« (373; Hervorhebung original) Idealtypische Begriffe wären demnach in dem Sinne wirklich, dass sie Klassifikationen enthalten, aber in dem Sinne unwirklich, dass sie durch gedanklich konstruierte Zusammenhänge zu Komplexen verknüpft werden.
- 45 Eucken 1950, 249, Anm. 13: »›Realtypen‹ bedeuten nicht nur etwas anderes als die ›Idealtypen‹, sondern sie werden auch in einem andersartigen Verfahren gewonnen: nämlich in ›generalisierender Abstraktion‹ in Gegensatz zu den Idealtypen, die in ›pointierend-hervorhebender‹ oder ›isolierter Abstraktion‹ entstehen.« (Die Formulierung ›isolierende Abstraktion‹ geht auf Max Weber selbst zurück; vgl. 1922c, 497) Gerhard Stavenhagen hat dieses »andersartige Verfahren« wie folgt präzisiert (1969, 218, Anm. 40): »Die generalisierende Abstraktion wird in Überschau über viele konkrete Tatbestände vollzogen, indem gemeinsame Züge solcher Tatbestände in Gattungsbegriffen festgehalten werden.« Webers Idealtypus und Euckens Realtypus verbindet folglich die Abstraktion, die mit jedweder Begriffsbildung einhergeht – rein-empirische Begriffe sind undenkbar –, unterscheidet jedoch, dass der Idealtypus eine Singularität ausprägt, während der Realtypus einen Möglichkeitsraum für Klassifikationen eröffnet, der primär durch Gemeinsamkeiten gestiftet ist.
- 46 »Er ist ein Gedankenbild, welches nicht die historische Wirklichkeit oder gar die ›eigentliche‹ Wirklichkeit ist, welches noch viel weniger dazu da ist, als ein Schema zu dienen, in welches die Wirklichkeit als Exemplar eingeordnet werden sollte [...].« (Weber 1922a, 194)
- 47 Eine generelle Problematik des Weber'schen Ansatzes besteht darin, dass er im Bereich des Konzeptionellen dessen konstruktives Potential betont, die empirische Wirklichkeit aber, zu welcher eine

- Der Idealtypus ist als heuristisches Instrument nicht dazu bestimmt, Werturteile über dasjenige zu fundieren, was von ihm abweicht.⁴⁹

Diese Aufstellung widerspricht Dahlhaus' Behauptung im ersten Textauszug, bei dem, was sich als Satz und Periode in musiktheoretischen Lehrbüchern fände, handle es sich nur wegen des Anspruchs, Gültiges auszusagen, bereits um Idealtypen im Sinne Max Webers. Das Gegenteil dürfte der Fall sein: Die meisten dieser Erklärungen behaupten, nicht wirklichkeitsfern, sondern wirklichkeitsnah zu sein. Sie unterstellen einen Realtyp mit hoher Reichweite, den sie durch entsprechend ausgewählte Beispiele zu exemplifizieren versuchen. Auch der Umstand, dass gegebenenfalls Abweichungen zwischen dem Typus und weiteren Literaturbeispielen festgestellt werden können, macht ihn noch nicht zu einem Idealtypus, denn auch jeder Realtyp kennt Abweichungen. Insofern die Vorgehensweise in Lehrbüchern primär der Klassifikation dient, ist es ferner nicht überraschend, dass Abweichungen zwar konstatiert, aber nicht unbedingt diskutiert werden. Abweichungen provozieren nur dort eine Erklärung, wo sie eine gedankliche Konstruktion in Frage stellen. Ein statistisch ermittelter Wert aber ist keine solche gedankliche Konstruktion.

Dahlhaus' Insistieren darauf, dass es sich gleichwohl um Idealtypen handle, gewinnt an Plausibilität allenfalls vor dem Hintergrund der Kritik Webers an der positivistischen Abbildtheorie in den Wissenschaften seiner Zeit. Denn mit seiner Idealtypus-Konzeption schlägt Weber nicht schlicht einen alternativen Ansatz vor. Vielmehr versucht er zu belegen, dass auch die von ihm behauptete ›Gegenpartei‹ in der Praxis bereits seine Grundsätze verfolge, weil diese letztlich alternativlos seien. Weber versucht dies vornehmlich am Beruf des Historikers zu zeigen:

Jede aufmerksame Beobachtung der begrifflichen Elemente historischer Darstellung zeigt nun aber, daß der Historiker, sobald er den Versuch unternimmt, über das bloße Konstatieren konkreter Zusammenhänge hinaus die *K u l t u r b e d e u t u n g* eines noch so einfachen individuellen Vorgangs festzustellen, ihn zu ›charakterisieren‹, mit Begriffen arbeitet und arbeiten muß, welche regelmäßig nur in Idealtypen scharf und eindeutig bestimmbar sind.⁵⁰

Abstandsmessung erfolgen soll, aus der ermittelbaren Datenmenge für unmittelbar erschließbar zu halten scheint. Insofern aber Daten, um ›Wirklichkeit‹ zu werden, wiederum der Interpretation bedürfen (vgl. die vorige Anm.), ist hier ein Restpositivismus zu konstatieren: Die Abbildtheorie scheint auf der Datenseite nicht überwunden. Der von Weber gemeinte Abgleich betrifft vor dem Hintergrund eines erkenntnistheoretischen Skeptizismus nicht Typus und Wirklichkeit, sondern allenfalls zwei Formen der Konstruktion in unterschiedlicher Ausprägung. Eine methodische Ausarbeitung seiner Konzeption, die derartige Schwierigkeiten einer Klärung hätte zuführen können, hat Weber nicht vorgelegt.

- 48 »[...] die Begriffe [sind] nicht *Z i e l*, sondern *M i t t e l* zum Zweck der Erkenntnis der unter individuellen Gesichtspunkten bedeutsamen Zusammenhänge [...].« (Weber 1922a, 208f.; Hervorhebung original)
- 49 »Demgegenüber ist es aber eine *e l e m e n t a r e P f l i c h t* der wissenschaftlichen *S e l b s t k o n t r o l l e* und das einzige Mittel zur Verhütung von Erschleichungen, die logisch *v e r g l e i c h e n d e* Beziehung der Wirklichkeit auf *I d e a l t y p e n* im logischen Sinne von der wertenden *B e u r t e i l u n g* der Wirklichkeit aus *I d e a l e n* heraus scharf zu scheiden. Ein ›Idealtypus‹ in unserem Sinne ist, wie noch einmal wiederholt sein mag, etwas gegenüber der *w e r t e n d e n* Beurteilung völlig indifferentes, er hat mit irgend einer anderen als einer rein *l o g i s c h e n* ›Vollkommenheit‹ nichts zu tun.« (Ebd., 200, Hervorhebung original)

In diesem Zusammenhang kann auch Dahlhaus' Identifizierung der Lehrbuchdogmatik mit dem Weber'schen Idealtypus zunächst als Zurückweisung des fragwürdigen Selbstverständnisses vieler musiktheoretischer Systematiken verstanden werden, normative Konzepte als deskriptive auszuweisen. An der eigentlichen Vorgehensweise Webers zeigt Dahlhaus im ersten Textausschnitt hingegen kein Interesse. Dahlhaus geht es um die Viabilität von Systematiken: Typen, deren Merkmalskomplexe zu eng gefasst sind, laufen Gefahr, für Klassifikationen unbrauchbar zu werden. Bei der Arbeit mit einem Idealtypus hingegen geht es nicht darum, einem allgemeinen Gattungsbegriff möglichst viele Fälle zu subsumieren, sondern die vielen realen Fälle mit einem höchst individualisierten Merkmalskomplex zu vergleichen. Ein Idealtypus bedient sich der Wirklichkeit selektiv. Er ist nicht darauf hin anlegt, ›real‹ zu sein. Mit Blick auf die Schlacht von Königgrätz hat Weber an anderer Stelle ein aussagekräftiges Fallbeispiel gegeben:

Je schärfer und eindeutiger konstruiert die Idealtypen sind: je welt f r e m d e r sie also, in diesem Sinne, sind, desto besser leisten sie ihren Dienst, terminologisch und klassifikatorisch sowohl wie heuristisch. Die konkrete kausale Zurechnung von Einzelgeschehnissen durch die Arbeit der Geschichte verfährt der Sache nach nicht anders, wenn sie, um z. B. den Verlauf des Feldzuges von 1866 zu erklären, sowohl für Moltke wie für Benedek zunächst (gedanklich) ermittelt (wie sie es schlechthin tun m u ß): wie jeder von ihnen, bei voller Erkenntnis der eigenen und der Lage des Gegners, im Fall idealer Zweckrationalität disponiert haben w ü r d e, um damit zu vergleichen: wie tatsächlich disponiert worden ist und dann gerade den beobachteten (sei es durch falsche Information, tatsächlichen Irrtum, Denkfehler, persönliches Temperament oder außerstrategische Rücksichten bedingten) Abstand kausal zu e r k l ä r e n.⁵¹

Das Beispiel rückt ins Bewusstsein, was es bei dem Versuch, Webers Konzeption für die musikalische Analyse zu adaptieren, zu beachten gilt. Evident scheint zunächst, dass es sich bei Idealtypen primär um ideelle Handlungszusammenhänge handelt.⁵² Das Ideelle resultiert wiederum daraus, dass den Maßgaben der ›Zweckrationalität‹ gehorcht wird. Dazu notiert Weber an gleicher Stelle:

Sie [die Idealtypen] stellen dar, wie ein bestimmt geartetes, menschliches Handeln ablaufen w ü r d e, w e n n es streng zweckrational, durch Irrtum und Affekte ungestört, und w e n n es ferner ganz eindeutig nur an einem Zweck (Wirtschaft) orientiert wäre. Das reale Handeln verläuft nur in seltenen Fällen (Börse) und auch dann nur annäherungsweise so, wie im Idealtypus konstruiert.⁵³

50 Ebd., 193 (Hervorhebung original).

51 Weber 1922c, 522d (Hervorhebung original).

52 »Idealtypen sind also Begriffsbildungen, die, streng genommen, nur in Handlungswissenschaften ihren Ort haben. Da diese auch nach generellen Regeln des Handlungsgeschehens streben, können Idealtypen auch generellen Charakters sein. Doch die Differenz zwischen Deutungshypothese und nomologischer Hypothese wird dadurch nicht aufgehoben: Handlungs›gesetz‹ und Naturgesetz sind zweierlei. Max Webers Lehre von den Idealtypen ist also letztlich eine Lehre ausschließlich für die Handlungswissenschaften.« (Schluchter 2005, 20)

53 Weber 1922d, 509 (Hervorhebung original). Um zu unterstreichen, dass »die normative ›Richtigkeit‹ dieser [Ideal-]Typen [...] kein Essentiale« sei, weist Weber andernorts darauf hin, dass, obgleich

Bei der Übertragung auf musikalische Merkmalskomplexe bzw. Handlungsabläufe, also im vorliegenden Fall: Formverläufe, stellt sich daher die Frage, was an die Stelle der Zweckrationalität tritt. Wenig plausibel wäre es anzunehmen, bestimmte Verläufe in einem Kunstwerk würden nicht realisiert, weil Widrigkeiten verschiedenster Art, menschliches Fehlverhalten, Zufall und Natur es vereiteln. Aber selbst, wenn man derartige Einflüsse zubilligen wollte (wie z. B. den Umstand, dass bei einer Opernproduktion ein ursprünglich angedachter Sänger nicht zur Verfügung steht), bliebe die Erklärung darauf gerichtet, was die vorgefundene Werkgestalt für sich genommen ist. Insofern kann es nur um den Abgleich zwischen den ästhetischen Prämissen des Idealtyps und den individuellen ästhetischen Intentionen des konkreten Werks (nach Einschätzung des Forschers) gehen.

Eine größere Nähe zu Webers methodischem Vorgehen zeigt der zweite Textauszug: Hier tadelt Dahlhaus Ratz für dessen rein deskriptive Vorgehensweise, welche, »Die Dichotomie [von Satz und Periode] von innen heraus verständlich zu machen«, nicht in der Lage sei. Was Dahlhaus anmahnt, ist zweifelsfrei jene von Weber geforderte logische Aktivität, die zur Bestimmung des Idealtyps von Nöten ist und die Realität im Ergebnis übersteigt. Dabei bezieht Dahlhaus sich auf die folgende Typologie von Erwin Stein, die eine Quintessenz der Überlegungen zu Satz und Periode darstellt, wie sie in der Schönbergsschule zirkulierten:

Satz und Periode sollten deutlich voneinander unterschieden werden – die Begriffe werden so oft durcheinander geworfen. In einem Satz wird die erste Phrase oder der erste Halbsatz unmittelbar wiederholt – mehr oder minder genau und oftmals in sequenzierender Form – und variierend weiterentwickelt, wobei die Phrase (oder der Halbsatz) zu kürzeren rhythmischen Einheiten reduziert wird. In einer Periode dagegen ist die zweite Phrase eine Antithese zur ersten, und beide zusammen bilden eine größere rhythmische Einheit (den Vordersatz). Vordersatz und Nachsatz zeigen ähnliche Merkmale und sind zuweilen beinahe identisch; sie sind symmetrisch aufgebaut und machen die Periode zu einer ausgeglichenen, kompakten Form. Der Vordersatz schließt gewöhnlich mit einem Halbschluß, der Nachsatz mit einem Ganzschluß.⁵⁴

Indirekt weist Dahlhaus die Typologie Steins als idealtypisch aus:

Steins Erklärung, daß der Unterschied zwischen Satz und Periode in der Alternative zwischen Entwicklung und Kontrast im Vordersatz und zwischen Entwicklung und Korrespondenz im Nachsatz begründet sei, besticht durch die innere Logik, die sie in der Typologie sichtbar macht. Daß eine Sequenz einen Abspaltungsprozeß herausfordert, ist ebenso plausibel wie die Prämisse, daß aus einem Kontrast einzig durch Korrespondenz – und nicht durch Entwicklung – eine syntaktisch geschlossene Struktur hervorgehen kann.⁵⁵

»der Forscher besonders häufig normativ ›richtig‹ konstruierte ›Idealtypen« verende, sich »Fälle denken [ließen], wo als Idealtypus gerade ein in charakteristischer Art f a l s c h e s Schlußverfahren oder ein bestimmtes typisch zweck w i d r i g e s Verhalten einen besseren Dienst tun könnte.« (1922c, 497; Hervorhebungen original) Diesen Hinweis verdanke ich Kaiser 2017.

54 Stein 1964, 108.

55 Dahlhaus 1978, 18.

Offenkundig fasziniert Dahlhaus an Steins Vorgehensweise gerade das, was sie mit der Konstruktion von Idealtypen nach Weber verbindet, nämlich »die innere Logik, die sie in der Typologie sichtbar macht«. Die Fortsetzung seines Kommentars ist aber dann ganz im Sinne des ersten Textauszuges gehalten: Dahlhaus möchte Steins Typologie nicht dahingehend gewendet wissen, dass sie ihre »deskriptive Brauchbarkeit« verliert:

Andererseits wäre es realitätsfremd, die Kriterien zu eng zu fassen. Mit dem Postulat, daß der zweite Teil eines Satzes prinzipiell eine Entwicklung sein müsse, würde man um der Drastik des Modells willen die deskriptive Brauchbarkeit der syntaktischen Kategorie empfindlich schrumpfen lassen.⁵⁶

Besteht Steins Problematik nach Dahlhaus darin, eine idealtypische Konstruktion zum Gattungsbegriff zu stilisieren, so beschränkt sich Dahlhaus' eigener Beitrag zunächst darauf, dessen Geltungsbereich einzuschränken. Idealtypische Überlegungen werden allein dazu genutzt, den klassifikatorischen Systemen ein Maß an logischer Schlüssigkeit zu geben, dass sie über ein bloß »deskriptives« Moment hinausführt. In einem ersten Schritt werden distinkte Begriffe gefordert, die an der »inneren Logik« eines Idealtypus orientiert sind. In einem zweiten Schritt werden die idealtypischen Momente aus Sorge um die »deskriptive Brauchbarkeit« solange wieder abgeschliffen, bis ein hinreichender deskriptiver Gebrauchswert hergestellt erscheint: Die idealtypischen Begrifflichkeiten werden in gattungstypologische überführt.

Allegro con Brio

Beispiel 1: L. v. Beethoven: Sonate für Klavier C-Dur op. 2/3, i, T. 1–15 (Erstdruck)

Allerdings tun sich im Dreieck aus idealtypischen Überlegungen, Gattungsbegriff und Einzelwerk Untiefen auf. So hält Dahlhaus das Hauptthema aus Beethovens op. 2/3, i (Bsp. 1) für einen »problematischen Grenzfall« des Satzes:

Der Vordersatz (T. 1–4) stellt, wie Marx notierte [Marx 1845, 259] bereits für sich eine Periode dar (motivisch a1 a2, harmonisch T-D/D-T); der Nachsatz beruht auf entwickelnder Variation (durch Verschränkung entsteht der Schein von Abspaltung). Obwohl demnach der Vordersatz in sich geschlossen ist, läßt es sich rechtfertigen, von einem Satz zu sprechen: daß der Vordersatz auf Wiederholung beruht und der Nachsatz als

56 Ebd.

Entwicklung aus dem Vordersatz hervorgeht, ist ein Merkmalkomplex, der den Terminus [Satz] genügend fundiert. Stellten allerdings die Takte 5–8 (die als 9–12 repetiert werden) statt einer Entwicklung eine bloße Fortsetzung dar, so wäre die Kategorie ›Satz‹ inadäquat, obwohl in Themen, deren Vordersatz aus einer Sequenz oder einer einfachen Wiederholung besteht, eine Fortspinnung ohne motivische Anknüpfung an den Vordersatz durchaus genügen kann, um den Typus des Satzes zu konstituieren (Hauptthema des Finale aus Beethovens f-Moll Sonate opus 2/1).⁵⁷

Mit Blick auf den Gattungsbegriff ›Satz‹ resümiert Dahlhaus:

Wenn der Vordersatz zu geschlossener statt offener Struktur tendiert, muß der Nachsatz eine ausgeprägte Evolutionspartie sein; und sofern umgekehrt der Nachsatz als bloße Fortspinnung erscheint, darf der Vordersatz nicht periodisch sein. (Eine periodische Viertaktgruppe und eine Fortsetzung ohne Entwicklungscharakter schließen sich überhaupt nicht zu einer syntaktischen Einheit zusammen, sondern stehen nebeneinander, wie es übrigens Marx sogar von dem Thema aus Beethovens op. 2/3 behauptete.)⁵⁸

Dahlhaus ›rettet‹ das Hauptthema aus Beethovens op. 2/3, i für die Kategorie ›Satz‹. Dazu wird eine idealtypische Überlegung angestrengt, die sich einer dialektischen Figur bedient: Neben der Stein'schen Idealtypik, wo die offene sequenzielle Struktur des Vordersatzes bereits als Antizipation des Entwicklungsteils verstanden wird, scheint nun eine zweite auf, bei der die Geschlossenheit des Vordersatzes deren ostentative Überwindung einfordert.

Für Schönberg hingegen scheint es im Hinblick auf den Vordersatz eines Satzes ohne weitere Relevanz gewesen zu sein, ob eine harmonisch offene oder geschlossene Anlage zustande kommt. Auf eine eröffnende ›Tonikaform‹⁵⁹ kann ihm zu Folge eine ›Dominantform‹⁶⁰ oder ›Mediantform‹⁶¹ folgen. Caplin führt insgesamt fünf Kombinationen von Tonika- und Dominantformen nach Schönberg⁶² auf, deren Abfolge als einfaches Pendel, Sequenz oder Kadenz gehalten ist:

57 Ebd., 21.

58 Ebd., 21 f. – Marx hatte den ersten vier Takten »Periodenform« attestiert, auf die ein »neuer Satz, und zwar aus demselben Motiv heraus, gleichsam ein Anhang« (1845, 251) folge. Der Sprachgebrauch »bloße Fortspinnung« bezieht sich auf Friedrich Blume (in Abwandlung spricht Dahlhaus im oben zuvor zitierten Absatz von »bloße[r] Fortsetzung«, vgl. vorige Anm.). Blume unterscheidet zwischen ›Fortspinnung‹ und ›Entwicklung‹. ›Entwicklung‹ nennt er »ein Verfahren der allmählichen Umbildung eines Ausgangsgliedes zu weiteren, ihm substanzverwandten und auf es bezogene Glieder, ein Auseinander von Motiven, die eine Kette innerer Zusammenhänge bilden«. ›Fortspinnung‹ bedeutet demgegenüber »ein Verfahren der Aneinanderfügung an sich unbezogener, selbständiger Glieder, ein Nacheinander von Motiven, die nicht substanzverwandt zu sein brauchen und die erst durch ihre Stellung im Zusammenhang aufeinander bezogen werden« (1930, 58).

59 Schönberg 1979, II, 38, Bsp. 52.

60 Ebd.

61 Ebd., 39, Bsp. 53.

62 Vgl. Schönberg 1979, I, 22 ff.

›Tonikaform‹	›Dominantform‹
I	V
I-V	V-I
I-V-I	V-I-V
I-IV	V-I
I-II	V-I

Tabelle 1: ›Tonika‹- und ›Dominantformen‹ bei Arnold Schönberg gemäß Caplin 1986, 44

Demgegenüber hat Dahlhaus' Versuch, seine systematische Erweiterung idealtypisch zu fundieren, zur Konsequenz, dass die von Marx vollzogene Grenzziehung zwischen Taktgruppen, die eine syntaktische Einheit bilden, und solchen, die dies nicht tun, verlagert wird: Während nach Dahlhaus' Argumentation die Takte 1–23 aus Mozarts KV 551, i nun ebenfalls als ›Grenzfall‹ des Satzes zu gelten hätten (sofern man gewillt ist, die im Nachsatz verwendete Schleiferfigur als Ableitung auf die des Vordersatzes zu beziehen), handelte es sich in dessen KV 457, i ab Takt 9 (wo auch mit gutem Willen keine motivischen Entsprechungen feststellbar sind) um eine weitere syntaktische Gruppe, die ›bloße Fortspinnung‹ (im Sinne Blumes)⁶³ ist.⁶⁴ Freilich darf man sich gerade mit Blick auf die von Dahlhaus eingeforderte ›deskriptive Brauchbarkeit‹ klassifikatorischer Begriffe fragen, warum zwei ansonsten höchst ähnlich gehaltene Fälle nicht derselben syntaktischen Kategorie angehören sollten, zumal die in KV 457, i unter diesen Voraussetzungen verwaiste Taktgruppe mit Blick auf ihre Formfunktion offensichtlich zum Hauptthema und noch nicht zur Überleitung gehört. Die absurde Konsequenz wäre, von Hauptthemen sprechen zu müssen, die der syntaktischen Einheit entbehren.⁶⁵

Zudem ist Dahlhaus' Argumentation widersprüchlich: Was Dahlhaus lapidar als Sequenz oder einfache Wiederholung zu Beginn des Finales aus Beethovens op. 2/1 beschreibt, entpuppt sich als insgesamt vier Mal vollzogenes T-D-T-Pendel, wobei durch Lagenwechsel jeweils zwei dieser Pendel zusammengefasst werden. Dadurch aber ist ein weitaus höheres Maß an harmonischer Geschlossenheit erreicht, als es für den ersten Vierer aus Beethovens op. 2/3, i mit denselben Gründen behauptet werden kann: Die von dort bekannte Bewegung erscheint in der Vorgänger-Sonate verdoppelt.

* * *

An keiner Stelle des Beitrags verfolgt Dahlhaus die eigentliche Intention des Weber'schen Ansatzes, obgleich er diese kannte und wie folgt paraphrasiert hatte:

63 Vgl. Anm. 58.

64 Vgl. Bsp. 14.

65 Die Begriffe Periode und Satz preiszugeben und stattdessen von Haupt- oder Seitensatz zu sprechen, löst das Problem nicht, weil die Klassifikation von ›full-movement types‹ nicht an die Stelle von ›theme-types‹ treten kann (zu dieser Unterscheidung vgl. Abschnitt 2.4). Im Übrigen kann nicht davon ausgegangen werden, dass derartige Bildungen nur in der Sonate auftreten.

Die Schemata werden gleichsam als Versuchsarrangements benutzt, denen ein Werk unterworfen wird, damit seine Besonderheiten sichtbar werden; und das Ziel der Analyse ist nicht die Beschreibung des Werkes im Hinblick auf eine Norm, sondern gerade umgekehrt die Aufhebung des allgemeinen Schemas in der Darstellung des Einzelfalles.⁶⁶

Auch das Hauptthema aus Beethovens op. 2/3, i wird von Dahlhaus nicht als ein Einzelfall beschrieben, dessen Individualität vor dem Hintergrund eines Idealtypus klar zutage tritt. Vielmehr zielt Dahlhaus' Argumentation erneut auf die Brauchbarkeit des Beschreibungsrepertoires. Dennoch scheint ihm die ›Rettung‹ des Beispiels für die Kategorie Satz höchst bedeutsam, und es drängt sich spätestens hier die Vermutung auf, Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zu einer klassifikatorischen Systematik implizierten für Dahlhaus auch eine Aussage über den Wert der Komposition: Es scheint ihm wichtig zu sein, Beethovens Themen dem Typus Satz zuzuordnen zu können, freilich nicht um sie als Fälle einer Lehrdogmatik zu klassifizieren, sondern um sie an der »inneren Logik« eines Idealtypus teilhaben zu lassen. Insofern er damit die wertenden Implikationen einer normativen Lehrdogmatik fortschreibt, steht sein Vorgehen in deutlicher Spannung zu Webers Intentionen.

Genau hier setzt auch die Kritik von Philip Gossett⁶⁷ an.⁶⁸ Gossett wirft Dahlhaus vor, zunächst in Zusammenhang mit prinzipiellen Einlassungen zum Begriff der ›Tatsache‹ in der Musikgeschichtsschreibung wesentliche Positionen Max Webers paraphrasiert zu haben⁶⁹, bei der Diskussion konkreter Fallbeispiele hingegen genau jenen Missverständnissen aufgesessen zu sein, vor denen Weber im Umgang mit Idealtypen ausdrücklich gewarnt habe. Gossett konkretisiert seine Kritik an zwei Passagen aus Dahlhaus' *Analyse und Werturteil*.⁷⁰ Im Kapitel »Formprinzipien« heißt es dort:

Der Allgemeinbegriff oder Idealtypus einer musikalischen Form – der Sonate oder der Fuge –, der im späteren 19. Jahrhundert allmählich zum Schema verblaßte und schließlich zum Etikett herunterkam, hatte um 1800 noch geschichtliche Substanz; er war musikalisch real.⁷¹

Gossett kommentiert:

There is no denying that some contemporary concept of sonata form had historical substance around 1800, but this concept must not be confused with the theoretical construct, the heuristic device that an ›ideal type‹ of sonata form represents to a historian. In fact, Dahlhaus commits an error he recognizes in other circumstances when he equates the Allgemeinbegriff and the Idealtypus of sonata form, confusing the general view of the form at a given historical moment with a Weberian ideal type.⁷²

66 Dahlhaus 2001c/GS2, 261 f.; vgl. hierzu auch Schwab-Felisch 2004.

67 Gossett 1989.

68 Zum Idealtypus bei Weber, seiner Verwendung bei Dahlhaus und der Kritik von Gossett vgl. auch die Beiträge von Jan Philipp Sprick und Ulrich Kaiser in dieser Ausgabe.

69 Gossett bezieht hierbei auf das Kapitel »Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache« aus Dahlhaus 2000/GS1, 38–48.

70 Dahlhaus 2001a/GS2.

71 Ebd., 55.

72 Gossett 1989, 53.

Die zweite Stelle ist Dahlhaus' Besprechung von Schönbergs 3. Streichquartett entnommen. Dort heißt es:

Die These, daß der mittlere Ausgleich zwischen harmonisch-tonaler und thematisch-motivischer Fundierung der Sonatenform deren Idealtypus darstelle, wäre dogmatisch aus Befangenheit im Klassizismus: Die frühere Entwicklungsstufe der Form, auf der die tonale Ordnung entscheidend ist, erschiene als rudimentärer Ansatz und die späte, auf der die thematische Arbeit vorherrscht, als Verfall.⁷³

Gossett kommentiert:

The second statement criticizes a particular formulation of the ›ideal type‹ of sonata form as a ›dogmatic preference for classicism.‹ But here Dahlhaus fails to observe Weber's precise caution: the ›ideal type‹ as a theoretical construct is always a onesided accentuation, and never a presuppositionless copy of objective facts.⁷⁴

Um mit der zweiten von Gossett angeführten Stelle zu beginnen: So richtig es ist, dass Dahlhaus den Begriff ›Idealtypus‹ hier nicht im Sinne Webers verwendet, so wenig trägt diese Beobachtung für sich genommen zur Klärung des irritierenden Sprachgebrauchs bei. Denn zweifelsohne handelt es sich nicht um eine Formulierung aus Unkenntnis. So steht in Dahlhaus' Beitrag »Zur Kritik des Riemannschen Systems« von 1974⁷⁵ im Unterkapitel »Die Periode als ›Idealtypus‹« zu lesen:

Ein Idealtypus, wie ihn Max Weber definierte, ist ›nicht Ziel, sondern Mittel zum Zweck der Erkenntnis der unter individuellen Gesichtspunkten bedeutsamen Zusammenhänge‹ [Weber, WL, 208 f.]. ›Er ist nicht eine Darstellung des Wirklichen, aber er will der Darstellung eindeutige Ausdrucksmittel verleihen.‹ [ebd., 190].⁷⁶

Weiter heißt es:

Max Weber sprach von ›Idealtypen‹, um Kategorien und Kategorienkomplexe, die er meinte, als Konstruktionen zu charakterisieren [...], nicht aber, weil er an ›Ideale‹ im Sinne von Normen, die eine Urteilsinstanz darstellten, gedacht hätte.⁷⁷

Offenkundig war Dahlhaus also sowohl mit den Grundzügen der utopischen Idealtypus-Konzeption Webers, als auch deren wertneutralen Charakter vertraut.⁷⁸

73 Dahlhaus 2001a/GS2, 74.

74 Gossett 1989, 53.

75 Dahlhaus 2001c/GS2.

76 Ebd., 261.

77 Ebd., 262.

78 Die inhaltliche Sicht der Sonatenformentwicklung in *Analyse und Werturteil* reizt gleichwohl zum Widerspruch: Sie beruht auf dem Missverständnis, dass, nachdem die traditionelle tonale Ordnung der Sonatenform vergangen war, nicht andere tonale Ordnungsprinzipien, sondern die thematische Arbeit an ihre Stelle getreten sei. Diese These entpuppt sich jedoch schlicht als Folge der Limitationen, welchen die harmonische Analyse, bei Dahlhaus unterworfen ist: »In der Kammermusik von Brahms bildet weniger die Tonartenanordnung, die schwer durchschaubar ist [Hervorhebung: SR],

Wenn also Dahlhaus schreibt, die »These, daß der mittlere Ausgleich zwischen harmonisch-tonaler und thematisch-motivischer Fundierung der Sonatenform deren Idealtypus darstelle, wäre dogmatisch [...]«, so ist sein Sprachgebrauch die Folge eines Bezugsfehlers: Die von Dahlhaus wiedergegebene, jedoch nicht geteilte These besagt, etwas sei ein positiv konnotiertes ›Ideal‹. Tatsächlich aber – so Dahlhaus – könne diese These allenfalls als ein ›Idealtypus‹ dienen, der keine Wertungen zu fundieren vermag. Nun wäre es durchaus nachvollziehbar, würde Dahlhaus die aus seiner Sicht fragwürdigen Wertungen dadurch zurückweisen, dass er die ihnen zu Grunde liegende historische Einschätzung als eigentlich idealtypische enttarnt. Stattdessen jedoch attestiert er ihr fälschlich, sie sei intentional als idealtypische formuliert worden.

Derselbe Bezugsfehler ereignet sich zu Beginn der zweiten von Gossett angeführten Stelle: Die Gleichsetzung von Allgemeintyp und Idealtyp ist sachlich falsch. Wieder wird dasjenige, was es zu kritisieren gilt (das falsche Selbstverständnis vieler musiktheoretischer Systematiken, die vorgeben deskriptiv zu verfahren, letztlich aber normativ sind) zu derjenigen Sache selbst erklärt, mit Hilfe derer es in einem zweiten (erneut ausgesparten Schritt) der Kritik überhaupt erst zugeführt werden könnte.

Was nun aber die angebliche Verwirrung zeitgenössischer Konzepte der Sonatenform (die möglicherweise um 1800 historische Substanz gehabt haben) mit dem heuristischen Konstrukt eines Historikers anbelangt, so kommt darin durchaus ein Bezug auf Weber zum Ausdruck, der freilich durch den von Dahlhaus gemachten Bezugsfehler überdeckt wird, jedoch auch von Gossett unbemerkt bleibt. Weber hatte zwar vor der Gleichsetzung der »Ideen« einer Epoche [...], welche die Masse oder einen geschichtlich ins Gewicht fallenden Teil der Menschen jener Epoche selbst beherrscht haben und dadurch für deren Kultureigenart als Komponenten bedeutsam gewesen sind«⁷⁹ mit der idealtypischen Konstrukt eines Historikers gewarnt, andererseits aber eingeräumt, »daß zwischen der ›Idee‹ im Sinn von praktischer oder theoretischer Gedankenrichtung und der ›Idee‹ im Sinn eines von uns als begriffliches Hilfsmittel konstruierten Idealtypus einer Epoche regelmäßig bestimmte Beziehungen bestehen.«⁸⁰ Denn, so Weber weiter:

Ein Idealtypus bestimmter gesellschaftlicher Zustände, welcher sich aus gewissen charakteristischen sozialen Erscheinungen einer Epoche abstrahieren läßt, kann – und dies ist sogar recht häufig der Fall – den Zeitgenossen selbst als praktisch zu erstrebendes Ideal oder doch als Maxime für die Regelung bestimmter sozialer Beziehungen vorgeschwebt haben.⁸¹

Weber beschreibt hier die Kongruenz zwischen einem Idealtypus, der die aktuelle Forschung leitet, und einem Ideal in historischer Zeit. Und eben das ist es, worum es dem Historiker Dahlhaus geht: ein letztlich historisch verorteter Idealtypus, z.B. in Gestalt bestimmter Formkonzeptionen um 1800.

als der Themenkontrast, aus dem die motivisch-thematische Arbeit hervorgeht, das Gerüst des Sonatensatzes.« (2001a/GS2, 74)

79 Weber 1922a, 195 (Hervorhebung original).

80 Ebd., 195 f. (Hervorhebung original).

81 Ebd., 196.

Weber hatte geschrieben:

Lehnt der Historiker (im weitesten Sinne des Wortes) einen Formulierungsversuch eines solchen Idealtypus als ›theoretische Konstruktion‹, d.h. als für seinen konkreten Erkenntniszweck nicht tauglich oder entbehrlich, ab, so ist die Folge regelmäßig entweder, daß er, bewußt oder unbewußt, andere ähnliche o h n e sprachliche Formulierung und logische Bearbeitung verwendet, oder daß er im Gebiet des unbestimmt ›Empfundenen‹ stecken bleibt.⁸²

Aus Webers Äußerung ergibt sich nicht notwendig die Forderung, die Idealtypen hätten ›neu‹ zu sein. Wenn ein Historiker in einem Ideal historischer Zeit eine hinreichende ›logische Vollkommenheit‹ und ›rationale Möglichkeit‹ erblickt, spricht nichts dagegen, dass er es damit als Idealtypus ›versucht‹. In diesem Sinne geht es Dahlhaus eben auch (wenn auch nicht nur) um die Rekonstruktion ›historischer‹ Idealtypen und die Frage nach deren Reichweite.

Die eigentliche Problematik erwächst aus der an anderer Stelle in *Analyse und Werturteil* implizit ergehenden Forderung des Historikers Dahlhaus, sich aus Gründen historischer Angemessenheit auch als Nachgeborene ›historische‹ Idealtypen als gegenwärtige Ideale zu eigen zu machen. Dies zeigt sich insbesondere bei der Besprechung der Formanlage des Kopfsatzes aus Schuberts posthumer Klaviersonate D 958 (Bsp. 2), wo Dahlhaus mit Blick auf den Expositionsverlauf, der sowohl »die Bemühung um [...] thematische Dichte« als auch den »Zug zu epischer Ausbreitung« erkennen lasse, schreibt:

Die Variationstechnik, die zugleich in eins Verknüpfung und Ausbreitung bedeutet, durchkreuzt jedoch den Sinn, den die Verknüpfungen bei Beethoven und die Ausbreitung in Schuberts frühen Sonaten hatte: Weder entsteht der Eindruck von Konzentration noch der von thematisch-melodischem Reichtum. Die Tendenzen, die Schubert zusammen zuzwingen suchte, neutralisieren sich gegenseitig, statt daß ein Ausgleich gelänge. Und das Ergebnis ist eine Verbindung von thematischer Kargheit mit einer Neigung zum lang Ausgesponnenen, die Schumann nicht zu unrecht als ästhetischen Mangel empfand.⁸³

Auf den ersten Blick mag Dahlhaus' Problem überraschend erscheinen: Böte Schuberts Verfahren nicht eigentlich Anlass zu höchstem Lob – gerade aus historischer Perspektive? Es war bekanntlich Arnold Schönberg, der mit Blick auf Brahms das Belegen formfunktional differenter Abschnitte der Sonatenform mit Varianten des Hauptgedankens als ›entwickelnde Variation‹ geadelt hatte – einen Bezug, den Dahlhaus bei Beethoven selbst hergestellt hatte. Das Variative für sich genommen macht folglich nicht den Unterschied. Vielmehr scheint Dahlhaus, trotz der thematischen Ableitung, bei Schubert das entwickelnde Moment zu vermissen.

Zunächst stellt sich die Frage nach der sachlichen Richtigkeit dieses Einwands. Das Nebenthema⁸⁴ Schuberts umfasst 14 Takte. Sie werden melodisch getreu wiederholt. Der als Entwicklung deutbare Vorgang zeigt sich vorwiegend in der Diminution des

82 Ebd., 195 (Hervorhebung original).

83 Dahlhaus 2001a/GS2, 65.

Begleitsatzes: Gleicht sich dieser beim ersten Durchgang dem rhythmischen Verlauf der Melodie in Vierteln und Achteln überwiegend chorisch an, bildet er bei der Wiederholung ein durchgehendes Bett triolischer Achtel. Mit dem Ansatz zu einem dritten Durchgang in der Varianttonart erfolgt eine weitere Beschleunigung: Die Melodie löst sich in eine Sechzehntel-Figuration auf, in der Begleitung erscheinen kontinuierlich fortlaufende Achtel. Die zugleich einsetzende Sequenzstruktur mit Verkürzungstechnik, die schließlich die Schlussbildung der Exposition hervorbringt, ist überdeutlich an jene Aktivitätserhöhung angelehnt, die auch Beethovens Kompositionsweise bei analogen Formmomenten so häufig auszeichnet. Mit Dahlhaus gegen Dahlhaus ließe sich daher einwenden, dass, wenn das Hauptthema aus dem Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate op. 2/3 als Verknüpfung eines geschlossenen Vordersatzes und eines entwickelnden Nachsatzes im Rahmen einer dialektischen Form gerechtfertigt ist, ein analoges Vorgehen bei Schubert diesem nicht zum Nachteil gereichen kann. Zudem ist die variierte Wiederholung eines gesamten Nebenthemas auch Beethoven nicht fremd, wie der Kopfsatz der *Waldsteinsonate* op. 53 zeigt – ein Stück, das gemeinhin nicht in Verdacht steht, dem Anspruch der klassischen Sonatenform nicht gerecht zu werden. Hier wie dort ist es ein choralartiges Nebenthema, das komplett wiederholt und in Triolen kontrapunktiert wird.⁸⁵ Gleichwohl gibt es tatsächlich einen gravierenden Unterschied. Bei Schubert treten die Diminutionswechsel blockhaft ein. Indem sie immer aufs Neue einen formalen Ansatzpunkt markieren, gehen sie gegen die zuvor deutlich gesetzten Ruhepunkte an. Dergleichen verhindert Beethoven, sei es bei der ersten Beschleunigung zu Achtel-Triolen durch die Vorwegnahme des Begleitungsmodells (T. 42) oder bei der zweiten Beschleunigung dadurch, dass sich der Übergang infolge des sequenziellen Verkürzungsprozesses zwar zu Beginn der Schlussbildung, aber erst *nach* dem Eintritt eines neuen Formabschnittes ergibt (T. 58). Demgegenüber kommt Schuberts Entwicklungstechnik etwas Demonstratives zu. Sie gelangt schließlich zum Ziel, hat aber im wahrsten Sinne des Wortes Anlaufschwierigkeiten. Schubert komponiert die Spannung zwischen den Erfordernissen eines dynamischen Sonatenprinzips und einer an lyrischer Gegenwart interessierten Melodik aus. Er sucht, anders als Beethoven, gerade nicht den Ausgleich, von dem Dahlhaus spricht.⁸⁶

Der Hang, Kontinuität in Frage zu stellen anstatt zu stiften, zeigt sich bei Schubert auch in der Gestaltung des ersten Teils der Exposition bis zur ›Mittelzäsur‹ (*Sonata Theory*). Die Verkürzungstechnik mündet Takt 12 in einen ›Absturz‹. Erst ein zweiter Anlauf bringt den tonikalen Abschluss hervor. Dass die nachfolgende Überleitungspartie auf das Material des Hauptsatzes zurückgreift, ist für sich genommen keineswegs ungewöhnlich.

84 Der Terminus ›Nebenthema‹ findet hier und im Folgenden in ausschließlich pragmatischer Absicht Verwendung. Mit ihm kann vermieden werden, einer Diskussion an unbotmäßiger Stelle vorzugreifen, die sich erst in Abschnitt 2 in Verbindung mit den Termini ›Seitensatz‹, ›Seitensatzgefüge‹, ›2. Thema‹, ›subordinate theme‹, ›secondary theme‹ oder auch ›Seitenthema‹ geführt wird. Gemeint ist eine syntaktisch vergleichsweise geschlossene Taktgruppe, die im Hinblick auf das zu Beginn des Sonatensatzes erscheinende ›Hauptthema‹ ein Pedant bildet.

85 Dass es möglicherweise sogar diese Sonate war, die für Schuberts Vorgehensweise Pate gestanden hat, könnte daran festgemacht werden, dass auch Beethoven im Folgenden die Diminution nochmals von Achteltriolen zu Sechzehnteln beschleunigt.

86 Dass es auch Beethoven nicht immer um diesen Ausgleich zu tun war, zeigt der barsche Abbruch der Gesangsperiode im Kopfsatz der *Appassionata* op. 57 (T. 42 bzw. T. 181).

Beispiel 2: Franz Schubert, Sonate für Klavier c-Moll D 958, i, T. 36–85 (AGA)

Die variative Technik lässt dabei an eine Dramatisierung des Geschehens denken, die im Zuge einer klassischen Überleitung häufig eintritt (z. B. im Kopfsatz der 5. Sinfonie Beethovens). Dort aber, wo beim ersten Durchgang die in die Höhe schnellenden Sequenzglieder ansetzen, duckt sich die Musik beim zweiten Durchgang plötzlich weg. Eine neuerliche Entwicklungspassage wird nach erfolgtem Scheitern erst gar nicht in Angriff genommen. Das Hauptthema erscheint stattdessen plötzlich in den subdominanten Klangraum entrückt. Die Antwort auf die Katastrophe des Hauptsatzes liegt offenbar im Eskapismus. Wie die Fortsetzung des Nebenthemas zeigt: Eine zweite Chance auf solche Ausflucht hat die Musik nicht – aber die Hemmnisse, den Erfordernissen der Gattungsnorm nun doch noch zu entsprechen, werden zumindest überdeutlich artikuliert.

Die lange Gegenrede soll zeigen, wozu Webers Konzept des Idealtypus taugt. Unabhängig von der Frage, welchen realen Stellenwert ein jeglicher Typus tatsächlich hat,

The image shows a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It features various dynamics including *p*, *mf*, *f*, *cresc.*, and *pp*, along with articulation marks like accents and slurs.

(Fortsetzung)

kann er gegebenenfalls als Idealtypus behandelt werden, sofern auf dasjenige rekurriert wird, was ihn als Beziehungsgeflecht innerlich konstituiert. Die Abstände, die zum Beethoven'schen Typus oben aufgezeigt wurden, wiesen der Hypothesenbildung den Weg: Behauptet wird, dass Schubert ein historisches Ideal kompositorisch reflektiert und dabei kritisch hinterfragt.

Bei Dahlhaus hingegen wird der aus der Historie entnommene Idealtypus zum Argument einer letztlich abwertenden Qualifizierung. Man wird Dahlhaus kaum vorwerfen können, er schreibe das an Beethoven geschulte Sonatenparadigma unreflektiert fort. Schließlich erscheinen in Dahlhaus' Argumentation die frühen Sonaten Schuberts mit ihrem Zug zu epischer Ausbreitung als Formentwürfe eigenen Rechts. Dahlhaus' Kritik zielt vielmehr auf das »Zusammenzwingen« von Verknüpfen und Ausspinnen. Dabei lässt schon die Wortwahl das Wertende erkennen, und die Frage nach der Möglichkeit

einer konstruktiven Verbindung kann als rhetorisch enttarnt werden. Die Rede vom Ausspinnen suggeriert, das Verfahren, einen Gedanken fortzusetzen, hätte sich bei Schubert seit dessen frühen Sonaten nicht geändert.

Der Wechsel in der Funktion von Wiederholungsstrukturen ist auch von Robert Schumann nicht erkannt worden. Die Enttäuschung über das Ausbleiben des Erwarteten war zu groß: »[...] durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft.«⁸⁷ heißt es in Schumanns Besprechung der letzten Sonaten Schuberts, womit Dahlhaus' Kritik bis in die Wortwahl antizipiert wird. So zeigt sich die Kritik des Historikers Dahlhaus letztlich als Dopplung der Kritik des Zeitgenossen Schumann, dessen Beschreibung der vermeintlichen Schubert'schen Technik er ebenso adaptiert wie das darauf fußende Werturteil. Der Historiker gibt vor, der eigenen Konstruktion zu entkommen, indem er die historische fortschreibt. Freilich kann ein solches Vorgehen nur um den Preis geschehen, dass die historische Kritik niemals selbst der Kritik unterzogen wird. Zugleich verdeckt es, wo Wertungen persönlicher Art eingehen: Es legt nicht offen, welches die »bestimmten Beziehungen« sind (und nicht sind), die zwischen historischem und heuristischem Idealtypus bestehen.⁸⁸

Auch Gossett kommt auf Dahlhaus' Analyse von Schuberts posthumer Klaviersonate D 958 zu sprechen, allerdings in Zusammenhang mit dem Finale. Gossett bezeichnet es zunächst als gänzlich unproblematisch, einen an Beethoven orientierten Idealtypus der Sonatenform heranzuziehen, um die Beziehung zwischen historischen Fakten aufzuzeigen (»reveals relationships between historical facts«)⁸⁹. Nicht für akzeptabel hält er aber Dahlhaus' Versuch einer Rechtfertigung des Schubert'schen Formkonzepts. Dahlhaus hatte abschließend geschrieben:

Der Doppelcharakter der Themengruppen, das Nebeneinander von Zügen aus verschiedenen Formtraditionen, ist keine Unentschiedenheit, die ein ästhetischer Mangel wäre, sondern erfüllt eine Funktion: In der Struktur der einzelnen Themen ist die Form des Ganzen, die Verschränkung des Sonatensatz- und des Rondoschemas, vorgezeichnet und begründet. Das Finale ist kein amputiertes Rondo, das zum Potpourri tendiert, sondern eine Sonderform des Sonatenrondo[s], deren ästhetische Motivierung bis ins Detail reicht.⁹⁰

Gossett kommentiert:

Were it not for Dahlhaus's conceptual model, one would have hardly imagined that the finale was in any sense an ›amputated rondo,‹ or that its formal procedures were a ›special case‹ of elements in Beethoven's sonata designs. Indeed, ›Schubert's innovations in sonata forms,‹ to quote Charles Rosen, ›are less extensions of classical style

87 Schumann 1854, II, 240.

88 Auch Weber erteilt dazu keine weiteren Auskünfte. Er wird geahnt haben, welches Einfallstor sich hier einerseits für den Historismus bot, und andererseits, welche Gefahren für die Begründung der Soziologie als »empirischer Wissenschaft« drohen.

89 Gossett 1989, 54.

90 Dahlhaus 2001a/GS2, 66.

than completely new inventions, which lead to a genuinely new style—at least one that cannot easily be subsumed in classical terms. [Rosen 1980, 360]⁹¹

Auf diese Kritik Gossetts kann aus historischer und systematischer Perspektive geantwortet werden: Dahlhaus' Ausgangspunkt seiner Argumentation ist die explizite Bezugnahme auf die zeitgenössische Theorie der Sonaten- und Rondoform bei Adolf Bernhard Marx.⁹² Es geht also um einen Idealtypus in historischer Zeit. Eingenommen wird die Perspektive dessen, der mit den Maximen der Beethovenzeit auf Schubert trifft. Gossett hingegen führt offenbar einen modernen Hörer an, den er durch Dahlhaus' Ausführungen – trotz des ›guten Ausgangs‹ für Schubert – mit einer Reihe anachronistischer Vorbehalte unnötig belastet sieht. Doch die von ihm hierfür aufgerufene Zeugenschaft Charles Rosens bringt letztlich ein unhistorisches Argument mit sich: Indem behauptet wird, Schuberts Werke ließen sich als das ›völlig Neue‹ nicht mit klassischen Termini erfassen, treten diese aus dem historischen Kontinuum heraus. Eine solche ›Musikgeschichtsschreibung‹ aber verabschiedet das Historische zugunsten der Epiphanie. Sie kündigt die Relation zwischen Ereignissen, die Geschichte erst ermöglicht, auf. Es scheint evident, dass dies nicht die Position des Historikers Dahlhaus sein kann.

Mehr noch aber stellt sich die Frage, ob die Idealtypus-Konzeption Webers überhaupt zu dem hinzufügen vermag, was Gossett fordert. Um das von Weber selbst angeführte Beispiel der Schlacht von Königgrätz aufzugreifen: Wenn der Zusammenhang des tatsächlichen Schlachtverlaufes einer Klärung zugeführt wird, so bleibt die anfangs vorgenommene Abstandsmessung zum idealtypischen Verlauf immer präsent. Salopp gesagt: Es ist nicht zu erwarten, dass wir eine Erklärung für den Verlauf der Schlacht von Sedan erhalten, die erst in der Zukunft liegt. So auch hier: Egal, ob es sich um historische oder aktuelle idealtypische Konzeptionen handelt, der Erläuterung des Einzelfalls wird das Vergleichende eingeschrieben bleiben. Dort, wo das ›völlig Neue‹ konstatiert wird, vermag der auf einen Idealtypus rekurrierende Ansatz mit den ihm möglichen Erklärungen nicht hinzureichen. Für das ›völlig Neue‹ kann es keinen validen Idealtyp geben. Es ist noch ohne Begriff, folglich besteht auch nicht die Möglichkeit, es begrifflich zu übersteige(r)n.

Abschließend kann daher festgestellt werden, dass Dahlhaus weder mit Blick auf sein Geschäft als Historiker, noch aus methodologischer Sicht für seine Analyse des Finales aus Schuberts Sonate zu kritisieren ist. Im Gegenteil: Es handelt sich unter all den hier angeführten und diskutierten Fällen um den einzigen, wo dem Ansatz Webers dergestalt Folge geleistet wird, dass es zur Erhellung des tatsächlich vorgefundenen Einzelfalls kommt. Dabei gründet die Legitimation von Schuberts Vorgehen nicht auf der Kongruenz zwischen historischem Idealtyp und Komposition, sondern in der ästhetischen Stimmigkeit, die ein heutiger Forscher wie Dahlhaus in der Auseinandersetzung mit historischen Idealtypen erfährt.

91 Gossett 1989, 54.

92 Dahlhaus 2001a/GS2, 65.

1.2 Wilhelm Fischers ›Fortspinnungstypus‹ in der Lesart von Carl Dahlhaus

Der ›Fortspinnungstypus‹, in dem Wilhelm Fischer [...] das Grundprinzip der spätbarocken musikalischen Syntax entdeckte, ist nach Ratz [...] mit der Bauform des Satzes identifizierbar. Die Gleichsetzung, die ohne Begründung behauptet wurde, als wäre sie selbstverständlich und unmittelbar einleuchtend, ist jedoch irrig, obwohl man begreifen kann, wie sie zustande kam. Erstens ist der Fortspinnungstypus, im Unterschied zum Satz, nicht zwei-, sondern dreiteilig; ein Vivaldisches oder Bachsches Konzertrionell besteht im Grundriß – der eher durch Erweiterung als durch Zusammenziehen modifiziert wird – aus einem motivisch prägnanten Vordersatz, einer sequenzierenden Fortspinnung und einem kadenzierenden Epilog. Zweitens muß der Vordersatz im Fortspinnungstypus keineswegs auf interner Wiederholung oder Sequenzierung beruhen, sondern kann sich auf ein einzelnes Motiv beschränken: Repetitionen sind eher die Ausnahme als die Regel. Und drittens braucht zwischen Vordersatz und der Fortspinnung (mit Epilog) kein Gleichgewicht in der Anzahl der Takte zu herrschen, wie es für den klassischen Satz charakteristisch ist: der Ausdehnung der Fortspinnung ist vielmehr, ohne daß dadurch das syntaktische Prinzip des Spätbarock unwirksam wurde, kaum eine Grenze gesetzt.⁹³

Sofort im Anschluss relativiert Dahlhaus seine Aussage am Beispiel des Hauptthemas aus Beethovens Sonate op. 2/1, i und nennt es »durchaus begreiflich [...], die Grundzüge des Fortspinnungstypus wiederzuerkennen (Vordersatz T. 1–4, Fortspinnung T. 5–6, Epilog T. 7–8).«⁹⁴ Danach erfolgt – gemäß des bei Dahlhaus' häufig anzutreffenden dialektischen Argumentationsmodells – die Einschränkung der Einschränkung. Dahlhaus betont:

Dennoch müssen in einer Syntaxtheorie, die nicht der Bequemlichkeit eines dualistischen Schemas die Erkenntnis der musikalischen Realität opfern möchte, die prinzipiellen Unterschiede betont werden.⁹⁵

Dahlhaus führt dazu drei Punkte auf, denen zufolge es für ihn »verfehlt erscheint, die syntaktischen Typen, die für unterschiedliche Epochen charakteristisch sind, demselben systematischen Begriff zu subsumieren«:

- Im Satz sei »die Balance der Teile [...] essentiell, im Fortspinnungstypus akzidentiell«. Im Satz blieben Abweichungen als Lizenz hörbar, während im Fortspinnungstypus die Balance gegebenenfalls »von außen, durch die Symmetrie des Tanzes«, auferlegt sei.⁹⁶

93 Dahlhaus 1978, 24. Ratz hatte nicht nur den Satz mit Fischers Fortspinnungstypus, sondern auch die Periode mit dessen Liedtypus in Verbindung gebracht: »Erwähnt sei in diesem Zusammenhang noch, daß diese beiden Typen bereits in der grundlegenden Untersuchung Wilhelm Fischers [...] beschrieben wurden. [...] Wir glauben jedoch, für den praktischen Gebrauch an den alten Begriffen Periode und Satz festhalten zu können, wenn wir sie nur mit genügender Präzision umschreiben.« (1973, 25) Diesen Sachverhalt erwähnt Dahlhaus nicht.

94 Dahlhaus 1978, 24.

95 Ebd.

96 Ebd.

- Im Satz seien »Fortspinnung und Kadenz zu einem unzerteilbaren »Nachsatz«« zusammengefasst, während sich im Fortspinnungstypus »die motivisch verselbständigte Kadenz als »Epilog«« verhalte.⁹⁷
- Im Fortspinnungstypus bildeten Beginn und Schluss »gleichsam die Einfassung für die Fortspinnung [...], während im klassischen Satz aus einer Motivwiederholung oder -sequenzierung die Notwendigkeit einer Fortsetzung resultiert, die ein Gegengewicht zum Vordersatz darstellt.«⁹⁸

Dahlhaus' These, im Satz blieben Abweichungen als Lizenzen spürbar, ist insofern überzeugend, als achttaktige syntaktische Einheiten (sei es Satz oder Periode) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Realtyp von hoher Reichweite bilden, der das Expektanzverhalten des Hörers nachhaltig zu prägen vermag, während eine vergleichbare standardisierte Gruppierung für das barocke Ritornell (und nicht-tanz-gebundene Musik) nicht existiert. Allerdings scheint es angemessen, dieses Argument grundsätzlicher zu fassen: Gegen den älteren, noch vom »tactus« herrührenden Takt, setzt sich ab den 1730er Jahren von Italien her ein neuer Takt durch⁹⁹, der die Möglichkeit der hierarchisierenden Gliederung von Taktgruppen und der Entwicklung ganzer Taktstrecken durch Vervielfachung kleinerer Einheiten verstärkt nutzt und schließlich zu einem Ordnungsprinzip führt, das sich grundlegend von den »Proportionen« der älteren Musik unterscheidet.¹⁰⁰ Der Takt wird nun unmittelbar an den rhythmisch-melodischen Figuren erkenntlich, die ihn bestimmen und sich durch ihn bestimmen lassen. Division und Multiplikation führen zu fraktalen Strukturen auf unterschiedlichen metrischen Ebenen. Die Bevorzugung binärer statt ternärer Teilungsverhältnisse¹⁰¹ befördert, dass Einheiten aus 2ⁿ Takten als metrische Folie auch jenseits der tanz-gebundenen Musik eine hohe Bedeutsamkeit gewinnen.

Dahlhaus suggeriert demgegenüber, im Bereich der barocken Syntax habe mit der Symmetrie des Tanzes ein »äußeres« Kriterium vorgelegen, das Movens einer gegebenenfalls anzutreffenden Balance von Taktgruppen sei. Dadurch entsteht im Umkehrschluss der Eindruck, als komme die Symmetrie des »klassischen Satzes« von »innen« heraus zustande, was in Zusammenhang mit Dahlhaus' Argumentation nur soviel heißen kann, als sei sie Folge bzw. Forderung des motivisch-thematischen Prozesses. Diese Einschätzung ist mit Blick auf die skizzierte Entwicklung der Metrik zweifelhaft: Einheiten aus 2ⁿ Takten erscheinen vor deren Hintergrund nicht als Resultat motivisch-thematischer Prozesse, sondern fungieren als ein metrisches Gerüst, an das sich motivisch-thematische Prozesse gegebenenfalls anlagern. Dies ist nicht zuletzt daran erkennbar, dass sich das rhythmisch-melodische Figurenwerk bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts überwiegend

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Vgl. Hell 1971.

100 Vgl. hierzu Haas/Diederer 2008, 46–80.

101 Lerdaahl/Jackendoff 1983, 346, »Rule of Grouping Structure« Nr. 5 (Symmetry): »Prefer grouping analyses that most closely approach to the ideal subdivision of groups into two parts of equal length.«

in Einheiten von 2ⁿ Takten bewegt, also zu einem Zeitpunkt, wo von motivisch-thematischer Arbeit im emphatischen Sinne kaum die Rede sein kann. Im Gegenteil: Die Forderung nach einer metrischen Balance der Teilsätze im ›klassischen Satz‹ lässt sich aus dessen dynamischem Prozesscharakter, soll er dessen besonderes Charakteristikum sein, nicht nur nicht ableiten, sondern widerspricht ihm. Das von Dahlhaus angeführte ›Gegengewicht‹ ist nicht das Kennzeichen des Satzes, sondern der Periode. Symmetrie lässt sich nur mit Blick auf motivisch-thematische Korrespondenz fordern, nicht mit Blick auf eine motivisch-thematische Entwicklung.

Um seine eigene Position zu stärken, gibt Dahlhaus sowohl Ratz (bzw. die Schönbeargschule) als auch Fischer stark vereinfachend oder sogar unrichtig wieder. Es ist deshalb unumgänglich, die wichtigsten Positionen Fischers an den Anfang der Diskussion zu stellen:

In seiner Habilitationsschrift »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils« nimmt Wilhelm Fischer eine Differenzierung zwischen den beiden von ihm so genannten syntaktischen Typen ›Liedtypus‹ und ›Fortspinnungstypus‹ vor. Seine Intention ist es, mit Blick auf Ausgestaltung und Verwendung beider Typen den stilgeschichtlichen Umbruch (im Sinne Guido Adlers) zwischen »altklassischem« und »neuklassischem« Stil¹⁰² – in heutigen Worten: zwischen Hoch- bzw. Spätbarock und Früh- bzw. Hochklassik (Wiener Klassik) – hinsichtlich Themen- und Formgestaltung in der Instrumentalmusik aufzuzeigen.

Fischer gibt folgende Definition des ›Liedtypus‹:

Den Vordersatz der Periode bildete eine aus zwei Phrasen (α , β) bestehende Gruppe; als Nachsatz wird dieselbe vollständig wiederholt, u[nd] zw[ar] entweder ganz unverändert oder mit modifiziertem zweiten Teil (β); α kehrt auf jeden Fall wörtlich wieder. Das Divergieren der beiden β resultiert aus Kadenzverschiedenheiten: relativ selten kadenzieren Vorder- und Nachsatz gleich; soll die Hauptkadenz auf der T stattfinden, so ist die Nebenzäsur meist ein Halbschluss TV, soll aber der endgültige Abschluss auf TV, D oder P erfolgen, so bekommt der Vordersatz gewöhnlich einen Ganzschluss auf T.¹⁰³

Es ist zugleich die erste von zwei Stellen in seiner Schrift, wo Fischer im Zusammenhang syntaktischer Beschreibungen auch den Terminus ›Periode‹ verwendet. Von hier erhellt sich Ratz' Hinweis, dass er es trotz der behaupteten inhaltlichen Identität der Begriffe ›Liedtypus‹ und ›Periode‹ (bzw. ›Fortspinnungstypus‹ und ›Satz‹) bei der Bezeichnung ›Periode‹ (und ›Satz‹) belassen wolle.

Fischers Definition¹⁰⁴ erfasst harmonische Verhältnisse von Vorder- und Nachsatz der Periode, die gemessen an derjenigen Steins umfänglicher sind. Dies betrifft die Umkehrung des regulären Ganzschluss-Halbschluss-Verhältnisses und die Modulation in nahverwandtschaftliche Tonarten wie V und VI oder III.¹⁰⁵ Der Unterschied im jeweils

¹⁰² Fischer 1915, 50.

¹⁰³ Ebd., 26.

¹⁰⁴ Um Fischers syntaktische Erwägungen zu diskutieren, muss nicht auf seinen fragwürdigen Versuch einer sozio-historischen Genese eingegangen werden: »Der ›Liedtypus‹ entstammt den Tanz- und Liedweisen des Volkes. An der Hand der Beispiele in Böhmen ›Geschichte des Tanzes‹ [1886] läßt er sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen.« (Ebd., 29)

zweiten Teil der Teilsätze (β) wird nicht durch einen thematischen Kontrast begründet, sondern die thematische Divergenz ist Folge der unterschiedlichen Schlusswendungen. Eine Antithetik zwischen α und β ist nicht gefordert, sondern fakultativ:¹⁰⁶

Gewöhnlich besteht der Vordersatz aus zwei Phrasen, die in verschiedener Hinsicht mehr oder weniger kontrastieren. Ein harmonischer Kontrast liegt immer vor, da die beiden Phrasen wieder das Vorder- und Nachsatzverhältnis aufweisen, also die erste Phrase höchstens mit einem Halbschluß endigt, während die zweite stets eine Kadenz darstellt. Dazu kann auch motivische Gegensätzlichkeit treten, doch haben in zahlreichen Fällen erste und zweite Phrase gleiches Motivmaterial.¹⁰⁷

Für den ›Fortspinnungstypus‹ gibt Fischer folgende Definition:

Die zweite wichtige Strukturform erster Teile von Tanzsätzen ist der ›Fortspinnungstypus‹: auf einen Vordersatz mit Ganz- oder Halbschluß folgt eine motivisch verwandte oder fremde modulierende ›Fortspinnung‹, aus einer oder mehreren aneinander gereihten Sequenzen bestehend; manchmal schließt eine dritte Gruppe als ›Schlußsatz‹ oder ›Epilog‹ das Ganze ab.¹⁰⁸

Auch hier ist Fischers Definition umfänglicher als die Steins: Die Fortspinnung kann motivisch sowohl ›verwandt‹ als auch ›fremd‹ sein, sie ist sequenzierend gehalten; der Vordersatz weist eine eigene Schlusswendung auf.¹⁰⁹

Im weiteren Verlauf präzisiert Fischer seine Beobachtungen:

Fassen wir die Resultate, die Bildung der nach dem Fortspinnungstypus gebauten Melodien betreffend, kurz zusammen: die Vordersätze sind einteilige Gebilde, nie wirklich aus zwei korrespondierenden Perioden zusammengesetzt, höchstens Ansätze dazu in Gestalt von Motivwiederholung oder Motivsequenz aufweisend; die Fortspinnungen,

105 Von den verschiedenen Kadenzkombinationen leitet Fischer insgesamt sechs Grundtypen ab (vgl. ebd., 26).

106 Fischer scheint damit der Erste gewesen zu sein, der den Kontrast innerhalb der Teilsätze, wenn auch behutsam, in die Periodendefinition einführte. Noch für Marx ist der Kontrast nicht konstitutiv für die Periode (vgl. Marx 1845, 250f.). Interessant ist hier auch Fischers Definition des Terminus ›Phrase‹, mit dem Abschnitte bezeichnet sind, die durch Schlussformel enden, also Vorder- und Nachsätze. Es ist eben diese Definition, die erst wieder Caplin aufgreift, wenn er von ›Präsentationsphrase‹ oder ›Fortsetzungsphrase‹ spricht (1986; vgl. weiter unten im Haupttext den Abschnitt 2.5). Demgegenüber hatte bereits Schönberg die von Ratz für gewöhnlich so bezeichnenden ›Zweitakter‹ als ›Phrase‹ und ›Gegenphrase‹ bezeichnet: »Im ersten Abschnitt des Satzes werden die Takte 3–4 als veränderte Wiederholung der ersten Phrase konstruiert.« (1979, I, 25; Hervorhebung original)

107 Fischer 1915, 35.

108 Ebd., 29.

109 Fischers Versuch zur historischen Genese sei auch hier zitiert, ohne ihn zu diskutieren: »Der Liedtypus konnte von der Volksmusik hergeleitet werden; weit komplizierter gestaltet sich die Forschung nach den Quellen des Fortspinnungstypus. Daß Melodien, deren Vordersatz sich über einem Ciaconathema aufbaut, von den Ostinatosätzen der venetianischen und römischen Schule abstammen, darf wohl als sicher angenommen werden. Sind Vordersätze über Tonikaorgelpunkten eine vereinfachte Form des eben erwähnten Typus, so wären Melodien mit derartigen Kopftiteln als weiteres Entwicklungsstadium der ersten Art anzusehen. Für die übrigen Typen ist man dagegen ganz auf Vermutungen angewiesen.« (Ebd., 45)

meist viel ausgedehnter als die Vordersätze, sequenzieren unter Beschleunigung des Harmoniewechsels motivisch verwandt oder kontrastierend weiter, ein kurzer Epilog, gleichfalls nur durch Wiederholung oder Sequenzierung eines Motivs einigermaßen geschlossen erscheinend, kann abschließen.¹¹⁰

An dieser Stelle wird deutlich: Die mangelnde Unterscheidbarkeit zwischen der Fortspinnung, ob entwickelnd oder kontrastierend, und dem Kadenzglied, ist ein Erbe des Fortspinnungstypus, keineswegs – wie Dahlhaus behauptet – eine Besonderheit des Satzes, den es vom Fortspinnungstypus abzugrenzen helfen würde. Damit wird auch Dahlhaus' weitergehende These hinfällig, im Fortspinnungstypus bildeten Beginn und Schluss »gleichsam die Einfassung für die Fortspinnung«. Kennzeichnend ist vielmehr auch hier die übergeordnete Zweiteiligkeit. So reduziert sich der Unterschied im Wesentlichen auf die Wiederholung im Vordersatz. Aber auch hier will die Abgrenzung nicht mit Deutlichkeit gelingen, weil viele Sätze, nicht zuletzt das immer wieder bemühte Beispiel aus Beethovens op. 2/1, i, als Vordersatz nicht den Liedtypus, wie ihn Fischer begreift, besitzen, sondern nur dasjenige, was er auch schon dem barocken Fortspinnungstypus regelmäßig attestiert, nämlich die Wiederholungen knapper Einheiten, die späterhin Schönberg als Tonika bzw. Dominantform bezeichnen wird.

Gleichwohl gibt es eine Akzentverlagerung: In der Schönbergschule sind Fischers Ergebnisse durch den Filter der Fokussierung motivisch-thematischer Prozesse hindurchgegangen – eine Konsequenz davon, dass die Legitimation der eigenen Kompositionstechnik nach dem so genannten Ende der Tonalität im Wesentlichen auf eben diesen fußte. In der Tradition dieser Begriffsverschiebungen steht offenkundig auch Dahlhaus: Es scheint gerade so, als müsse dem Traditionsstrang auf Seiten der Werke von Beethoven bis zu Schönberg auch ein eben solcher auf Seiten der Theorieentwicklung entsprechen. Fischer hingegen steht trotz der Inanspruchnahme durch Ratz quer zu dieser Erzählung. Eben dies provoziert auch die Kritik Dahlhaus' an Ratz. Diese führt aber nicht zu einer umfassenderen Rezeption Fischers, sondern geht mit zweifelhaften systematischen und historischen Abgrenzungen einher, im Zuge derer Fischer sogar um die eigentliche Pointe seiner Ausführungen gebracht wird, welche den stilgeschichtlichen Übergang betrifft:

Bei seiner Analyse des Hauptthemas aus dem Kopfsatz von Beethovens op. 2/1 unterscheidet Ratz zwischen »Zweitaktern«, deren »Wiederholung« und »Entwicklung«.¹¹¹ Ratz' Beschreibungen verhalten sich dabei ausschließlich auf der Ebene der Thematik. Zwar gibt er seiner Analyse ein Stufendiagramm bei und erwähnt auch die Schlusswendung am Ende des Satzes, gleichwohl geht dergleichen nicht in seine Nomenklatur ein. Es ist vielmehr Fischer, der am Beispiel der Courante aus Bachs 2. *Französischer Suite* von einer »kadenzierenden Fortspinnung«¹¹² spricht und damit die Ebene der Harmonik mit jener der Thematik verknüpft. Anders als Dahlhaus behauptet, bezeichnet der Begriff »Epilog« bei Fischer in der Regel auch nicht die Kadenz selbst, sondern einen Vorgang, der jenseits der Kadenz liegt, mit welcher die Fortspinnung abgeschlossen wird. In

110 Ebd., 47.

111 Vgl. Ratz 1973, 23, Beispiel.

112 Fischer 1915, 30.

The image shows a musical score for a single melodic line in E major, 3/4 time. It is labeled 'Fig. 14.' and consists of five staves. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes. Above the staves, there are several horizontal brackets and labels indicating structural divisions: 'a' and 'a1' appear on the first staff; 'b' and 'c' on the second; 'c' and 'd' on the third; 'd' on the fourth; and 'd' and 'beta2' on the fifth. There are also wavy lines (trills or ornaments) above some notes in the fourth and fifth staves.

Beispiel 3: Fischer 1915, 30, Fig. 14 (J.S. Bach, Französische Suite Nr. 6 E-Dur BWV 817, Allemande, T. 1–12)¹¹³

diesem Sinne bezeichnet Fischer den ersten Wiederholungsteil der Allemande aus Bachs 6. *Französischer Suite* als Fortspinnungstypus »in höchster Vollendung« (Bsp. 3).¹¹⁴

Dahlhaus macht sich hier eine Inkonsequenz Fischers zu Nutze. Bereits Caplin hat beim Vergleich der Systematik Fischers mit seiner eigenen darauf hingewiesen, dass Fischers Sprachgebrauch im Hinblick auf die Gestaltung des Nachsatzes im Fortspinnungstypus uneinheitlich ist:

Eine Überprüfung seiner Beispiele zeigt, daß sein Epilog nur selten unserer Kadenzfunktion entspricht, deren Kennzeichen das Auftauchen einer besonderen kadenzierenden Akkordfolge ist. Oftmals handelt es sich bei Fischers Epilog bereits um einen postkadenziellen Teil, in dem eine Gruppe von Schlußgedanken einen Anhang zur Kadenz am Ende der Fortspinnung bildet (Fig. 14, 82, 91, 96). In anderen Fällen setzt der Epilog schon vor der Kadenzierung ein und übt damit eine Fortsetzungsfunktion aus (Fig. 83). Viele von Fischers Beispielen wiederum haben überhaupt keinen Epilog, und die Kadenz ist eindeutig in den Fortspinnungsteil eingegliedert (Fig. 11–13, 60, 97, 98). Am Ende bleibt ein einziges Beispiel übrig, in dem der Epilog der Kadenzfunktion in unserem Sinne entsprechen würde (Fig. 16 [vgl. Bsp. 4]).¹¹⁵

¹¹³ Fischers Bezeichnungsweise ist nicht völlig konsistent: Obwohl die Quintkadenz bereits T. 8.3 vollzogen ist und für Fischer auf unterer Gliederungsebene bereits Gamma eintritt, ereignet sich auf übergeordneter Gliederungsebene der Wechsel von c (Fortspinnung) zu d (Epilog) erst zu Beginn von Takt 9. Alles spricht dafür, dass es sich hierbei um einen Fehler handelt, zumal die Zäsur auch durch den Eintritt des Soggettos in der linken Hand mit T. 8.3 verdeutlicht wird.

¹¹⁴ Fischer 1915, 30.

¹¹⁵ Caplin 1986, 256.

Fig. 16.

Allegro.

Gamba
Continuo

The musical score consists of four systems, each with a Gamba part (treble clef) and a Continuo part (bass clef). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score is annotated with various musical symbols: slurs, accents, and dynamic markings. The first system is divided into sections 'a', 'b', and 'c'. The second system has sections 'c', 'alpha 2', and 'beta 1'. The third system has sections 'c1', 'alpha 3', and 'gamma'. The fourth system has sections 'gamma 1' and ends with 'etc.'.

Beispiel 4: Fischer 1915, 32, Fig. 16 (J. S. Bach: Sonate für Viola da Gamba und obligates Cembalo g-Moll BWV 1029, i [Vivace], T. 1–9)

Gleichwohl irritiert Caplins Interpretation von Fischers Figur 83 (vgl. Bsp. 5). Fischer selbst hatte erläutert: »Also viertaktiger Vordersatz, dreitaktige Fortspinnung, fünftaktiger Epilog.«¹¹⁶ Zwar setzt letzterer fraglos »schon vor der Kadenzierung ein«, doch ist gerade daher der Unterschied zu Fig. 16 nicht erkennbar, von der Caplin behauptet, hier handele es sich um das einzige von Fischers Beispielen, »in dem der Epilog der Kadenzfunktion in unserem Sinne entsprechen würde«. Vielmehr stimmen beide Beispiele darin überein, dass die Kadenzbildung nicht unmittelbar aus dem Sequenzabschnitt hervorgeht, sondern einen vergleichsweise eigenständigen und – im Falle von Fig. 83 zusätzlich durch einen Einschnitt verdeutlicht – vom Vorigen getrennten Formteil bildet. Schon in Verbindung mit dem Liedtypus hatte Fischer angemerkt: »Modulationssequenz und freier Schluß sind übrigens bereits Charakteristika des Fortspinnungstypus.«¹¹⁷

¹¹⁶ Fischer 1915, 51.

Es gibt also nicht – wie von Caplin behauptet – drei, sondern nur zwei Fälle bei Fischer: Dabei sprechen Fischers Begriffswahl ›Epilog‹ – als Gegenüber zur »kadenzierenden Fortspinnung« – und seine einführenden Beispiele eindeutig dafür, dass er die Kadenz der Fortspinnung als deren Ende zuordnet. Entsprechend bildet der Epilog nur eine fakultative Möglichkeit jenseits der erfolgten Schlussbildung. Er gehört nicht zu den Konstituenten des Typus.

Fischers anders gelagerte Erläuterungen der Figuren 16 und 83 haben ihren Grund offenkundig in jenem Problem, dass die Syntaxtheorie seit den Zeiten Heinrich Christoph Kochs begleitet: eine Unschärfe in Bezug auf die Frage, ob die gewählten Begriffe melodische Einheiten benennen oder eine harmonisch-interpunktische Funktion verdeutlichen. Zu Figur 16 hatte es bei Fischer geheißt: »Man sieht auf den ersten Blick, daß es sich um den Fortspinnungstypus handelt: Vordersatz A – sequenzierende Fortspinnung B – Schlußsatz C.«¹¹⁸ ›Schlussatz‹ wird hier durchaus im Sinne Kochs verwendet, d. h. als Bezeichnung derjenigen Taktgruppe, welche den Schluss herbeiführt.¹¹⁹ Von Epilog ist hingegen nicht die Rede. Die Zuordnung erklärt sich daraus, dass sowohl A, B, als auch C von Fischer primär motivisch-thematisch verstanden werden. Die Separation von ›C‹ im Vorfeld der Kadenz ist nicht etwa durch Fischers Wunsch motiviert, die Kadenzfunktion gesondert aufzuführen, sondern reflektiert, dass eine neue Motivik aufkommt. Eben darum ist es – wie Caplin richtig bemerkt – für die deutliche Mehrzahl der von Fischer angeführten Beispiele auch charakteristisch, dass die Kadenzfunktion unter der primär melodischen Qualität ›Fortspinnung‹ subsumiert wird, denn in der Regel wird in barocker Musik auf eine vom Vorigen durch motivisch-thematischen Wechsel abgesetzte Kadenzbildung verzichtet. Als standardisierte Wendung fällt sie zumeist so knapp aus, dass mangelnde Individualität und Kürze ihre Kennzeichnung als relativ eigenständiger Formteil unangebracht erscheinen lassen.

Wenn Fischer bei Figur 83 nun von einem fünftaktigen Epilog spricht, so steht dies zwar in klarem Widerspruch zur bisherigen Begriffsverwendung. Gemeint ist aber offenkundig – analog zu Figur 16 – ein Schlußsatz, der motivisch-thematisch eigenständig ausfällt, keineswegs ein Epilog im eingangs definierten Sinne. Nichts berechtigt daher dazu, Fischers terminologische Inkonsistenz zum Regelfall erheben zu wollen, wie es Dahlhaus späterhin getan hat. Vielmehr macht Fischers Kommentar zu Figur 83 auf eine Schwierigkeit aufmerksam, die sich erst dann befriedigend lösen lässt, wenn berücksichtigt wird, dass die beiden Formfunktionen Entwicklung und Kadenz sowohl mit derselben als auch mit einer unterschiedlichen Motivik einhergehen können.

Was also die Gestaltung des Nachsatzes in einem Satz anbelangt, hat Ratz allen Grund, sich auf Fischer zu berufen. Aus syntaktischer Perspektive handelt es sich um dieselbe Anordnung, bei der die Entwicklung mit einer Kadenz abschließt, die in der Regel keine eigene motivisch-thematische Profilierung aufweist. Der Eindruck eines Unterschieds kommt allenfalls dadurch auf, dass Ratz seine Beispiele Beethovens entweder

117 Ebd., 28.

118 Ebd., 33.

119 Vgl. Koch 1787, 358.

nicht so wählt (op. 2/1, i) oder nicht so weit ausführt (op. 7, ii), dass ein Epilog jenseits der Kadenz vorläge oder gezeigt würde.

Hingegen gibt es bereits bei Schönberg eine Tendenz, innerhalb der Entwicklung nochmals zu gliedern: In verschiedenen seiner Analysen von Sätzen aus Beethovens Sonaten wird der letzte Abschnitt des wiedergegebenen Beispiels mit Begriffen wie »melodische Reste«¹²⁰ (op. 2/1, i, T. 7–8), »kondensierte Reste«¹²¹ (op. 2/3, i, T. 6–8), »Reste in Skalenform«¹²² (op. 10/1, i, T. 14–16) oder schlicht als »Reste«¹²³ (op. 2/1, iii, T. 11–14) belegt. Mit Ausnahme des Ausschnitts von op. 10/1, i, der möglicherweise nur aus Fragen des Umbruchs vor Erreichen der Kadenz endet, beziehen sich alle Bezeichnungen immer auf die Schlusskadenz des jeweiligen Ausschnitts. Deutlich wird damit bei Schönberg erkennbar, dass er den ersten Teil der Entwicklungspartie, welche zumeist mit dem Begriff »Reduktion« belegt ist (op. 2/1, i und op. 2/1, iii), als Liquidation der exponierten Thematik auffasst. Für Schönbergs Beispielauswahl ist es denn auch kennzeichnend, dass alle Sätze eine Dopplung des Anfangsgedankens aufweisen, die Schönberg – wie bereits oben ausgeführt – als »Tonikaform«, »Dominantform« oder auch »Mediantform« bezeichnet. Doch kann daraus nicht geschlossen werden, dass für Schönberg die Betrachtung harmonischer Vorgänge im Satz gleichrangig neben denen der Motivik gestanden hätte. Bekanntlich führte Schönberg für die Wiederholung des Anfangsgedankens ein anderes Argument als Stein an. Sie bildet die notwendige Voraussetzung dafür, dass die nachfolgende Reduktion aufgefasst werden kann:

Die Konstruktion des Anfangs bestimmt die Konstruktion der Fortsetzung. Am Anfang muss ein Thema außer Tonart, Tempo und Taktart sein Grundmotiv deutlich darstellen; die Fortsetzung muß den Anforderungen der Faßlichkeit genügen. Eine unmittelbare Wiederholung ist die einfachste Lösung und sie ist charakteristisch für die Struktur des Satzes.¹²⁴

Entsprechend anders verhält sich Schönbergs Differenzierung bei der Periode, wenngleich hier nur mit Blick auf deren Nachsatz:

120 Schönberg 1979, II, 38, Bsp. 52a.

121 Ebd., Bsp. 52b.

122 Ebd., Bsp. 52c.

123 Ebd., II, 39, Bsp. 53a.

124 Schönberg 1979, I, 21. Dass Dahlhaus in seinem Beitrag auf diese Begründung an keiner Stelle zu sprechen kommt, bedeutet wohl, dass die Stein'sche Erklärung für ihn weitaus überzeugender war. Ratz wartet mit einer weiteren Begründung auf, die Schönberg näher steht als Stein: »Wir erkennen die Selbständigkeit einer Gestalt an ihrer Wiederholung.« (1973, 22) Das mag der Grund sein, weshalb Ratz, auch was die Gestaltung des Vordersatzes anbelangt, zu größeren Lizenzen bereit zu sein scheint als Schönberg oder Stein: Zwar belegen seine Beispiele aus Beethovens op. 2/1, i und op. 7, ii, dass auch Ratz die Wiederholung des von ihm so genannten »Zweitakters« für das Charakteristikum des Vordersatzes eines Satzes hält (vgl. Ratz 1973, 23 und 26), doch scheint es zumindest möglich, darauf im weiteren Verlauf zu verzichten: Bei den von Ratz als »dreiteiliges Lied« beschriebenen Hauptthemen aus op. 2/2, ii und op. 7, ii zeichnet sich der dritte Formabschnitt jeweils dadurch aus, dass der anfängliche Zweitakter nur noch ein einziges Mal erscheint, bevor eine »Erweiterung (Einschub)« (op. 2/2, ii [1973, 25]) oder eine »neue Entwicklungsgruppe« (op. 7, ii [1973, 27]) folgen.

Um die Funktion einer Kadenz auszuüben, muß die Melodie eine gewisse melodische Gestalt annehmen, welche die besondere *Kadenzkontur* hervorbringt, die gewöhnlich mit dem Vorhergehenden kontrastiert.¹²⁵

Dazu seien zwei Mittel üblich: Entweder werde der »Tendenz der kleinen Noten« nachgegeben oder es würden »wie in einem *Ritardando*« größere Notenwerte verwendet.¹²⁶

Während Schönbergs Terminologie, ebenso wie diejenige Ratz', beim Satz überwiegend auf der Ebene der thematischen Beschreibung verbleibt, wird mit Blick auf die Bedeutung der beiden unterschiedlichen Schlusswendungen am Ende von Vorder- und Nachsatz der Periode das motivisch-thematische Moment mit dem interpunktisch-harmonischen verknüpft. Im Zusammenhang mit der Periode unterstreicht der Terminus »Kadenzkontur« die von Schönberg bereits zuvor postulierte Kontrastierung zwischen »Phrase« und »Gegenphrase« in deren Vorder- und Nachsatz. Im Zusammenhang mit dem Satz hingegen fehlt der harmonisch-interpunktische Bezug. Gleichwohl setzt sich Schönberg hier von Fischers Vorlage ab, weil er den ungeteilten Nachsatz des Fortspinnungstypus aufzuspalten beginnt: in die Entwicklung im engeren Sinne und deren verbleibende »Reste«.

Offenkundig ist Dahlhaus' Fischer-Rezeption von dem Wunsch gekennzeichnet, deren Vorläufertum für die Syntaxlehre der Schönbergsschule zu marginalisieren. Dabei wird in weit größerem Umfang einer angemessenen Diskussion der Weg verstellt, als es mit Blick auf Satz und Periode als Themen-Typen zunächst den Anschein haben mag: Fischers Hinweis, dass die im Fortspinnungstypus anzutreffenden Wiederholungsstrukturen »nie wirklich aus zwei korrespondierenden Perioden zusammengesetzt [seien], höchstens Ansätze« dazu böten, wird mit Blick auf den von ihm behaupteten stilgeschichtlichen Wandel besonders bedeutsam¹²⁷, den er am Beispiel des bereits erwähnten Pseudo-Pergolesi exemplifiziert (Bsp. 5).¹²⁸

Fischer kommentiert:

Also viertaktiger Vordersatz, dreitaktige Fortspinnung, fünftaktiger Epilog. Der Vordersatz ist nach dem Liedtypus gebaut, sein Vordersatz a (Melodie mit Baß) [...] gehört den Phrasen über Ciaconabässen an. Damit ist ein wichtiger Schritt getan: eine Phrase, die im altklassischen Stil für sich einen Vordersatz im Fortspinnungstypus abgegeben hätte, wird hier mit einem bis auf die abweichende Kadenz identischen Nachsatz versehen, der Vordersatz einer nach dem Fortspinnungs-

125 Schönberg 1979, I, 28 (Hervorhebung original).

126 Ebd., 28 (Hervorhebung original).

127 Der Begriff »Periode« wird von Fischer nur zwei Mal in syntaktischen Zusammenhängen verwendet. Hier, bei der zweiten Verwendung, sind offenkundig die Teilsätze des Liedtypus gemeint. Bei der ersten Begriffsverwendung bezeichnet er noch dessen Ganzes (vgl. Anm. 106). Das Zitat verdeutlicht zudem, dass Schönberg auch bei der Bezeichnung der Teile periodischer Teilsätze Fischers Terminologie übernimmt (vgl. Anm. 103).

128 Fischer zitiert hier den Eröffnungssatz aus der ersten der 12 Triosonaten, die 1780 von dem Verleger Robert Brenner unter dem Namen Giovanni Battista Pergolesis in London veröffentlicht wurden. Dass es sich um Kompositionen von Domenico Gallo handelt, wurde erst nach Fischers Veröffentlichung bekannt (1949) und hätte Fischer möglicherweise davon abgehalten, es als Beispiel zu wählen. Gleichwohl verliert es durch die geänderte Zuschreibung nicht seine Beweiskraft.

Fig. 83. Moderato.

Beispiel 5: Fischer 1915, 51, Fig. 83, ›Pseudo-Pergolesi«

typus gebauten Melodie wird also nach dem Liedtypus konstruiert. Fortspinnung und Epilog bieten nichts Neues: erstere basiert auf der Quintschrittsequenz, letzterer zeigt Taktwiederholung. Bemerkenswert ist nur, daß die melodische Abhängigkeit der letztgenannten Partien vom Vordersatz nicht so groß ist wie in altklassischen Melodien [...].¹²⁹

Das Ziel seiner Untersuchung besteht für Fischer folglich darin, zu zeigen, dass im Moment des Stilwechsels der Liedtypus in den Fortspinnungstypus integriert wird. Er bildet nunmehr den Vordersatz des Fortspinnungstypus, ist aber damit nur die syntaktisch gefestigtere und umfänglichere Ausgestaltung dessen, was dieser Vordersatz mit Blick auf die auch bei ihm anzutreffenden Wiederholungsstrukturen schon immer war.

An Dahlhaus' Rezeption von Fischers Untersuchung ist bemerkenswert, dass sie sich völlig auf den Fortspinnungstypus beschränkt und dessen historische Bedeutung – entgegen der expliziten Intention Fischers – auf ein »Grundprinzip der spätbarocken musikalischen Syntax« reduziert. Offenkundig missfällt Dahlhaus der epochenübergreifende Ansatz Fischers. So wie er den Begriff ›Fortspinnungstypus« auf die barocke Syntax beschränkt wissen möchte, so den Begriff ›Satz« auf die klassische Syntax. Dazu muss er den Unterschied in einer Deutlichkeit betonen, die weder durch Fischers Untersuchung, noch durch die Kompositionsgeschichte gedeckt ist.

Dies zeigt sich besonders plastisch in Dahlhaus' Versuch, das Hauptthema aus Beethovens op. 7, i zu klassifizieren (Bsp. 6). Voraus geht Dahlhaus' These, beim »Seitenthema« aus dem Finale von Beethovens op. 2/1 handle es sich um ein Thema, »dem die Formel $(3 \times 2) + 2$ zugrundeliegt« und das, obwohl es als »syntaktisch geschlossenes Gebilde [...] zweifellos als fest gefügt gelten muß«, weder »als Satz oder als Periode bestimmbar wäre«. ¹³⁰ Diese »selbständige, nicht reduzierbare Bauform«, die Dahlhaus offenkundig als eigenen Beitrag zur Systematik verstanden wissen möchte, erkennt er auch in den Takten 5–13 des Hauptthemas aus Beethovens op. 7, i. Allerdings wird dadurch,

¹²⁹ Fischer 1915, 51 f.

¹³⁰ Dahlhaus 1978, 25.



Beispiel 6: L. v. Beethoven, Sonate für Klavier Es-Dur op. 7, i, T. 1–20 (Erstdruck)

anders als im Falle von Beethovens op. 2/1, iv und op. 2/3, i, die syntaktische Einheit des Hauptthemas selbst in Frage gestellt:

Die vorausgehenden Takte (1–4), die aus einer Sequenz bestehen, werden unwillkürlich, zumal sie am Beginn einer Sonate stehen, als erster Teil eines Satzes aufgefaßt.¹³¹

Für die nachfolgende Taktgruppe bedeutet dies, dass sie »ihre Bedeutung ändert, indem sie zuerst als Nachsatz erscheint, um sich dann als selbständige Bildung mit dem Schema (3 x a) + b zu erweisen.«¹³² Dann wiederum räumt Dahlhaus ein:

Man kann allerdings das Hauptthema aus opus 7 auch als »verspätete« Ausprägung des Fortspinnungstypus erklären: die Takte 1–4 wären dann Vordersatz, 5–10 sequenzierende Fortspinnung und 11–13 kadenzierender Epilog.¹³³

Schließlich, um dem eindeutigen Selbstwiderspruch zu entgehen, erklärt Dahlhaus derartige Themen zu einer »Zwischenform zwischen dem Fortspinnungstypus und dem Schema (3 x a) + b.«¹³⁴

Nachdem zunächst die deskriptive Brauchbarkeit die Relativierung der idealtypischen Definitionen erforderte, führt nun die angemahnte historische Differenzierung zur Einschränkung der deskriptiven Brauchbarkeit. Anstatt diachron die Veränderungen an der Ausgestaltung eines Schemas aufzuzeigen, werden historische und synchrone Betrachtungsweise gleichgesetzt. In der Konsequenz müssen Zwischenformen eingeführt werden.¹³⁵

131 Ebd.

132 Ebd.

133 Ebd.

134 Ebd.

135 Zudem kann erneut festgestellt werden, dass die gewünschten, nunmehr historischen Differenzierungen der Systematik auf die behauptete Datenlage zurückschlagen: Dahlhaus' Aussage, dass barocke Orchesterritornelle zumeist nicht mit Wiederholungsstrukturen zu Beginn arbeiten, ist richtig, übergeht aber, dass Fischer für jede Menge anderer barocker Instrumentalformen dergleichen durchaus zeigen konnte. Es schiene aber absurd, den Begriff »Fortspinnungstypus« auf Ritornelle beschränken zu wollen.

Das Hauptthema aus Beethovens op. 7, i zeichnet sich durch mehrfache Wiederholungen von zweiktelligen Einheiten aus und entspricht damit Dahlhaus' Maßgabe, dass beim Satz – anders als beim Fortspinnungstypus – Erweiterungen als Lizenz eines symmetrischen Modells gehört werden können. Auch ist der erste Vierer durch keinerlei Kadenzbewegung harmonisch in sich geschlossen, weshalb – nach Dahlhaus' eigenen Maßstäben – die ›bloße Fortspinnung‹ hier durchaus als Nachsatz gewertet werden könnte. Dennoch vermeidet Dahlhaus die Einordnung als Satz. Ausschlusskriterien sind offenkundig der fehlende motivische Konnex zwischen dem eröffnenden Vierer und seiner Fortsetzung sowie die Proportion von vier zu acht (bzw. melodisch neun) Takten.

Allerdings führt die konsequente Durchführung einer derartigen Argumentation selbst bei Fällen zu Schwierigkeiten, die bis dato unproblematisch schienen: Im zweiten Satz derselben Sonate, dessen eröffnenden Formteil Ratz als ein ›dreiteiliges Lied‹ erläutert, verhalten sich die Rahmenteile als Sätze. Ratz bezeichnet die Taktgruppe Takt 17 ff. als ›neue Entwicklungsgruppe‹.¹³⁶ Ratz' Wiedergabe endet (aus Gründen des Umbruchs) mit Takt 21, obgleich die Kadenz erst in Takt 24 erreicht ist. Der Nachsatz umfasst damit acht Takte. Die Erweiterung auf das Doppelte des ersten Nachsatzes gerät umso auffälliger, als Beethoven den Vordersatz bei der Rekapitulation auf den ersten der beiden ursprünglichen Zweier reduziert. Die Erweiterung im Nachsatz ist motiviert durch den Trugschluss, der den im vierten Takt erwarteten regulären Schluss zunächst unterbindet. Doch statt der in solchen Fällen zumeist anzutreffenden schlichten Wiederaufnahme des Kadenzgliedes fährt Beethoven mit einer neuen Geste im Fortissimo fort (T. 20). Harmonisch geht diese mit einer Raffung des Vorigen einher – der Sekundanstieg wird zum Terzanstieg –, rhythmisch-metrisch handelt es sich um die Antizipation des Mittelteils ab Takt 25 mit seiner auftaktigen Motivik. Trotz der asymmetrischen Gestaltung der Rahmenteile und gleichwohl die Inszenierung an der ›neuen Entwicklungsgruppe‹ mehr das Neue und weniger das Entwickelnde hervorhebt, schiene es abwegig, die syntaktische Einheit des ›dreiteiligen Liedes‹ infrage gestellt zu sehen.

Vermeintlich noch drastischer ›verzerrte‹ Proportionen zeichnen das Hauptthema aus Mozarts KV 542, i aus: Die Korrespondenz von Halbschluss (T. 12) und Ganzschluss (T. 34) sowie die thematische Wiederaufnahme des Anfangs in Takt 13 ff. verdeutlichen eine Periode. Periodischer Vorder- und Nachsatz sind als Satz gebaut, wobei die Wiederholung nicht dem eröffnenden Zwei-, sondern Viertakter gilt. Diesen acht Takten stehen im periodischen Vordersatz nur vier Takte kontrastierende Fortspinnung und Kadenz gegenüber, während im periodischen Nachsatz der erste Zweier der Fortspinnung wiederholt und deren zweiter Zweier zum kadenzierenden Vierer erweitert wird. Mozart aber belässt es nicht dabei, die im Vordersatz der Periode verweigerter Symmetrie wiederherzustellen. Die erste Kadenz läuft trugschlüssig auf (T. 28) und deren Wiederaufnahme geht mit einer Erweiterung auf sechs Takte einher. Damit kompensiert der periodische Nachsatz nicht nur die fehlenden vier Takte des periodischen Vordersatzes, sondern überbietet letzteren um zwei weitere Takte. Es ergibt sich folgende Zählung:

¹³⁶ Ratz 1973, 26 f. Überraschend ist, dass Ratz bereits die Taktgruppe Takt 5–8 als ›Entwicklungsgruppe‹ bezeichnet, obwohl hier ganz im Sinne des idealtypischen Kontrastes der Periode verfahren wird. Ratz ist offenkundig bereit – mit Blick auf das Kommende – auch hier von einem Satz auszugehen.

((4 + 4) + (4)) + ((4 + 4) + (4 + 4 + 6)). Zwölf Takten Vordersatz stehen zweiundzwanzig Takte Nachsatz gegenüber. Fraglos sind es die dem Satz eigenen Verfahren der Abspaltung und Entwicklung, welche die ungemein starke Erweiterung im periodischen Nachsatz ermöglichen. Das Beispiel stellt damit zweierlei nachdrücklich unter Beweis, nämlich erstens, dass innerhalb von Sätzen ein deutliches Übergewicht des Nachsatzes dessen Prozesscharakter Rechnung tragen kann, und zweitens, dass auch die im Sinne der Korrespondenz geforderte Symmetrie zwischen Vorder- und Nachsatz einer Periode verzichtbar ist, weil der idealtypisch veranschlagte Kontrast ebenfalls ausbleibt oder zumindest nachrangig ist. Mozarts Vorgehensweise ist gleichermaßen dazu angetan, die Rolle der Symmetrie generell und – mit Blick auf den Satz – die Bedeutung des motivischen Konnex zwischen Vorder- und Nachsatz für die syntaktische Einheit in Zweifel zu ziehen.

Auch sei an dieser Stelle noch einmal auf Fischers Pseudo-Pergolesi verwiesen: Das Beispiel zeigt, dass die Einfügung des Liedtypus zunächst bewirkt, dass der bis dato für einen Teil der barocken Fortspinnungstypen durchaus charakteristische motivische Konnex zwischen Vorder- und Nachsatz gelockert, wenn nicht gar aufgehoben ist. Von diesem Befund ausgehend scheint es, als hätte der (neu-)klassische Satz jene enge Verzahnung erst wiedergewinnen müssen, die der späteren Typologie der Schönbergsschule entspricht.¹³⁷ Das Beispiel verdeutlicht zudem einen erläuterungsbedürftigen Abstand zur Idealtypik des Satzes, welche die Wiederholung ja gerade zum Movens der Entwicklung erklärt. Die Hypothese lautet auch hier: Die Wiederholungen erfolgen nicht primär aus thematisch-narrativen Gründen, sondern dienen der Verdeutlichung einer Taktordnung, die sich von der Musik des frühen 18. Jahrhunderts zunehmend abhebt.

Im Interesse deskriptiv brauchbarer Begriffe, die – wie es Dahlhaus' grundsätzliches Vorgehen zeigt – gleichwohl nicht auf die logische Stringenz verzichten müssen, wie sie Idealtypen zu eigen ist, können dem Entwicklungssatz der Schönbergsschule zwei weitere Typen des Satzes an die Seite gestellt werden, in welchen die Frage nach der Gestaltung des Nachsatzes in gegensätzlicher Form beantwortet wird. Die Entwicklung (II) kann entweder dadurch vermieden werden, dass – wie bereits Fischer feststellte¹³⁸ – kontrastierend fortgesponnen wird (III), oder dadurch, dass das im Vordersatz Exponierte nochmals wiederholt wird, bevor die Kadenz erfolgt (I). Der von der Schönbergsschule propagierte ›Entwicklungssatz‹ bildet hierbei eine ›mittlere‹ Variante, die auf die Verbindung von Veränderung und Ökonomie setzt, anstatt nur auf Veränderung (ein Kontrast mit der Tendenz zum Zerfallen wie bei III) oder nur auf Ökonomie (eine weitere Wiederholung mit der Tendenz zur Redundanz wie bei I).

Die beiden alternativen Möglichkeiten lassen sich an Beispielen Beethovens aufzeigen. Die erste Reprise des *Andante amabile e con moto* aus op. 126/6 basiert mit ihren insgesamt fünfzehn Takten auf einem einzigen Satz aus ausschließlich dreitaktigen Taktgruppen. Auf die Dominantform des anfänglichen tonikalen Dreiers (über beibehaltenem

137 Auch hier zeigt sich Ratz' Rekurs auf Fischers Ergebnisse, wie schon der Untertitel von Ratz 1973 anzeigt, der den inhaltlichen Konnex der beiden Abschnitte des Buches verdeutlicht: »Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens«. Freilich war es historisch falsch, aus der systematischen Beziehung eine historische zu machen. Vgl. hierzu auch Hinrichsen 2015.

138 Vgl. Anm. 108.

tonikalen Orgelpunkt) folgen 2 x 3 Takte kontrastierende Fortspinnung und drei Takte Kadenz (II). In dem von Dahlhaus angeführten »Seitenthema« aus op. 2/1, iv (T. 35 m.A. ff.) ersetzt der dritte Zweier die Entwicklung durch eine weitere Wiederholung (III). Allerdings gilt es hier weiter zu differenzieren: Auch wenn es durchaus plausibel erscheint, mit Dahlhaus in 3 x a einen überproportionalen Vordersatz zu sehen, Dahlhaus' b ist in Beethovens op. 2/1, iv nur eine durch Verkürzung gewonnene rhythmische Variante von a, bei der Auftakt und Zielnote unter Auslassung der vermittelnden Skala direkt aufeinander folgen. Insofern hätte die Kadenz hier selbst als entwickelnd zu gelten. Häufiger dürfte ein Fall wie Haydns Hob. XVI: 41, ii, Takt 1–8 zu beobachten sein, wo die zweite Wiederholung unmerklich in die Kadenz übergeht, besser: Die Kadenz aus der zweiten Wiederholung »herauswächst«. Aus dieser Perspektive erscheint es entgegen Dahlhaus angemessen, nicht von einem Schema (3 x a) + b auszugehen, sondern von einem Schema (2 x a) + a', also einer drei- und nicht viergliedrigen Anordnung (es erscheint nicht ausgeschlossen, auch das »Seitenthema« aus op. 2/1, iv in diesem Sinne aufzufassen).

Begreift man Dahlhaus' »Zwischenform« zudem nicht als Thementyp, sondern als »Figur«, die an wechselnden syntaktischen Positionen in Erscheinung treten kann, dann zeigt eine Gestaltung wie die des Hauptthemas aus Beethovens op. 7, i, dass eine weitere Wiederholung sich nicht auf den Vordersatz des Satzes, sondern auch auf das erst mit Beginn des Nachsatzes eingeführte kontrastierende Material beziehen kann. Erneut ist die Folge der Verzicht auf ein thematisch selbständiges Kadenzglied.

Schließlich: Insofern keine dieser Optionen ergriffen werden muss und nicht nur auf eine Fortspinnung, sondern auch auf eine weitere Wiederholung verzichtet werden kann, besteht wie in Beethovens op. 7, ii, Takt 1–8 ebenso die Möglichkeit, nur eine Kadenz an den Vordersatz anzufügen. (Ein Beispiel wie Haydns Hob. XVI: 49, i, Takt 1–12 zeigt, dass die Kadenz keineswegs auf die doppelte Länge gebracht werden muss, um hinsichtlich der Proportionen die fehlende Fortspinnung oder die weitere Wiederholung zu kompensieren.)

Gemessen an diesem Befund arbeitet sich Dahlhaus' Diskussion an einem Scheinproblem ab, welches dadurch aufkommt, dass die Kategorie »syntaktische Einheit« einseitig an motivisch-thematischer Verwandtschaft festgemacht wird.

2. FISCHER, SCHÖNBERG, RATZ, DAHLHAUS UND DIE FOLGEN: WILLIAM E. CAPLIN

William E. Caplins Arbeit lässt sich, um mit einem Schlagwort zu operieren, als »Americanization« der Formenlehre Schönbergs und seiner Nachfolger, insbesondere der von Erwin Ratz verstehen.¹³⁹ Mit seinem Beitrag »Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz«¹⁴⁰ führte Caplin seine Gedanken erstmals auch in den deutschsprachigen Diskurs ein, was der Rezeption seines Hauptwerkes *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*¹⁴¹ auch diesseits des

139 Diese Formulierung in Anlehnung an Rothstein 1986.

140 Caplin 1986.

141 Caplin 1998.

Atlantiks den Weg bahnte. Allerdings lässt sich nicht behaupten, Caplins Beiträge würden den Formenlehrediskurs im deutschsprachigen Raum durchgehend bestimmen. Inhaltlich stehen dem insbesondere zwei Gegebenheiten entgegen:

1.) Die deutschsprachige Musikwissenschaft und die in Teilen von ihr geprägte institutionelle Musiktheorie richten ihr Hauptaugenmerk auf die Individualität von Einzelwerken. Vor diesem Hintergrund muss eine systematisch orientierte Untersuchung, die sich hinsichtlich Fokus und Repertoire am traditionellen Begriff des ›Meisterwerkes‹ orientiert, suspekt, ja geradezu anachronistisch erscheinen. Dieses Missfallen hat Henning Bey in der einzigen im deutschsprachigen Raum veröffentlichten Rezension zum Ausdruck gebracht, als er Caplin vorwarf, »alle individuellen Werkkontexte [zu] konventionalisieren [und] eine lebhaft und eigensinnige Musik statisch und determiniert erscheinen«¹⁴² zu lassen. Caplin vermittele damit einen Eindruck, »den die musikwissenschaftliche Forschung bereits seit langem zu revidieren bemüht ist.«¹⁴³ Dies trifft einen wunden Punkt von Caplins Darstellung, zumal – wie Bey zu recht bemerkt – Caplins Argumentationen, mit denen Abweichungen von der Konvention zu erläutern versucht werden, bisweilen merkwürdig schwach anmuten.¹⁴⁴

Bey wirft die Frage auf, ob man »zum Verständnis formaler Prozesse« zunächst »dem gemeinsamen Nenner musikalischer Konventionen nachspüren [solle], um vor diesem Hintergrund deren individuelle Kontextualisierung darzustellen.«¹⁴⁵ Man mag bei Caplin diese Stoßrichtung vermissen. Freilich ist Beys Formel von »eine[r] konventionellen musikalischen Gestik in einem eigenständigen Kontext«¹⁴⁶ schief, weil »musikalische Gestik« weder nur eine Erscheinung auf der formalen Mikroebene ist, noch Abweichung ein Phänomen auf der formalen Makroebene. Vor allem aber stellt sich die Frage, wie sich das Spannungsverhältnis von Konvention und individueller Kontextualisierung bestimmen lassen soll, wenn zuvor das hierzu erforderliche systematische Instrumentarium global zurückgewiesen wird. Wer wie Bey fordert, die »bewegliche Positionierung zwischen den Polen Konvention und Konnotation [müsse] von einer ebenso beweglichen Analyse nachvollzogen werden«¹⁴⁷, darf in seiner Kritik nicht so weit gehen, dass die Bestimmung eines dieser ›Pole‹ unterminiert wird. Bey repräsentiert eine Musikwissenschaft ›nach Dahlhaus‹, die dessen Projekt, zu einer gleichermaßen logisch-stringenten wie empirisch-relevanten Systematik zu gelangen, fallengelassen hat.

Möglicherweise ist Bey Opfer einer nicht explizit gemachten Präsupposition, der zufolge in der Abweichung oder gar Negierung von Konventionen für sich genommen bereits eine Qualität liegt. Vielleicht hätte Bey weniger Probleme mit Caplins Vorgehen, wenn seine Systematik sich auf dasjenige bezöge, was Bey offenbar für Konvention

142 Bey 1999, 119.

143 Ebd.

144 Bey kritisiert in diesem Zusammenhang: »Folgerungen wie ›to avoid tonal monotony, almost every movement of classical instrumental work establishes a subsidiary tonal area‹ [Caplin 1998, 97] greifen da zu wenig«. (1999, 118f.)

145 Ebd., 119.

146 Ebd., 118.

147 Ebd.

erachtet – eine Musik des späten 18. Jahrhunderts als ›Normalsprache‹ von Kleinmeistern. Hier lauert allerdings ein weiteres Missverständnis, auf das Michael Polth im Rahmen seiner Dissertation über Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts hingewiesen hat:

Der Verfasser hat sich mit den hier untersuchten Sinfonien beschäftigt, weil er anfangs hoffte, an ihnen die Grundlagen des Komponierens im 18. Jahrhundert zu finden, befreit von allen Besonderheiten und originellen Wendungen, die ihnen bedeutende Komponisten haben angedeihen lassen. Um so bestürzender war die Erkenntnis, daß die untersuchten Sinfonien solche Grundlagen oft nicht zweifelsfrei zum Ausdruck bringen. Vielmehr sind es die Werke bedeutender Komponisten gewesen, in deren Konstellationen neben dem Originellen auch die Grundlagen deutlich werden (so daß man versucht ist zu sagen: Originalität und Deutlichkeit bedingen einander).¹⁴⁸

2.) Ebenfalls als Folge des ›historical turn‹ in Musikwissenschaft und Musiktheorie, allerdings entgegen der oben gezeichneten Haltung, ›Historie‹ gegen ›Systematik‹ auszuspielen, kann das nun schon einige Jahre andauernde Bemühen in der institutionellen Musiktheorie um die Analyse mit ›historischen Satzmodellen‹ gelten. Zunächst durch die Kritik an der traditionellen Harmonielehre motiviert, richtete sie sich schon bald auch gegen die in der ›Formenlehre‹ gebräuchlichen Beschreibungsmuster. Galt das Formelhafte, häufig als Sequenz, gegenüber dem Thematischen für lange Zeit im musiktheoretischen Diskurs als das musikalisch Minderwertige, scheint sich die Situation neuerdings geradezu in die Lust verkehrt zu haben, Thematisches primär als Derivat unterschiedlichster satztechnischer Topoi in ein geradezu kosmisches Netzwerk weitreichendster Bezüge eingehen zu lassen. *Schema Theory* und das Revival der Partimento-Tradition schicken sich an, das Erbe der traditionellen Formenlehre anzutreten.

Die Probleme eines solchen Vorgehens zeigen sich allerdings immer dann, wenn die Erörterung von Form auf die Frage nach den statistisch wahrscheinlichen Abfolgen der parataktisch gereihten Schemata reduziert wird, was in der Regel eine Vernachlässigung der thematischen Prozesshaftigkeit jener Werke nach sich zieht, die nicht mehr (ausschließlich) dem galanten Additionsstil verpflichtet sind.¹⁴⁹

2.1 Was meint ›funktionelle Formenlehre‹?

Im einleitenden Abschnitt seines Artikels von 1986 nimmt Caplin ausdrücklich Bezug auf Erwin Ratz als seinen Vorläufer:

Unter den zahlreichen Formenlehren, die in Gebrauch sind, bietet die ›funktionelle Formenlehre‹ von Erwin Ratz die solideste und erhellendste Grundlage für die formale Analyse des barocken, klassischen und romantischen Musikrepertoires. [...] Mit der Betonung der Funktionalität formaler Strukturen, die weniger im melodisch-motivischen Inhalt eines Werkes als in seiner harmonisch-tonalen Anlage begründet ist, hat Ratz das Fundament für weitere Forschungen gelegt, die auf Erhellung und Klärung ungelöster Probleme in der Theorie der musikalischen Form zielen.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Polth 2000, 52.

¹⁴⁹ Vgl. Gjerdingen 2007, insbesondere 369 ff. Zur Kritik dieses Ansatzes vgl. z. B. Rohringer 2015.

Im Vorwort zu *Classical Form* weist Caplin ferner darauf hin, dass es Dahlhaus gewesen sei, der ihn anlässlich eines Studienaufenthaltes im Berlin der 1970er Jahren mit Ratz' *Einführung in die musikalische Formenlehre* bekannt gemacht habe.¹⁵¹ Dass es sich hierbei nach Caplins Auskunft um das »principal reference work«¹⁵² gehandelt hat, erklärt sich weder durch die zeitliche Nähe von Dahlhaus' Veranstaltung zur Neupublikation der *Einführung*¹⁵³, noch durch die ästhetische Affinität Dahlhaus' zum Schönberg-Kreis oder Ratz' Konzentration auf Bachs und insbesondere Beethovens Œuvre – letzteres wiederum eines von Dahlhaus' zentralen Forschungsfeldern. Vielmehr ist es der in der *Einführung* verfolgte Gedanke von ›Funktionalität‹, der auch in Dahlhaus' Arbeit eine zentrale Rolle spielt. Dahlhaus hat in diesem Zusammenhang verschiedentlich auf Ernst Cassirers Unterscheidung zwischen ›Funktionsbegriff‹ und ›Substanzbegriff‹ verwiesen.¹⁵⁴

Cassirers Ansatzpunkt für eine zeitgemäße Wissenschaftstheorie bildet die Mathematik, von der aus zu einem generellen »Begriff der Wirklichkeitserkenntnis fortzuschreiten« sei.¹⁵⁵ Seine Kritik gilt der in den Wissenschaften seiner Zeit vorherrschenden »Abstraktionstheorie«¹⁵⁶, insbesondere deren »Einseitigkeit [...], mit der sie aus der Fülle der möglichen Prinzipien wechselseitiger logischer Zuordnung lediglich das Prinzip der Ähnlichkeit«¹⁵⁷ herausgreife, obwohl »Glieder einer Reihe durch den Besitz einer gemeinsamen ›Eigenschaft‹ nur ein sehr spezielles Beispiel der logisch-möglichen Zusammenhänge überhaupt«¹⁵⁸ bildeten:

Die Einheit des Begriffsinhalts kann somit aus den besonderen Elementen des Umfangs nur in der Weise ›abstrahiert‹ werden, daß wir uns an ihnen der spezifischen Regel, durch die sie in Beziehung stehen, bewußt werden: nicht aber derart, daß wir diese Regel aus ihnen, durch bloße Summierung oder Fortlassung von Teilen zusammensetzen.¹⁵⁹

In Dahlhaus' Rezeption klingt dies so:

Substanzbegriffe entstehen durch Herauslösung eines gemeinsamen Merkmals aus einer Gruppe von Phänomenen, Funktionsbegriffe dadurch, daß man die Glieder einer Reihe durch ein Gesetz der Zuordnung miteinander verknüpft.¹⁶⁰

150 Caplin 1986, 239.

151 Vgl. Caplin 1998, VII.

152 Ebd.

153 Ratz veröffentlichte seine *Einführung* erstmals 1951. Eine unveränderte zweite Auflage erschien 1968. 1973 schließlich publizierte Ratz eine »dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe« (1973, 3).

154 Vgl. Cassirer 1910. In Dahlhaus 2008/GS/Suppl. finden sich vier Einträge (449). Zu diesem Begriffspaar vgl. auch den Beitrag von Folker Froebe in dieser Ausgabe.

155 Cassirer 1910, VII.

156 Ebd., 20.

157 Ebd.

158 Ebd.

159 Ebd., 22.

160 Dahlhaus 2001e/GS2, 281.

Cassirers Überlegungen lassen sich systemtheoretisch gegenlesen. Unter Rekurs auf Überlegungen von Michael Esfeld¹⁶¹ habe ich an anderer Stelle zwischen den unterschiedlichen Systemcharakteren differenziert, wie sie von diversen musiktheoretischen Ansätzen im Zuge der Analyse den einzelnen Werken zugeordnet werden.¹⁶² Systeme können als atomistisch und/oder holistisch verfasst gedacht sein. Die Teile eines atomistischen Systems besitzen einzig Eigenschaften, die unabhängig von der Existenz der übrigen Teile des Systems sind, also intrinsische Eigenschaften. Hingegen besitzen die Teile eines holistischen Systems Eigenschaften, die ihnen erst durch die Relation zu anderen Teilen des Systems zukommen. Dabei erscheint es nicht sinnvoll, jede durch Relation gewonnene Eigenschaft für holistisch zu erklären. Um triviale Konzeptionen auszuschließen, müssen die relationalen Eigenschaften systemrelevant sein. Voraussetzung hierfür ist die ›generisch-ontologische Abhängigkeit¹⁶³ der einzelnen Teile: Teile fordern Teile von *gleicher* Ontik, nicht jedoch einen *bestimmten* Teil.¹⁶⁴

Mit Blick auf Cassirer ließe sich demnach davon sprechen, dass atomistische Systeme dem Substanzdenken entspringen. Hier sind einzig die intrinsischen Eigenschaften der Teile – ihre Substanz – relevant. Cassirer selbst verfolgt ein holistisches Theoriedesign, in dem die durch spezifische Relationen – sprich Funktionen – gestifteten Eigenschaften die bedeutsamen sind. In letzter Konsequenz eines solchen Denkens liegt es, nicht nur die Eigenschaften, sondern die Bestimmung der Teile selbst vom Begriff des ›Ganzen‹ abhängig zu sehen:

Was uns im Gebiete des Bewußtseins empirisch wahrhaft bekannt und gegeben ist, sind niemals die Einzelbestandteile, die sich sodann zu verschiedenen beobachtbaren Wirkungen zusammensetzen, sondern es ist stets bereits eine vielfältig gegliederte und durch Relationen aller Art geordnete Mannigfaltigkeit, die sich lediglich kraft der Abstraktion in einzelne Teilbestände sondern läßt. Die Frage kann hier niemals lauten, wie wir von den Teilen zum Ganzen, sondern wie wir von dem Ganzen zu den Teilen gelangen.¹⁶⁵

Betrachten wir vor diesem meta-theoretischen Hintergrund, was Ratz im Vorwort seiner *Einführung* zu seinem Vorhaben ausführt:

Die musikalische Formenlehre soll jene Gesetzmäßigkeiten aufzeigen, die einer jeweils einmaligen Anordnung von Tönen Sinn und Zusammenhang verleihen. Sie soll weiters zeigen, worauf es zurückzuführen ist, daß wir ein musikalisches Kunstwerk als einen in sich geschlossenen Organismus empfinden. Solange wir unter dem Begriff der musikalischen Form nur das Schema einer bestimmten Anordnung von Teilen verstehen, bleibt

161 Esfeld 2002a und 2002b.

162 Vgl. Rohringer 2015.

163 Vgl. Esfeld 2002a, 22 ff.

164 Am Beispiel des sozialen Holismus gibt Esfeld im Anschluss an Simons als Beispiel, dass es »kein Individuum geben kann, ohne dass es irgendein anderes Individuum einer bestimmten Art gibt.« (ebd., 24)

165 Cassirer 1910, 445.

die entscheidende Frage unbeantwortet, worauf denn jene ›Ganzheit‹ beruht, die mehr ist als die Summe ihrer Teile.¹⁶⁶

Obwohl die Verwendung der Organismus-Metapher noch kein hinreichendes Indiz ist¹⁶⁷, könnte angesichts des Hinweises auf die ›Ganzheit‹, »die mehr ist als die Summe ihrer Teile«, behauptet werden, auch Ratz verfolge ein holistisches Theoriedesign. Doch dieser Eindruck täuscht. Ratz setzt fort:

Die funktionelle Formenlehre erblickt daher ihre Aufgabe in der Beschreibung der Mittel, die bewirken, daß die einzelnen Teile einer Komposition die ihnen zukommende Funktion (also z.B. der Überleitung, des Seitensatzes, der Durchführung usw.) im formalen Aufbau zu erfüllen vermögen, ähnlich wie die verschiedenen Organe im lebenden Organismus.¹⁶⁸

An anderer Stelle führt Ratz aus, was die besagten ›Mittel‹ bewerkstelligen:

Wollen wir das, was über die funktionelle Bedeutung Aufschluß gibt, ganz allgemein charakterisieren, so können wir sagen, daß wir sowohl innerhalb des Gesamtablaufes wie auch im Aufbau der einzelnen Gedanken Teile finden, die ein bestimmtes Material exponieren und durch ihre Abgegrenztheit einen festen Zustand, also gewissermaßen ein statisches Element repräsentieren, gegenüber solchen Teilen, die ein gegebenes Material zur Entwicklung bringen, also eher einen lockeren Zustand, ein mehr dynamisches Element vorstellen. Indem wir die Mittel untersuchen und kennenlernen, die die Geschlossenheit eines Hauptgedankens, die Aufgelockertheit eines Nebengedankens bewirken, und worauf ferner das Wesen eines Überleitenden, Verbindenden oder eines Abschließenden begründet ist, gelangen wir zur Erkenntnis der funktionellen Bedeutung der einzelnen Teile des musikalischen Kunstwerks. Erst dieser Einblick in die Struktur des Werkes ermöglicht uns, die einzelnen Gedanken richtig zu erfassen, sie gegeneinander abzugrenzen und zueinander in richtige Beziehung zu setzen.¹⁶⁹

Im Vergleich zur Passage aus dem Vorwort der *Einführung* ist die Denkrichtung hier umgekehrt: War dort zunächst die Rede von der ›Ganzheit‹ und dann von den ›Mitteln‹, so werden hier zunächst die ›Mittel‹ präzisiert und mit Ende des Abschnitts ein Ausblick auf die »richtige Beziehung« gegeben, in die die »einzelnen Gedanken« im Kunstwerk gebracht sind. Gleichwohl stimmen beide Texte in zentraler Hinsicht überein: Mag auch, was als ›fester‹ oder ›lockerer Zustand‹ zu gelten hat, im konkreten Werk nicht zuletzt eine Frage des Vergleichs sein, mit der Untersuchung der ›Mittel‹ liegt der Fokus auf den Verfahren, die den einzelnen Passagen essentielle Eigenschaften zukommen lassen.

166 Ratz 1973, 8f.

167 »In einem (menschlichen) Organismus sind zwar die Organe – anders als die Teile eines Verbrennungsmotors – sämtlich einem Wachstumsprozess entsprungen, der als geeignetes Arrangement zu einem System führt. Gleichwohl besitzt im (menschlichen) Organismus kein Organ, nicht anders als jegliches Teil des Verbrennungsmotors, aufgrund eines anderen eine holistische Eigenschaft.« (Rohringer 2015, 28).

168 Ratz 1973, 9.

169 Ratz 1975a, 21 f.

Diese Verfahren lassen sich kontextunabhängig bestimmen und prägen folglich intrinsische Eigenschaften aus. In einem zweiten Schritt erwächst hieraus der Zusammenhang.¹⁷⁰ Seine deutlichste Ausprägung findet dieser Ansatz darin, dass Ratz vorzugsweise formale Typen darlegt. So heißt es für das 1. Kapitel »Typische Formstrukturen bei Beethoven« in der *Einführung*:

Die Formen eines Hauptgedankens (Periode, Satz, dreiteiliges Lied); die Überleitung; die Struktur des Seitensatzes; das Prinzip der Durchführung; die Scherzo-Form; die dreiteilige und die zweiteilige Adagioform: die Sonatenform, die Rondoform¹⁷¹

Nach Einschätzung Friedrich C. Hellers hat Ratz' *Einführung* »die von Schönberg begründete funktionelle Formenlehre zum ersten Mal grundlegend wissenschaftlich dargestellt«. ¹⁷² Tatsächlich finden sich bis in einzelne Formulierungen hinein wesentliche Übereinstimmungen zwischen Schönbergs *Grundlagen der musikalischen Komposition*, deren englischsprachige Originalausgabe posthum erstmals 1967 als *Fundamentals of Musical Composition* erschien, und Ratz' *Einführung*. So erläutert Schönberg zum »Begriff der Form«:

Im ästhetischen Sinn bedeutet der Ausdruck *Form*, daß ein Stück *organisiert* ist, d. h. daß es aus Elementen besteht, die wie in einem lebenden *Organismus* funktionieren.¹⁷³

Schönberg wie Ratz teilen demnach nicht nur einen atomistischen, wenn auch organischen Formbegriff, beide verwenden zudem Termini wie »Funktion«, funktionell (oder »functionally«, so Schönberg im englischsprachigen Original seiner *Fundamentals*) vorzugsweise kasuistisch. Schönberg spricht beispielsweise von der »Funktion einer Kadenz«, die von ihrer charakteristischen (melodischen) Gestalt abhängig sei.¹⁷⁴ Mit Blick auf die »harmonischen Erwägungen für den Abschluß eines Satzes [oder einer Periode]«¹⁷⁵ heißt es andernorts:

Er wird auf I, V oder III schließen, mit einem Ganzschluß, einem Halbschluß, einem phrygischen oder Plagalschluß, einer vollständigen oder unvollständigen Kadenz, je nach seiner Funktion innerhalb des Stückes.¹⁷⁶

170 Der Idee einer »einmaligen Anordnung« im Werk widerspricht dies nicht. Teile mit ausschließlich intrinsischen Eigenschaften können nicht nur singular beschaffen, sondern auch singular angeordnet sein. Vgl. dazu Ratz 1975d, 53: »Es ist die Aufgabe der musikalischen Analyse, mit Hilfe der funktionellen Formenlehre eben den musikalischen Inhalt in seiner Einmaligkeit und Besonderheit im jeweiligen Kunstwerk zu beschreiben.«

171 Ratz 1973, 13.

172 Ratz 1975, 10.

173 Schönberg 1979 I, 12 (Hervorhebungen original).

174 Vgl. Anm. 125.

175 Schönberg 1979 I, 32.

176 Ebd.

Im Zuge der Erörterung des »modulatorischen kontrastierenden Mittelabschnitt[s]« (im Scherzo) formuliert Schönberg:

Die Hauptfunktion des Abschnitts [...] ist es, einen Kontrast zu schaffen.¹⁷⁷

Und im Zusammenhang mit der Diskussion des Unterschieds zwischen »kleineren« und »größeren Formen« ist in Bezug auf erstere hinsichtlich der »Ableitungen des Grundmotivs zu neuen thematischen Einheiten« zu lesen:¹⁷⁸

Ihre strukturelle Funktion jedoch ist eher die der Koordination als des Kontrastes.¹⁷⁹

Ob Ratz den Begriff »funktionell« in Anlehnung an die so genannte Funktionstheorie Hugo Riemanns¹⁸⁰ und seiner Nachfolger übernahm (oder, ob bereits Schönberg eine entsprechende Anleihe machte), bedürfte einer gesonderten Untersuchung.¹⁸¹ Allerdings können auch ohne Klärung dieses Punktes hinsichtlich des Verständnisses von »Funktion« prinzipielle Übereinstimmungen zwischen beiden Richtungen beobachtet werden: Brian Hyer hat in »What is a function?« betont, dass die Begriffe der »Bedeutung« und »Funktion« bei Riemann synonym zu verstehen seien.¹⁸² Tonale Funktionen sind demnach keine materielle Eigenschaft von Akkorden, sondern repräsentieren ein »immaterielles Konzept«.¹⁸³ In Rekurs auf Gottlob Freges gleichnamigen Aufsatz nennt Hyer tonale Funktionen »Begriffe erster Stufe«, die von einem »Begriff zweiter Stufe« gelenkt werden – im Falle Riemanns dem der »musikalischen Logik«.¹⁸⁴

Alle oben angeführten Äußerungen Schönbergs und Ratz' legen nahe, dass beide den Begriff »Funktion« ebenfalls im Sinne von »Bedeutung« verstehen. Bedeutung erwächst wiederum aus der Erfüllung einer Aufgabe: bei Riemann der Konstituierung der Tonart, bei Schönberg und Ratz der Konstituierung der Form. Allerdings unterstehen die Begriffe »erster Stufe« bei Schönberg und Ratz wechselnden Begriffen »zweiter Stufe«:

177 Ebd., 68.

178 Ebd., 83.

179 Ebd.

180 Vgl. Riemann 1893.

181 Hermann Grabner scheint ihn in Verbindung mit der so genannten Funktionstheorie erstmals verwendet zu haben. Dabei wanderte der Terminus vom Untertitel in den Haupttitel: Aus *Handbuch der Harmonielehre (praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz)* in der Erstauflage (1944) wurde späterhin ab der 3. Auflage 1955 *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*. Der Gedanke der Funktion (und auch des »Funktionellen«) ist freilich ebenfalls bei Schönberg präsent. Vgl. z. B.: »Das [sic!] Haupterfordernis zur Erzeugung einer verständlichen Form ist Logik und Zusammenhang. [...] Gedanken müssen ihrer Bedeutung und Funktion nach abgestuft werden.« (1979, 12) Schon in seiner *Harmonielehre* spricht Schönberg von den »Erkenntnissen«, die »von dem Wesen der Akkorde und ihrem Verhältnis zum Grundton [...] abgeleitet werden [und] zur Konstatierung [von vier] Funktionen führen«, obgleich damit nicht die Akkordfunktionen Riemanns gemeint sind (1922, 185).

182 Vgl. Hyer 2011. Dabei bezieht er sich insbesondere auf Riemanns *Vereinfachte Harmonielehre* (1893, 9): »Es giebt [sic!] nur dreierlei tonale Funktionen der Harmonie (Bedeutungen innerhalb der Tonart), nämlich die der Tonika, Dominante und Subdominante.«

183 Hyer 2011, 101.

184 Ebd.

Kontrastbildung gehört dem Bereich der ›ästhetischen Logik‹ (Dahlhaus) an (in welchem Verhältnis hierzu ›Koordination‹ steht, bleibt unklar). Eine ›Kadenzfunktion‹ aber zielt auf gliedernde und harmonische Bedeutungsebenen. Eine nicht geringe Anzahl der zitierten Passagen zeichnet sich gar dadurch aus, dass der Begriff der ›Funktion‹ als ein Fluchtpunkt der Darstellung erscheint, der konzeptionell unbestimmt bleibt: Schönberg lässt offen, was die ›Funktion‹ der von ihm aufgezählten Schlusswendungen ›innerhalb des Stückes‹ ist. Möglich wäre die Differenzierung zwischen unterschiedlichen Stärkegraden der Interpunktion und/oder der Verdeutlichung einer harmonischen Disposition.¹⁸⁵

Die Problematik dieses schillernden Sprachgebrauchs verdeutlicht eine Äußerung, die Ratz im Rahmen einer Fugenanalyse macht:

Dieses Motiv erscheint nur in dieser viertaktigen Rückführung und verschwindet wieder, sobald seine Aufgabe (Funktion) erfüllt ist. Wir sehen somit die Einführung eines neuen Motivs zum Zweck der Gliederung und der Kenntlichmachung eines konstruktiv (funktionell) bedeutsamen neuen Abschnittes [...].¹⁸⁶

In dieser Passage begegnet zweierlei Sprachgebrauch von ›Funktion‹ bzw. ›funktionell‹. Zum einen wird hier explizit, was auch die anderen Textstellen bereits vermuten ließen: ›Funktion‹ wird im Sinne von ›Erfüllung einer Aufgabe‹ verstanden. Eine Aufgabe wahrnehmen, heißt soviel, wie einen Zweck erfüllen. Zwecke bedürfen zu ihrer Umsetzung wiederum bestimmter Mittel (diejenigen, von denen bereits die Rede war). Im vorliegenden Fall geht es um die »Kenntlichmachung eines [...] neuen Abschnittes«. Das Motiv ist dabei Mittel zum Zweck. Seine Funktion ist die der Markierung. Zum anderen wird aber von dem hierdurch verdeutlichten Formabschnitt behauptet, er sei »konstruktiv (funktionell) bedeutsam«. Bei diesem zweiten Sprachgebrauch wird ›funktionell‹ im Sinne von ›relevant‹ verstanden. Er scheint damit durch andere Begriffe wie ›strukturell‹ oder ›konstitutiv‹ ersetzbar. Fragte man im vorliegenden Fall nach der ›Funktion‹ des besagten Abschnitts im Sinne von ›Bedeutung‹, so wäre die naheliegende Antwort, es handle sich um eine Rückleitung.

Meint dies nun aber auch, ›Rückleitung‹ sei eine Formfunktion? Der Begriff der ›Formfunktion‹, wie er späterhin von Caplin kultiviert wird, scheint unmittelbar auf Schönberg zurück zu gehen – im Zusammenhang mit der Erörterung unterschiedlicher Motivformen infolge von Variation heißt es:

185 Angesichts dieser Heterogenität überrascht nicht, dass bei Schönberg und seinen Nachfolgern jedweder Hinweis auf die für Riemann zentrale Verknüpfung der tonalen Funktionen in der Musik mit den »logischen Funktionen des Geistes« (Riemann 1916, 1) auf Seiten von Komponist und Hörer fehlt. (Dass Riemann irrtümlich glaubte, diese »logischen Funktionen« seien identisch mit denen seiner harmonischen Theorie und als Natur jedem »menschlichen Geist« eingegeben, steht wiederum auf einem anderen Blatt.)

186 Ratz 1975c, 29. Dass es sich hier um eine Komposition Bachs handelt ist für die Einschätzung nicht relevant, da Ratz offenkundig keinen Unterschied in der Bedeutung der Motivik zwischen Bach und Beethoven macht. Ziel seines Buches ist es ja gerade zu zeigen, inwiefern die Beethoven'schen Verfahren bei Bach bereits vorgeprägt sind (1973, 18): »So bildet die in den Inventionen dargestellte Technik das Fundament, auf dem sich erst die großen Werke der Wiener Klassik erheben konnten.«

Through substantial changes, a variety of motive-forms, adapted to every formal function, can be produced.¹⁸⁷

Doch handelt es sich hier um das einzige Vorkommen des Terminus und sein Inhalt bleibt unscharf. Ratz scheint den Begriff überhaupt nicht verwendet zu haben – er schreibt vorzugsweise von ›Formprinzipien¹⁸⁸ –, auch wenn er ›Überleitung‹, ›Seitensatz‹ und ›Durchführung‹ indirekt als Beispiele für Formfunktionen anführt, die den »einzelnen Teile[n] einer Komposition« zukämen.¹⁸⁹

Wenn aber Ratz an anderer Stelle eine »harmonische Funktion der Überleitung«¹⁹⁰ konstatiert, wäre auch die Rückleitung nur ein Mittel zum Zweck der harmonischen Disposition. Für diese Vermutung spricht Ratz' These von einer so genannten ›Urform‹ aller musikalischen Form(en), die nicht nur angesichts der Wahl des Terminus, sondern auch inhaltlich in auffälliger Nähe zu Überlegungen Schenkers steht:

Analog dem Begriff der Urpflanze in der Metamorphosenlehre Goethes legt auch die funktionelle Formenlehre ihren Betrachtungen eine Urform zugrunde, aus der sämtliche Formen von den einfachsten (Scherzo) bis hin zu den kompliziertesten (Sonatenform und Fuge) und den zusammengesetzten Formen (Rondo) abzuleiten sind. Diese Urform besteht aus fünf Teilen: ein Teil, der die Tonika exponiert, ein zweiter, der von der Tonika wegführt (Überleitung, erstes Zwischenspiel), ein Teil, der in fremden Regionen verweilt (Seitensatz, Durchführung), ein Teil, der zurückführt auf die Dominante der Haupttonart, und ein Teil, der die wieder erreichte Tonika bekräftigt (Reprise). Davon muß jede Formbetrachtung, die das musikalische Kunstwerk als einen in sich geschlossenen Organismus begreifen will, ausgehen.¹⁹¹

Ratz versteht Formfunktionen zu Zeiten der Tonalität demnach primär harmonisch: Die sie zum Ausdruck bringenden Formteile verbinden sich zur Darstellung der Tonart. Formfunktionen wären demnach eine Spezifizierung tonaler Funktionen (im Sinne Riemanns). Dem entspräche auch, dass Motive – wie zuvor diskutiert¹⁹² – ›nur‹ markierende Funktion haben. Gleichwohl wird das Verhältnis von Harmonik und Motivik von Ratz keineswegs durchgängig in dieser Art beschrieben. So heißt es noch im gleichen Aufsatz wenige Seiten später:

187 Schönberg 1967, 8. Die deutsche Übersetzung ist hier ungenau: In ihr heißt es »strukturelle Funktion« (1979, I, 15) statt »formal function«. Hinsichtlich des Verhältnisses von Funktion und Motivgestalt findet sich bei Ratz eine ähnlich lautende Passage (1975f, 66): »Wie bei der Pflanze sich aus dem Blatt alle Organe bis zur Blüte entwickeln, so entsteht bei Beethoven aus dem Thema eine Vielfalt neuer Charaktere, die untereinander zunächst kaum einen Zusammenhang aufzuweisen scheinen: erst der genaueren Betrachtung erschließt sich das Wachstum des einen aus dem andern, die Verwandlung der einen Gestalt in die andere. Und obwohl jeder von ihnen im Gesamtorganismus eine andere Funktion zukommt, sind sie alle auf eine Grundgestalt zurückführbar.«

188 Vgl. Ratz 1973, 18f., wo der Begriff gleich sechs Mal vorkommt.

189 Vgl. Anm. 168.

190 Ratz 1975a, 13.

191 Ratz 1975d, 41.

192 Vgl. Anm. 186.

Durch die Anwesenheit des Themas tritt auch dort, wo es nicht wahrnehmbar ist, zu der Logik des harmonischen Ablaufes und der Zusammenhang bildenden Funktion der motivischen Arbeit ein weiteres konstruktives Element im Aufbau der Fuge hinzu.¹⁹³

Hier ist einerseits von ›Logik‹ die Rede – diese entstamme dem harmonischen Ablauf –¹⁹⁴, ferner vom ›Zusammenhang‹ – dieser beruhe auf der motivischen Arbeit – und schließlich von einem ›konstruktiven Element‹, das sich der »Anwesenheit des Themas« verdanke, die damit von der motivischen Arbeit *mit* dem Thema abgegrenzt wird. Man darf davon ausgehen, dass ›Logik‹ und ›Zusammenhang‹ synonym verwendet werden.¹⁹⁵

Zu Beginn der *Einführung* können wir schließlich über den Stilwechsel von Barock zu Klassik lesen:

Als Grundlage des neuen Stils können wir [...] die Verschiedenheit in der Funktion einzelner Teile im Gesamtorganismus des musikalischen Kunstwerks bezeichnen. In dieser funktionellen Verschiedenheit, die sowohl durch harmonische als auch motivisch-thematische Mittel erzielt wird, liegt ein wesentliches Kennzeichen des neuen Stils.¹⁹⁶

Eine vorläufige Definition von ›Formfunktionen‹ könnte demnach lauten: ›Formfunktionen‹ sind die ›Bedeutungen‹, die Teile in einer musikalischen Form durch die Erfüllung einer zugehörigen ›Aufgabe‹ erhalten. Die Vorläufigkeit dieses Definitionsversuches zeigt sich daran, dass Form selbst – im oben diskutierten Sinne – kein ›immaterielles Konzept‹ ist. Vielmehr erscheint Form als Ausdruck diverser Konzepte. Entsprechend sind Formfunktionen *Mischbegriffe*. Anders als dies beispielsweise für tonale Funktionen im Bereich der Harmonik geltend gemacht werden könnte¹⁹⁷, entspringen sie nicht *einem* Konzept, sondern entstehen durch Verknüpfung von Funktionen *diverser* Konzepte – mit Blick auf Schönberg und Ratz insbesondere der Harmonik sowie der Motivik und Thematik.

Eine prinzipiell ähnliche Sicht findet sich bei Caplin, der hinsichtlich der Entstehung formaler Funktionen äußert:

[Each formal function] arises from criteria involving multiple parameters, most importantly harmony, tonality, grouping, and cadence.¹⁹⁸

193 Ratz 1975c, 33. Von dieser Art der Betrachtung grenzt Ratz an anderer Stelle ab (1975d, 41): »Und darum sind viele Fugenbetrachtungen so unbefriedigend, weil sie lediglich jene Teile, in denen das Thema anwesend ist (das nennen sie dann Durchführungen), unterscheiden von jenen, in denen das Thema abwesend ist (das nennen sie dann Zwischenspiele), ohne jede Rücksicht auf die Funktion der einzelnen Teile im Ganzen und deren Rangordnung.«

194 Der Anklang an Riemann ist unüberhörbar.

195 Die Verknüpfung von harmonischer Logik und motivisch-thematischem Zusammenhang findet sich ebenfalls bereits bei Schönberg, der einerseits von den *Structural Functions of Harmony* (1954) in Bezug auf die Formbildung ausgeht, zugleich aber ein primär motivisch-thematisches ›Gedanken-Konzept‹ verfolgt, wenn er im Hinblick auf eine »verständliche Form« von der »Darstellung, Entwicklung und Verbindung von [musikalischen] Ideen« spricht (1979, 12).

196 Ratz 1973, 18.

197 Damit soll nicht gesagt sein, dass die so genannte ›Funktionstheorie‹ diesen Bereich systemisch angemessen erfasst.

198 Caplin 2009a, 25.

Zunächst: Harmonik, Tonalität, Gruppierung und Kadenz sind im strengen Sinne keine musikalischen ›Parameter‹. Vor allem aber ist Tonalität ein Begriff, der auf den Systemzusammenhang reflektiert, in dem Harmonik und Gruppierungen (womit hier in Rekurs auf die *GTTM*¹⁹⁹ melodische Abschnittsbildungen gemeint sein dürften) Funktionen dieses Systemzusammenhangs sind (Tonalität mit Harmonik gleichzusetzen bedeutete eine Redundanz). Und schließlich ist auch die Kadenz, selbst dann, wenn man sie zunächst als interpunktisches Phänomen begreift, ohne Bezug zur Harmonik und zur melodischen Gruppierung nicht denkbar.

Freilich wird trotz der unglücklichen Formulierung deutlich, was gemeint ist: Wie bereits Schönberg und Ratz sieht auch Caplin eine Formfunktion durch die Verbindung einer Reihe von Faktoren und nicht durch einen einzelnen Faktor hervorgebracht. Das wirft die Frage auf, in welchem Verhältnis die einzelnen Faktoren in Formfunktionen zusammenwirken und welche Faktoren durch die jeweilige Namensgebung von Formfunktionen ›ikonisiert‹ werden sollen.

2.2 Formfunktion und Temporalität

Es scheint, als habe Caplin zunächst Ratz' Definition der »fünf Haupt-Funktionen [...], die an den übergreifenden tonalen Plan eines kompletten Satzes gebunden sind« übernommen.²⁰⁰ Eine inhaltliche Verschiebung lässt sich jedoch in *Classical Form* bemerken. Dort findet sich im Glossar unter dem Strichwort ›formal function‹ folgender Eintrag:

The specific role played by a particular musical passage in the formal organization of a work. It generally expresses a temporal sense of beginning, middle, end, before-the-beginning, or after-the-end. More specifically, it can express a wide variety of formal characteristics and relationships.²⁰¹

Erst in seinem Beitrag »What are Formal Functions?« hat Caplin den Ansatz, Formfunktionen temporal aufzufassen, sorgfältig ausgearbeitet:

And it is precisely the attempt to differentiate just how such spans express their temporality that is the goal of a theory of formal functions. [...] The specific form-functional categories [...] are manifestations of the generalized temporal functions [...].²⁰²

Demnach geht es also nicht um die Trivialität einer bloßen Chronologie, in der Anfänge und Schlüsse aufeinander folgen und zwischen ihnen gegebenenfalls eine Mitte konstatiert werden kann, sondern darum, auf welche Art zum Ausdruck gebracht wird, dass etwas Anfang, Schluss oder Mitte ist.

Möglicherweise waren hier einzelne Passagen in Ratz' Schriften anregend. So nennt Ratz beispielsweise das Verhalten eines Abschnitts »seiner Funktion als Mittelteil

199 Lerdahl/Jackendoff 1983.

200 Caplin 1986, 239.

201 Caplin 1998, 254 f.

202 Caplin 2009a, 25.

entsprechend«. ²⁰³ Bei der Ausarbeitung der Argumentation rekurriert Caplin primär auf Gedanken V. Kofi Agawu, der mit Blick auf den musikalischen Zeitverlauf vom ›Beginning-Middle-End Paradigm‹ gesprochen hatte. ²⁰⁴ Agawu bezieht sich dabei zuvörderst auf Ausführungen in *Der vollkommene Capellmeister* von Johann Mattheson. ²⁰⁵ Dieser hatte das seit der Antike aus der Rhetorik bekannte Modell einer Rede auf den musikalischen Verlauf übertragen:

Unsre musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannenhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nemlich den Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung und den Schluss. *Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio.* ²⁰⁶

Zu Recht weist Agawu darauf hin, dass sich Mattheson nur in eine seit dem 16. Jahrhundert bestehende Tradition einreicht. ²⁰⁷ Als deren Gründungsvater hat möglicherweise Gallus Dreßler zu gelten: In dessen *Praecepta musicae poëticae* von 1563/64 widmen sich die Kapitel XII–XIV ²⁰⁸ der Herstellung (›de constituendo‹) von ›exordium‹, ›medium‹ und ›finis‹ einer Komposition. Gemessen an den herkömmlichen vier Teilen der Rede ›exordium‹, ›narratio‹, ›argumentatio‹ und ›conclusio‹ (der ›argumentatio‹ kann noch die ›propositio‹ als deren Gliederung vorangestellt werden), umfasst Dreßlers ›medium‹ folglich alle Teile zwischen ›exordium‹ und ›conclusio‹/›finis‹. Zwar nimmt Dreßler explizit keine gattungsgemäße Spezifizierung vor, doch unterstellt er zweifelsohne eine Motette. Dass es sich um eine Komposition mit Text handelt, erhöht die Plausibilität der Übertragung.

Dreßlers Erläuterungen zu den einzelnen Abschnitten verdeutlichen, dass deren inhaltliche Bestimmung nicht zwangsläufig mit den der Rhetorik entlehnten Begriffen, nach denen sie benannt sind, konvergiert. Dies ist wenig überraschend: Dreßlers Vorgehen trägt dem Umstand Rechnung, dass die Erfordernisse des musikalischen Zusammenhangs eigene und andere sind als die der Wortsprache und der metaphorischen Zuschreibung daher Grenzen gesetzt sind.

Hinsichtlich des ›exordiums‹ erklärt Dreßler die Verdeutlichung des Modus zur primären Funktion und empfiehlt, Klauselwendungen zur Grundlage der Soggetti zu machen. Ferner unterscheidet er zwischen dem gemeinsamen (›exordium plenum‹) und dem imitatorischen Beginn (›exordium nudum‹) der Stimmen. ²⁰⁹ Für das ›medium‹ gibt Dreßler mehrere ›Regeln‹: Der Modus solle zum Affekt des Textes passen; die Melodiegestaltung möge dem Wort folgen; die gewählten Kadenzstufen hätten den Modus zu verdeutlichen; die Wahl ungewöhnlicher Figuren solle besondere Textstellen mar-

²⁰³ Ratz 1975d, 48.

²⁰⁴ Vgl. Agawu 1991, Chapter 3, 50ff.

²⁰⁵ Mattheson 1739.

²⁰⁶ Ebd., 235 (Hervorhebungen original).

²⁰⁷ Vgl. Agawu 1991, 52, Anm. 2.

²⁰⁸ Dreßler 2007, 172 ff.

²⁰⁹ Vgl. ebd.

kieren. Darüber macht Dreßler einige Hinweise zu harmonischen Fortschreitungen, die allerdings das Repertoire der seit den *De praeceptis artis musicae* des Gui[ll]elmus Monachus²¹⁰ bekannten Modelle nicht übersteigen. Die einzelnen musikalischen Teile, die Dreßler offenbar stillschweigend am Text orientiert sieht, sollen durch die Verzahnung von Kadenzabschlüssen und neuen Imitationsphasen ineinandergreifen. Mit Blick auf die ›finis‹ unterscheidet Dreßler nur noch ›reguläre‹ (mit der Tenorklausel im Tenor) und ›irreguläre‹ Schlüsse (mit der Tenorklausel in einer anderen Stimme): Irreguläre Schlüsse kommen am Ende untergeordneter Formteile zum Einsatz. Dreßler scheint die ›finis‹ – anders als ›exordium‹ und ›medium‹ – nicht als einen eigenständigen Formteil zu begreifen. Dies macht auf ein prinzipielles Problem aufmerksam, das mit dem ›Beginning-Middle-End Paradigm‹ einhergeht:

Hinsichtlich einer zeitlichen Dauer – gedacht als ›Strecke‹ – haben ›Anfang‹ und ›Ende‹ nur Punktform; allein die ›Mitte‹ besitzt Ausdehnung. Indem aber Dreßler vom ›exordium‹ als demjenigen Teil spricht, der als erster mit einer Kadenz schließt, erhält auch das ›exordium‹ in Art eines Kadenzvorfeldes Dauer. Damit erfolgt der Eintritt in ein formales Schichtenmodell, bei dem die Teile des Ganzen und die Teile von Teilen mittels derselben temporalen Orte gegliedert erscheinen, wie das Ganze selbst. Gleichwohl verbleibt in Dreßlers Modell eine Asymmetrie, weil die ›finis‹ in ihrer Beschränkung auf die eigentliche Schlusswendung nicht Teil, sondern ›Punkt‹ ist – wenn auch auf einer globalen Gliederungsebene. Möglicherweise ist Dreßlers Beschränkung aber auch nur Konsequenz dessen, was sich bereits bei der Beschreibung der ›Mitte‹ abzeichnet, nämlich, dass die hier zusammengefassten Einzelabschnitte sich nicht nur untereinander, sondern auch mit Blick auf das ›exordium‹ in ihrer Machart nur bedingt unterscheiden und ihre Einzelbeschreibung folglich Redundanzen verursachen würde. Dreßler reagiert auf diese Gefahr mit einer Reihe von Erläuterungen, die sich kompensatorisch verhalten und nicht auf formale Kriterien, sondern hauptsächlich auf das Wort/Ton-Verhältnis beziehen.

Viele der von Dreßler beschriebenen Verfahren erweisen sich mit Blick auf ihre Zuordnung zu den temporalen Orten als arbiträr: Imitation beispielsweise ist gemeinhin nur in ihrer ›nackten‹ Form dem ›exordium‹ zugehörig. Gerade hinsichtlich der von Dreßler selbst beschriebenen Verzahnungstechnik kann eine Imitation – nicht anders als ein Noema – in Verbindung mit dem ›medium‹ in Erscheinung treten. Auch die Verdeutlichung des Modus ist ebenso wenig eine Formfunktion allein des Anfangs wie die für die Mitte aufgelisteten Klangfortschreitungen nur dort ihren Platz haben. Dreßlers Erläuterungen können mit Ausnahme der Positionierung des ›exordium nudum‹ und der Hierarchisierung der Schlusswendungen nicht verdeutlichen, was einen ›Anfang‹ letztlich von einer ›Mitte‹ oder einem ›Ende‹ unterscheidet.

Demgegenüber gelingt es Mattheson besser, die inhaltlichen Bestimmungen der Rhetorik im Hinblick auf die musikalische Mitte fruchtbar zu machen und zu distinkten Zuordnungen zu gelangen. Allerdings wirkt auch sein Versuch bisweilen bemüht: In einer Arie von Benedetto Giacomo Marcello²¹¹ bezeichnet er nur das Soggetto als ›Exordium‹, während schon die Wiederholung in der Singstimme mit ›Narratio‹ betitelt

210 Vgl. Park 1993.

211 Vgl. Mattheson 1739, 237 ff.

wird, obgleich erst hiernach die erste Kadenz folgt, die bei Dreßler noch das ›exordium‹ abgeschlossen hatte. Verschiedene Darbietungen des Soggettos erklärt Mattheson zur ›Confirmatio‹, die ›Peroratio‹ besteht für ihn in der Wiederaufnahme des Anfangs. Für den Mittelteil der Arie nimmt Mattheson eine neue ›Narratio‹ an, eine Synkopenkette gilt ihm als ›Confutatio‹.

Gleichwohl wird man konzedieren, dass Matthesons Vorgehen von zwei veränderten Voraussetzungen profitiert: Die barocke Arie bietet ein besseres Gegenstück zur Rede, weil sie mit (in Rahmen- und Mittelteil jeweils) einem Soggetto nur einen motivisch-thematischen Bezugspunkt für alle temporalen Orte aufweist und zudem im emphatischen Sinne auch Gegenstand einer Abhandlung ist, die der Zuordnung der ›Confirmatio‹/›Augmentatio‹ eine gewisse Plausibilität verleiht, anders als dies in einer tendenziell eher parataktisch gehaltenen Motettenkomposition der klassischen Vokalpolyphonie mit ihren diversen, den Textteilen zugeordneten Abschnitten und mit jeweils neuen Soggetti für gewöhnlich der Fall ist.

Caplins Verdienst ist es zweifelsohne, sowohl Überlegungen seiner Vorgänger in eine umfassende Systematik eingehen zu lassen²¹², als auch – mit Blick auf Schönberg und Ratz –, »die Lücken in den Darstellungen beider Theoretiker zu füllen und die grundlegenden Merkmale der Form präziser zu fassen«.²¹³ Bereits in seinem Beitrag von 1986 führt Caplin Ratz' Andeutung verbliebene Ausführungen zu den Techniken der Fortsetzung im achttaktigen Satz umfassend aus.²¹⁴

Dass aber trotz der teils sehr detaillierten Aufbereitung der Verfahren immerfort nur ›Anfang‹, ›Mitte‹ und ›Ende‹ zum Ausdruck kommen, führt zu einer Redundanz, die bereits James Hepokoski und James Webster kritisiert haben.

Bei Hepokoski heißt es:

How useful is it to place temporal (and other) ›functions‹ at the radiating center of an analyticsystem, trumping other factors of one's musical experience? It goes without saying that function [...] is an important aspect of a composition [...]. But as defined here (with implicit nods to an underdeveloped phenomenology), [...] it is so self-evident as to border on the trivial.²¹⁵

Ganz ähnlich Webster:

212 So findet sich in Caplin 1998 eine Aufstellung der ›fundamental progressions of harmony‹ (23 ff.), in der zwischen ›prolongational progressions‹ (25 f.), ›cadential progressions‹ (27 f.) und ›sequential progressions‹ (29 ff.) unterschieden wird. Im Hinblick darauf, dass ›diskantisierende‹ und ›altisierende‹ und auch einige der ›tenorisierenden‹ Fortschreitungen nicht zu den ›cadential progressions‹, sondern zu den ›prolongational progressions‹ gerechnet werden, steht Caplins Kadenzbegriff freilich quer zu weiten Teilen der historischen Tradition (ebd.). Auf diesem Wege gelingt es Caplin beispielsweise gängige ›Initialkadenzen‹, die für den temporalen Ort Anfang stehen, unter die ›prolongational progressions‹ statt die ›cadential progressions‹ einzuordnen.

213 Caplin 1986, 241.

214 Vgl. ebd., 243.

215 Hepokoski 2009, 41.

If formal functions arise as ›manifestations‹ of generalized temporal functions, it is latter—beginning/middle/end—that are foundational. However, I believe that these phenomena, precisely because of their ubiquity in human life and art, are too general to serve this theory-building purpose.²¹⁶

Caplin hat dem wiederum durch den Hinweis auf sein eigenes Forschungsvorhaben als Entfaltung eines formfunktionalen Schichtenmodells zu entgegen versucht, zu dem es bereits in *Classical Form* heißt:

Whereas his model generally operates at a single, relatively background level of a given composition, the theory developed here identifies a multitude of functions discernible at all levels in a classical movement.²¹⁷

In seinem Beitrag »What are Formal Functions?« sieht Caplin die Pointe seiner Analyse von Beethovens op. 21, i in der vierfach-differenten temporalen Bestimmung der Takte 77–80 (›subordinate theme II‹):

This passage can be understood, moving from surface to the background, that is, from bottom to top, as the ›beginning,‹ of the ›middle,‹ of the ›end,‹ of the ›beginning,‹ of the entire movement.²¹⁸

Worauf Caplins Fokussierung temporaler Aspekte in der Formanalyse letztlich abzielt, wird in seinem Beitrag *Teaching Classical Form: Strict Categories vs. Flexible Analyses*²¹⁹ deutlich. Caplin kommt dort auf die Unterscheidung zwischen ›intrinsic function‹ und ›contextual function‹ zu sprechen – Thema einer früheren Korpusevaluation, an der er selbst beteiligt war.²²⁰ Caplin erklärt es zu einem ›fascinating aspect of formal functionality‹²²¹, dass zwischen ›intrinsic function‹ und ›contextual function‹ ein Konflikt auftreten könne. Was darunter zu verstehen ist, demonstriert er unter anderem mit Hilfe einer Rekomposition der eröffnenden Taktgruppe aus Beethovens *Andante favori* (Bsp. 7).

Caplin kommentiert:

At first glance, this theme seems like a standard eight-measure period. But examining more closely some of the details of its constituent phrases, we observe that the two-measure basic idea itself consists of a one-measure motive that is repeated sequentially. Moreover, the theme begins directly on a destabilizing I⁶ and continues with a relatively rapid progression of harmonies that are largely sequential until the

216 Webster 2009, 47.

217 Caplin 1998, 3. Bereits 1986 hatte Caplin Ratz dafür kritisiert, den »Gedanke[n], daß [...] auch klar bestimmbare Funktionen untergeordneter Art wirksam sein könnten [...], obwohl er unterschwellig [...] präsent ist, nirgends explizit ausgesprochen« zu haben (1986, 239).

218 Caplin 2009a, 25.

219 Caplin 2013a.

220 Vgl. Vallières/Tan/Caplin/McAdams 2009.

221 Caplin 2013a, 132. Caplin (vgl. ebd., 133) greift in diesem Zusammenhang zu einem Vergleich mit der von Harald Krebs (1999) in den Diskurs eingeführten ›metrical dissonance‹.

antecedent

b.i. c.i.

Andante grazioso con moto

p dolce *cresc.*

F: I⁶ V⁵ I V⁵ VI V² II⁶

consequent

b.i. c.i.

p *cresc.* *sf* *p*

V⁵ I⁶ V⁵ I V⁵ VI II⁶ V⁵ I₁

HC PAC

Beispiel 7: Caplin 2013, 133, Ex. 12a–b, L. v. Beethoven, *Andante favori*, T. 1–8,
a) Original

pre-dominant at m. 3. In short, the opening four measures display many of the characteristics of a continuation phrase, such as might end a sentence. In fact, it is relatively easy to construct a matching presentation phrase that could have preceded the start of this theme [...].²²²

Durch diese Beobachtung sieht Caplin seine generelle pädagogische Zielrichtung gestärkt, wie sie im Titel seines Beitrags anklingt:

At this point, one of our clever students may object and point out that it does not entirely make sense to say that a theme could start with a continuation phrase, a unit that is normally associated with ›being-in-the-middle‹ of a formal process. And so we could point out that we again face a case of conflicting intrinsic and contextual functions. Considering the opening phrase of Example 12a in isolation, we see that its content is highly suggestive of a continuation. Yet its placement at the very opening of the movement suggests that it also fulfills an initiating function. Indeed, our very first analysis of this phrase as an antecedent of a period reflects that functional reality. Here, then, we see how invoking the concept of formal dissonance sanctions a degree of flexibility in our analytical methodology.²²³

²²² Ebd., 134.

²²³ Ebd.

Andante
grazioso
con moto

presentation

b.i.

%

continuation
frag.

p dolce

p dolce

F: I

6

cad.

cresc.

p

V $\frac{7}{b}$ I V $\frac{7}{b}$ VI V $\frac{7}{b}$ II $^{\flat}$ V $\frac{7}{b}$ (3)₁

HC

b) ›reconstructed version‹

Fraglos entspricht Caplins Alternativfassung seinen eigenen Kriterien, doch manifestiert sich in seiner Terminologie ein grundsätzliches Missverständnis, welches darin besteht, dass zu ›Funktionen‹ von Formpassagen erklärt wird, was nur deren ›Features‹ sind. Mit Blick auf die oben gemachte Unterscheidung zwischen intrinsischen und holistischen Eigenschaften von Teilen in Systemen, kann nicht bestritten werden, dass Teile, die nur intrinsische Eigenschaften aufweisen, Funktionen erfüllen können. Das aber berechtigt nicht, intrinsische Eigenschaften und Funktion in eins zu setzen, wie es mit dem Terminus ›intrinsic function‹ geschieht. ›Kontextuale Formfunktionen‹ wiederum sind keine holistischen Eigenschaften, sondern als Standard verstandene temporale Anordnungen gewisser Features, wie sie sich mit Blick auf einen syntaktisch größeren Ausschnitt darbieten. In den von Caplin angeführten Beispielen gibt es folglich keinen Konflikt zwischen intrinsischen und kontextualen Funktionen. Es gibt allenfalls einen Konflikt zwischen der erwarteten und tatsächlichen Abfolge von Features.²²⁴ Die irreführende Terminologie schmälert nicht den Wert, dieses Phänomen im Rahmen der Expektanzforschung zu ergründen. Einer Theorie formaler Funktionen erweist sie jedoch keinen Dienst. Im Gegenteil: Sie verunklart, was das Ziel einer solchen Theorie zu sein hätte.

Hepokoskis und Websters Kritik an Caplins temporalem Konzept verbleibt auf der Ebene der Symptome. Entscheidend ist, dass in der *Formal Function Theory* eine prinzipielle inhaltliche Verschiebung gegenüber Ratz (und Schönberg) stattfindet, indem Kon-

²²⁴ Vgl. auch Riley 2011.

zepte wie Harmonik und Motivic-Thematik nun ihrerseits dem Konzept Temporalität unterstellt werden. Formfunktionen sind demnach eine ›Übersetzung‹ temporaler Orte in Musik.

Der Versuch, durch das Konzept Temporalität den Funktionsbegriff im eigenen Ansatz zu stärken, erweist sich jedoch als kontraproduktiv. Caplins Argumentation legt offen, dass den Konzepten Harmonik und Motivic-Thematik ihre (ursprüngliche) ›Immaterialität‹ weitgehend entzogen ist. Dies ist wiederum Folge davon, dass die bereits bei Ratz feststellbare Tendenz, den Fokus auf die ›Mittel‹ und nicht die ›Funktionen‹ zu legen, sich bei Caplin verschärft. Dass Funktionen einen Zweck erfüllen und nicht mit den sie zum Ausdruck bringenden Mitteln identisch sind, gerät aus dem Blick. Am Ende dieser Entwicklung steht, dass zwischen ›Mitteln‹ und ›Funktionen‹ begrifflich nicht mehr hinreichend unterschieden wird. Bereits Caplins Definition von 1998 legt dies offen, indem sie zwischen Features (»a wide variety of formal characteristics«) und Relationen (»relationships«) nicht differenziert, sondern diese summiert.²²⁵ Die ›immaterielle‹ Leerstelle soll durch die Rückkoppelungen an die Temporalität musikalischer Passagen wieder gefüllt werden.²²⁶

2.3 Funktionsbegriffe

Dem Missverständnis, die strukturellen Charakteristika eines Teils zu dessen Funktion zu erklären, steht im Fachdiskurs die Auffassung gegenüber, Funktion sei gleichbedeutend mit den holistischen Eigenschaften eines Teils. Zentral ist hier Bruno Haas' überarbeitete Promotionsschrift *Die freie Kunst*.²²⁷ In ihr wird unter Rekurs auf Hegels Ästhetik grundgelegt, was Haas unter ›funktionaler Analyse‹ versteht. Im abschließenden Kapitel »Über die Methode der Werkanalyse« wird der Zusammenhang mit den Begriff der ›Funktion‹ aufgezeigt:

Wie oben dargelegt [...] besteht die Werkanalyse darin, *Funktionen* zu bestimmen. Die Funktion wurde erklärt als die durch die konkrete Werk Ganzheit vermittelte Bestimmung oder Eigenschaft eines Teils. Sie ist also diejenige Bestimmung des Teils, die ihm zukommt, insofern er Teil des konkreten Ganzen ist; außerhalb dieses singulären Zusammenhangs würde sie ihm nicht zukommen.²²⁸

Als positives Beispiel aus dem Bereich der Musik kommt Haas auf Heinrich Schenker zu sprechen:

²²⁵ Vgl. Anm. 201.

²²⁶ In diesem Zusammenhang irritiert auch Caplins Sprachgebrauch von den ›temporalen Funktionen‹, der so nicht auf Agawu zurückgeht. Was meint es, Anfang, Mitte und Schluss zu Funktionen zu erklären? Allenfalls handelt es sich um triviale holistische Eigenschaften. Caplins Sprachgebrauch wird daher in diese Untersuchung nicht übernommen.

²²⁷ Br. Haas 2003.

²²⁸ Ebd., 215 (Hervorhebung original).

Dieser Forscher [...] hat Beiträge zur Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts veröffentlicht, die wir ohne Modifikation als gültige Anwendung unserer Methode anerkennen müssen.²²⁹

Im Anhang des Buches führt Haas' Bruder Bernhard Genaueres zu Schenkers Methode aus.²³⁰ Er beginnt mit einer Kritik gängiger Analyseverfahren:

Die Frage, worin überhaupt musikalischer Zusammenhang oder musikalischer Sinn besteht, scheint zur Zeit etwas aus der Mode gekommen. Sogenannte Analysen musikalischer Werke versuchen meist – vom Partiturbild mehr als vom Klang ausgehend – irgendwelche Elemente als Atome zu behaupten und das Werk aus diesen Elementen zusammengesetzt zu beschreiben.²³¹

Davon grenzt Bernhard Haas im weiteren Verlauf seines Beitrags Schenkers Vorgehen ab:

Schenker entgeht der Ungeschicklichkeit der oben kritisierten Theorien, die musikalischen Kompositionen als aus Elementen zusammengesetzt voraussetzen, die verbunden oder verarbeitet werden, vor allem durch seinen Begriff der Diminution.²³²

Demnach ist die Schenkeranalytik ein Verfahren, das gestattet, »das musikalische Werk [...] als ein gleichsam perspektivisches Hintereinander von Schichten zu hören, so, daß je die vordere Schicht die hintere diminuiert.«²³³

Mit Blick auf die oben unterschiedlichen Systemcharaktere ist der von Bernhard Haas postulierte Gegensatz zwischen gängigen Methoden und derjenigen Schenkers allerdings schief: In Systemen (Werken) begegnen grundsätzlich Teile (Elemente) – im Falle der Schenkeranalyse in Form von zahlreichen Figuren, von denen die Mehrzahl auf allen Schichten in immer wieder wechselnder Konstellation in Erscheinung treten kann.²³⁴

Die Frage ist daher nicht, was Schenkers Systembegriff davor bewahrt, dass in ihm Teile eine Rolle spielen, sondern wieso diese Teile nicht nur intrinsische, sondern auch holistische Eigenschaften besitzen. Hier wiederum wäre Bernhard Haas' Formulierung zu schärfen: Es ist nicht »vor allem« Schenkers Begriff der Diminution – es ist *einzig* dieser Begriff. Denn er bedeutet, dass Figuren dadurch in ein funktionales Verhältnis eintreten, dass sie einander *repräsentieren*. Es sind die Verfahren der Diminution, durch die die Form dieser Bezugnahme technisch konkrete Anschauung gewinnt. Sie geben einen Begriff von der »spezifischen Regel«²³⁵ – um Cassirers Formulierung aufzugreifen – bzw.

229 Ebd., 214.

230 Vgl. Be. Haas 2003.

231 Ebd., 256.

232 Ebd., 260.

233 Ebd., 261. Schenker selbst spricht von der »streng logische[n] Bestimmtheit [...] einfacher Tonfolgen mit komplizierten« (Schenker 1956, § 29, 49).

234 Daher Schenkers Wahlspruch zu Beginn des *Freien Satzes*: »Semper idem sed non eodem modo« (1956, 3).

235 Vgl. Anm. 159.

dem »Gesetz der Zuordnung« – wie es Dahlhaus nannte.²³⁶ »Repräsentation« erscheint hier als die notwendige Spezifizierung eines Funktionsbegriffes im Sinne von »eine Aufgabe erfüllen«.

Somit haben wir es im Diskurs mit zwei unterschiedlichen Verwendungen des Begriffs »Funktion« zu tun. Beide Verwendungsweisen können für sich in Anspruch nehmen, dass sie eine Relationierung benennen. Gleichwohl handelt es sich um unterschiedlich gelagerte Funktionsbegriffe. Dies wird deutlich, wenn wir die oben diskutierten Systemcharaktere – atomar und/oder holistisch – zur Differenzierung miteinbeziehen. Meint »Funktion« die Bestimmtheit eines Teils unter den Bedingungen des konkreten Ganzen – wie bei den Brüdern Haas –, dann benennt der Begriff die Gesamtheit aller holistischen Eigenschaften, die einem Teil überhaupt zukommen kann. Diese Gesamtheit ist dann zugleich die Bedeutung des Teils, welche damit notwendig singular ist. Ein solcher Funktionsbegriff ist »radikal-holistisch«. Demgegenüber kann ein Funktionsbegriff, bei dem »Funktion« meint, eine Aufgabe zu erfüllen bzw. einen Zweck zu leisten – so wie er bei Schönberg, Ratz, Riemann und auch Caplin begegnet –, mit Blick auf die Sozialwissenschaften »funktionalistisch« genannt werden. Ein solcher Funktionsbegriff ist allgemein (was nicht als reduktiv oder rudimentär missverstanden werden darf). Seine Allgemeinheit gestattet die Diskussion funktionaler Äquivalenz.

Theoretisch aufbereitet findet sich der funktionalistische Funktionsbegriff in jüngerer Zeit bei Niklas Luhmann:

Die funktionale Analyse benutzt Relationierungen mit dem Ziel, Vorhandenes als kontingent und Verschiedenartiges als vergleichbar zu erfassen.²³⁷

Im Luhmanns Sprachgebrauch ist mit »Relationierung« nicht das Verhältnis zwischen Teilen in Bezug auf ein Ganzes gemeint, sondern die »Relation von Problem und Problemlösungen«. ²³⁸ Das »Kontingente« ist demnach »Gegebenes, seien es Zustände, seien es Ereignisse«, das auf »Problemgesichtspunkte« bezogen wird:

Die Relation von Problem und Problemlösung wird dabei nicht um ihrer selbst willen erfasst; sie dient vielmehr als Leitfaden der Frage nach anderen Möglichkeiten, als Leitfaden nach funktionalen Äquivalenten.²³⁹

Luhmann bringt als Beispiel:

Flugzeuge müssen nicht, wenn man einmal die Flugphysik beherrscht, als Copie von Vögeln gebaut werden.²⁴⁰

236 Damit erhält das von Esfeld mit Rekurs auf Simons gegebene Kriterium der »generisch-ontologischen Abhängigkeit« zur Bestimmung eines holistisch verfassten Systems zusätzliche Bestimmtheit.

237 Luhmann 1987, 83.

238 Ebd.

239 Ebd., 84.

240 Luhmann 1992, 409.

Ein radikal-holistischer Funktionsbegriff gestattet funktionale Äquivalenz hingegen nur als Kopie.

›Funktionale Analyse‹ bei Bruno Haas und bei Niklas Luhmann meinen also nicht dasselbe. Vielmehr ist die Stoßrichtung beider Ansätze entgegengesetzt. Bei Haas wird die Bestimmung singulärer Verhältnisse im konkreten Werk fokussiert, bei Luhmanns geht es gerade um die Äquivalenz, die »Gegebenes« mit Blick auf seine Funktion gewinnen kann. Gleichwohl ein Missverständnis wäre es, zu behaupten, beide Funktionsbegriffe schlossen einander aus. Das Gegenteil ist der Fall: Die Suche nach funktionaler Äquivalenz und die Dekomponierung singulärer Verhältnisse bedingen einander. Dies kann an keinem Ansatz besser aufgezeigt werden als an dem, den Bruno Haas »ohne Modifikation als gültige Anwendung unserer Methode anerkennt[er]«²⁴¹ – also der Schenkeranalytik.

Am Beispiel der Etablierung des ›Kopftons‹:²⁴² Die Qualität ›Kopfton‹ ist – wie alle Qualitäten der Schenkeranalytik (und jeder Analytik, mag sie auch einem holistischen Theoriedesign verpflichtet sein) – eine Qualität, die aus der Verknüpfung von intrinsischen Eigenschaften (hier: Terz, Quinte oder Oktave des Dreiklangs) und holistischen Eigenschaften (hier: Anfangston der Urlinie) resultiert. Ist ›Funktion‹ sowohl im radikal-holistischen als im auch im funktionalistischen Sinn ein ›immaterielles‹ Konzept, so gibt es sie in der (musikalischen) Wirklichkeit doch nur in unauflöslicher Verbindung mit ihrem ›materiellen‹ Träger. (Eben deshalb erschien es auch problematisch, das eine begrifflich dem anderen subsumieren zu wollen.) Diese Verbindung wird durch Strukturen ›indiziert‹ (im Sinne von Charles Santiago Sanders Peirce). In der Schenkeranalytik begegnen Strukturen als Figuren im melodischen und harmonischen Raum.

Jenseits der Schenkeranalytik kann sich die Suche nach funktionaler Äquivalenz – zumindest theoretisch – auf eine Qualität wie ›Kopfton‹ selbst beziehen, innerhalb der Schenkeranalytik nur auf die Herstellung einer solchen Qualität. Erörtert wird dann, welche unterschiedlichen Verknüpfungen intrinsischer und holistischer Eigenschaften ein und dieselbe Qualität hervorbringen. Im analytischen Akt beschreibbar sind dabei nur die diese indizierenden Strukturen, in der Schenkeranalytik also die unterschiedlichen Figuren, die für deren Herstellung stehen. Die Figuren wiederum müssen im Hinblick auf die ihnen abverlangte Funktion kontingent sein, damit sie einander substituieren können.²⁴³ Die Etablierung des Kopftons erfolgt in der Regel dadurch, dass er (a) unmittelbar mit Beginn des Stückes gesetzt wird (vgl. z. B. *Hänschen klein*) oder (b) durch ›Anstieg‹

241 Vgl. Anm. 229.

242 Mit Schenkers Neuaufstellung der ›Urlinie‹-Konzeption in den Jahren 1925/26 geht die Einschränkung der bis dato bidirektionalen Urliniebewegung auf drei fallende mit dem Grundton in ›obligater Lage‹ schließende Formen (von der Oktav, der Quint oder der Terz des tonikalen Dreiklangs) einher. Schenker spricht vom »Gesetz des Kopftones« (1956, 83).

243 Dass ein Flugzeug nicht als Kopie von Vögeln gebaut werden muss – um bei dem Beispiel Luhmanns zu bleiben –, heißt nicht, dass es nicht ganz bestimmte intrinsische Eigenschaften besitzen muss (eben solche, die den Gesetzen der Flugphysik gehorchen). Wer nach der funktionalen Äquivalenz diverser Sachverhalte fragt, fragt immer auch nach deren Eigenschaften. Ein Flugzeug mag höchst unterschiedlichen Funktionen dienen: der Beförderung oder des erweiterten Suizids. Seine Flugfähigkeit muss in beiden Fällen gewährleistet sein. Wechselt das Flugzeug seine Funktion vom Fluggerät zum Ausstellungsstück in einem Museum, kann seine Flugtauglichkeit entfallen. Je nach Fall werden bestimmte seiner Eigenschaften abgerufen, andere nicht.

(vgl. z. B. *Fuchs, du hast die Gans gestohlen*) oder (c) durch ›Brechung‹ (vgl. z. B. *The Ash Grove*) erreicht wird. In diesem Sinne sind alle drei Verfahren funktional äquivalent.

Es überrascht nicht, dass sich die Idee funktionaler Äquivalenz bereits bei Cassirer findet. So hält er in Bezug auf Leibniz, in dem er den neuzeitlichen Begründer des Funktionsbegriffes sieht²⁴⁴, fest:

Jede Monade ist mit all den Inhalten, die sie in sich fasst, eine völlig geschlossene Welt, die kein äußeres Sein abbildet oder widerspiegelt, sondern lediglich nach eigenem Gesetz das Ganze ihrer Vorstellungsinhalte umfasst und regelt; aber alle diese verschiedenen individuellen Welten drücken nichtsdestoweniger ein gemeinsames Universum und eine gemeinsame Wahrheit aus. Diese Gemeinsamkeit aber kommt nicht dadurch zustande, dass alle diese verschiedenen Weltbilder sich zueinander wie die Kopien eines gemeinsamen ›Originals‹ verhalten, sondern dass sie in ihren inneren Beziehungen und in der allgemeinen Form ihres Aufbaus einander funktional entsprechen.²⁴⁵

Dass Ratz der Gedanke funktionaler Äquivalenz nicht fremd ist, macht eine Bemerkung im Rahmen einer Fugenanalyse explizit:

In bezug auf seine Funktion im Gesamtaufbau entspricht somit der Modulationsteil der Fuge dem, was wir auch in den klassischen Instrumentalformen – etwa im Scherzo, vor allem aber in der Sonatenform – als Durchführung bezeichnen.²⁴⁶

Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht unproblematisch, wenn der Begriff der ›Funktion‹ exklusiv radikal-holistisch verstanden wird. Bruno Haas ist darin zuzustimmen, dass es Aufgabe der konkreten Werkanalyse ist, die Singularität des analysierten Werkes darzulegen. Eine Formenlehre in systematischer wie historischer Absicht aber bedarf unterschiedlicher »Gesichtsvergleichspunkte« (Luhmann). Die Suche nach funktionalen Äquivalenzen bietet hierzu eine Möglichkeit. Entsprechend wird im Folgenden im funktionalistischen Sinne von (Form-)Funktionen gesprochen, ohne damit die Aufgabe der Werkanalyse, wie sie Bruno Haas formuliert, infrage zu stellen.

244 »Versteht man daher unter einer ›substantiellen‹ Weltansicht die Auffassung, nach der alles Sein und Geschehen im Grunde auf letzte und starre, absolute ›Dinge‹ sich zurückführt, so ist Leibniz' Philosophie diesem Standpunkt unmittelbar entgegengesetzt. Ihre Tendenz, von der sie ausgeht und die von nun ab im Fortschritt des Idealismus sich durchsetzt, geht dahin, den älteren Seinsbegriff durch den Funktionsbegriff zu verdrängen.« (Cassirer 1902, 538f., Hervorhebung original) Adolf Pavlovitch Youschkevitch unterteilt die Entwicklung des Funktionsbegriffes in drei Perioden (1976/77, 38): »(1) Antiquity, the stage in which the study of particular cases of dependences between two quantities had not yet isolated general notions of variable quantities and functions. (2) The Middle Ages, the stage in which, in the European sciences of the 14th century, these general notions were first definitely expressed both in geometrical and mechanical forms, but in which, as also in antiquity, each concrete case of dependence between two quantities was defined by a verbal description, or by a graph rather than by formula. (3) The Modern Period, the stage in which, beginning at the end of the 16th century, and, especially, during the 17th century, analytical expressions of functions began to prevail, the class of analytic functions generally expressed by sums of infinite power series soon becoming the main class used.«

245 Cassirer 1921, 54f.

246 Ratz 1975c, 35.

Funktionalistisch verstandene Funktionen können sowohl in atomistisch wie holistisch gedachten Systemen bestimmt werden. Daher besteht – entgegen der Position von Bernhard Haas – kein Grund, den Begriff (musikalischer) Zusammenhang exklusiv an ein radikal-holistisches Verständnis von Funktionalität zu binden. Zusammenhang entsteht durch funktionalistische Funktionen, aber nicht notwendig durch holistische Eigenschaften der Teile. Entscheidend ist einzig, dass die konstitutiven Elemente aufeinander bezogen und nach außen hin als abgegrenzte Struktur organisiert sind. ›Organisiert‹ heißt dabei soviel wie ›regelgeleitet‹. Ansonsten könnte gar nicht von einem System gesprochen werden (die Vorstellung, der menschliche Körper bilde keinen Zusammenhang, weil seine Organe keine holistischen Eigenschaften besitzen, wäre absurd).

Wie oben bereits zitiert, sah selbst Cassirer Zusammenhang nicht allein durch Funktionsbegriffe zum Ausdruck gebracht, sondern im »Besitz einer gemeinsamen ›Eigenschaft‹ nur ein sehr spezielles Beispiel der logisch-möglichen Zusammenhänge überhaupt.«²⁴⁷ Das wiederum bedeutet, dass die Vorstellung von dem *einen* Zusammenhang aufgegeben werden muss. Dies erscheint unproblematisch, solange gezeigt wird, welche intensional und extensional unterschiedlichen Modi von Zusammenhangsbildung wirksam werden – gegebenenfalls auch unter gleichzeitigem Rekurs auf die beiden unterschiedenen Systemcharaktere. Es ist nicht auszuschließen, dass einige dieser Modi sich im aktiven Hören schlicht nur überlagern. Im Hinblick auf Formfunktionen als *Mischbegriffe* wäre allerdings zu diskutieren, ob die (relevanten) Modi selbst wiederum ein funktionales Verhältnis eingehen.

Zur Klärung dieser Frage sei hier ein Beitrag von Michael Polth diskutiert.²⁴⁸ Polth vertritt die These, dass »aus Schenkerianischer Sicht [...] ›formale Funktionen‹ durch Tonalität« entstünden.²⁴⁹ Polth zufolge hat für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts »die Lehre Heinrich Schenkers [...] nicht nur den bislang differenziertesten Begriff vom musikalischen Zusammenhang« zur Verfügung gestellt, »sondern auch die präziseste Methode zur Analyse dieses Zusammenhangs.«²⁵⁰ Polth räumt ein, dass »an der ästhetischen Bedeutung motivisch-thematischer Arbeit [...] kein Zweifel« bestehe²⁵¹, doch basiere diese »(in allen ihren Spielarten) auf der Wiederholung von Gestalten«²⁵² und gehöre »nicht zu den Konstituenten von Zusammenhang.«²⁵³ ›Musikalischer Zusammenhang‹ ist für Polth ausschließlich ›funktional‹ begründet, ›Funktionalität‹ im diskutierten Zeitraum wiederum ausschließlich durch ›funktionale Klangwirkungen‹ fundiert. Verbindungen zwischen den »diskreten Ereignissen (Töne, Klänge) [...] manifestieren sich an den (funktionalen) Klangwirkungen der Ereignisse«:²⁵⁴

247 Vgl. Anm. 158.

248 Polth 2015.

249 Ebd., 202. Dabei verweist Polth hinsichtlich des Terminus ausdrücklich auf Caplin (vgl. ebd., Anm. 8).

250 Ebd., 201.

251 Ebd.

252 Ebd., 200.

253 Ebd., 201.

254 Ebd., 204.

Das ›Grundprinzip‹ für den musikalischen Zusammenhang lautet also: Eine Verbindung besteht dadurch, dass (in der Regel) das Frühere in der Art und Weise, wie das Spätere klingt, weiterwirkt.²⁵⁵

Aufschlussreich ist die zusätzlich gegebene Fußnote:

Die Einschränkung funktional zielt auf eben diese genannte Komponente der Klangwirkung. Selbstverständlich gibt es weitere Komponenten, um die es bei den hiesigen Überlegungen aber nicht geht.²⁵⁶

Später präzisiert Polth den Begriff ›Klangwirkung‹ noch zu dem der »harmonische[n] Kraft«.²⁵⁷

Bereits Folker Froebe hat angesichts des Umstands, dass die in einem von ihm verfassten Beitrag zur motivisch-thematischen Analyse vorgestellten Zugänge »über den Bereich einer motivisch-thematischen Analyse im herkömmlichen Sinne hinaus[gingen]«²⁵⁸, erklärt, dies sei »eine Konsequenz dessen, dass es sich bei der motivisch-thematischen Analyse weder um einen selbständigen Analyseansatz noch um eine Methode handelt«.²⁵⁹

Erst die Einbeziehung anderer Analyseansätze und -verfahren ermöglicht es, konkrete Fragestellungen zu formulieren, eine begründete Auswahl der zu vergleichenden Töne vorzunehmen und Ähnlichkeitsbeziehungen im Hinblick auf den musikalischen Zusammenhang zu qualifizieren.²⁶⁰

Wie Froebe kann auch Polth überzeugend darlegen, dass die motivisch-thematischen Gestalten (zumeist) nicht mit jenen ›Figuren‹ kongruieren, welche die Schenkeranalytik bereitstellt. Hinsichtlich der von Froebe angemahnten Qualifizierung kommt Polth zu folgendem Ergebnis:

Auch wenn an der ästhetischen Relevanz von Narrativen kein Zweifel besteht, so ist im Rahmen der hiesigen Überlegungen lediglich auf das (durchaus nachvollziehbare) Missverständnis hinzuweisen, das in der Assoziation der ›Motiv-Geschichte‹ oder ›Motiv-Verwandtschaft‹ mit dem musikalischen Zusammenhang steckt. Wer funktionalen Zusammenhang mit einem Narrativ verwechselt, würde demselben Irrtum aufsitzen wie jemand, der auf dem Bildschirm seines Computers beobachtet, wie Papierblätter aus einem Ordner in den Papierkorb fliegen, und daraus schlösse, dass der Computer in Wirklichkeit so funktioniert, wie die Benutzeroberfläche es suggeriert.²⁶¹

255 Ebd. (Hervorhebungen original). Polth ergänzt (ebd., Anm. 12): »Kompliziert wird die Sache dadurch, dass die Wahrnehmung von funktionalen Klangwirkungen auch durch die Kenntnis einer Komposition gelenkt wird, dass somit auch spätere Ereignisse einer Komposition die Wahrnehmung von früheren beeinflussen können.«

256 Ebd., Anm. 11.

257 Ebd., 207.

258 Froebe 2014, 131.

259 Ebd.

260 Ebd.

261 Polth 2015, 215.

Abschließend heißt es:

Aber Zusammenhang bedeutet bereits mehr als nur Zusammenschluss von Ereignissen zu funktionalen Einheiten. An den beteiligten Tönen und Klängen muss für den Hörer ein Verhalten erfahrbar sein, das den musikalischen Verlauf insgesamt als dynamisch gerichtet erscheinen lässt. Auf rationaler Seite entspricht dieser Dynamik des Zusammenhangs die Inszenierung von Strukturen.²⁶²

Hier nun kommen die Motive im Sinne der motivisch-thematischen Analyse ins Spiel. Denn nach Polth hat die Inszenierung der Dynamik »mit einer bestimmten Einbindung der Strukturen in die metrischen Koordinaten einer Komposition zu tun.«²⁶³ Anhand der in seinem Beitrag diskutierten Beispiele aus Klaviersonaten Beethovens (op. 2/2, i und op. 109, ii) sind für Polth Motive »an metrische Koordinaten gebunden« und »gehören [...] zu den zentralen Mitteln Beethovens, Strukturen zu inszenieren.«²⁶⁴

Insofern es noch Gelegenheit geben wird im zweiten Teil dieser Prolegomena genauer auf Positionen der Schenkeranalytik einzugehen, möchte ich die Anmerkungen zu Polths Beitrag an dieser Stelle auf die Frage nach dem Verhältnis der Begriffe ›Zusammenhang‹, ›Funktion‹ und ›Formfunktion‹ beschränken:

Polths Definition, der zufolge musikalischer Zusammenhang dadurch entsteht, dass entweder »das Frühere in der Art und Weise, wie das Spätere klingt, weiterwirkt« oder »spätere Ereignisse einer Komposition die Wahrnehmung von früheren beeinflussen«²⁶⁵, ist Folge eines holistischen Theoriedesigns. Entsprechend exklusiv ist sein Begriff von musikalischem Zusammenhang. Dazu gehört, dass Polth – ganz im Sinne Cassirers – das Konstatieren der »Wiederholung von Gestalten« im Zuge der motivisch-thematischen Analyse als non-funktionale Bestimmungen zurückweist; dieses ist dem Substanzdenken verpflichtet. Nun hat Cassirer aber nicht behauptet, Substanzgemeinschaft und Funktionsbegriff schlossen sich aus – eben so wenig gilt dies für Polth:

Was sich ähnelt, muss darum noch nicht zusammenhängen; und was zusammenhängt, kann sich zwar ähneln, muss es aber nicht.²⁶⁶

Entscheidend ist folglich das Konzept der ›funktionalen Klangeigenschaften‹. Nur ihnen spricht Polth zu, die entsprechenden ›Wirkungen‹ zu entfalten. Diese wiederum kommen nur »an konkreten und einzelnen Klängen vor«²⁶⁷ und sind mit den Bestimmungen identisch, welche eine (ggf. erweiterte) Schenkeranalyse leistet.

Eine grundsätzliche Schwierigkeit, die Polths Text durchzieht, ist, dass die Unternehmung, den Veränderungen im funktionalen Gefüge Genüge zu tun, nicht widerspruchsfrei mit dem präsupponierten holistischen Begriff von Zusammenhang und dessen exklu-

262 Ebd., 240.

263 Ebd.

264 Ebd.

265 Vgl. Anm. 255.

266 Polth 2015, 202.

267 Ebd., 216.

siver Verknüpfung mit der Schenkeranalytik zusammengeht. Sieht Polth zu Beginn seines Textes musikalischen Zusammenhang noch ausschließlich durch funktionale Klangkomponenten im Sinne der Schenkeranalytik gewährt, so relativiert er an dessen Ende diese Einschätzung, indem er nunmehr vom »Zusammenhang« (im emphatischen Sinne) den (bloßen) »Zusammenschluss [...] zu funktionalen Einheiten« abgrenzt.²⁶⁸

Dass Formfunktionen durch Tonalität entstünden, wird in diesem gedanklichen Zusammenhang zu einem erklärungsbedürftigen Satz. Polth gibt keine eigene Definition des Terminus ›Formfunktion‹, sondern verweist auf Caplin.²⁶⁹ Wer andere Veröffentlichungen von Polth kennt, weiß, dass auch er den Begriff ›Funktionalität‹ im Sinne von Bruno und Bernhard Haas verwendet.²⁷⁰ Nicht gemeint ist demnach die Identität von ›Formfunktion‹ und ›Funktion‹, also demjenigen, was die (ggf. erweiterte) Schenkeranalytik als umfassende holistische Eigenschaften eines Tons oder Klangs bestimmt.

Im Abschnitt »Thema‹ und Formfunktion«²⁷¹ setzt Polth beim Begriff des ›Themas‹ an, der – nicht anders als der Motiv-Begriff – für ihn »ein ungesättigter Funktionsbegriff«²⁷² ist:

Zur Formbedeutung Thema gehört zwar die Anwesenheit einer thematischen Gestalt, aber sie allein stellt kein hinreichendes Kriterium dar; denn auch Überleitungen können eine thematische Gestalt enthalten. [...] Nur ein Formabschnitt, der ›klingt‹, als handle es sich um den ›eigentlichen Ort des Erscheinens‹ der thematischen Gestalt [...], wird als Formabschnitt ›Thema‹ wahrgenommen.²⁷³

›Sättigung‹ erfährt der Begriff demnach erst dadurch, dass – gemäß schenkerianischer Sicht – »der formale Charakter des ›eigentlichen Ortes‹ [...] durch unterschiedliche funktionale Zusammenhänge fundiert«²⁷⁴ wird:

Ihre [der Themen] vollständigen Bedeutungen ergeben sich erst durch ihre Position im strukturellen Gefüge.²⁷⁵

Da Tonalität an jedem Ort im Stück waltet, müssen, soll die These von der ›Fundierung durch Tonalität‹ nicht trivial sein, bestimmte ›tonale Orte‹ ausgespart bleiben:

Er [der Formabschnitt ›Thema‹] darf nicht den Charakter einer Einleitung, Überleitung oder Schlussbildung besitzen.²⁷⁶

268 Vgl. Anm. 262.

269 Vgl. Polth 2015, 226, Anm. 8.

270 Vgl. z. B. Polth 2014, insbesondere 110.

271 Polth 2015, 221 ff.

272 Ebd., 221.

273 Ebd.

274 Ebd.

275 Ebd., 222.

276 Ebd.

»Besonders deutlich« – so Polth – »lässt sich dies beim sog[enannten] ›Seitenthema‹ zeigen.«²⁷⁷ Anhand eines Diagramms²⁷⁸, das eine von mehreren Möglichkeiten aufführt, wie ein Expositionsverlauf (in Dur und Moll) im Sinne der Schenkeranalytik strukturell beschaffen sein kann, veranschaulicht Polth, dass es »mindestens drei Stellen (a, b, c) [gebe], die den ›Charakter‹ ›Seitenthema‹ ausprägen könn[t]en.«²⁷⁹ Diese Stellen seien a) die oktavlagerige II# in Verbindung mit der antizipierten 2 der Urlinie, b) die quintlagerige V in Verbindung mit dem Eintritt der 2 in der Urlinie und c) die oktavlagerige V am Ende des unter der 2 der Urlinie erscheinenden Quinzuges.²⁸⁰ Dass diese drei Stellen die eigentlichen Orte des Seitensatzes sind, erklärt sich im Hinblick auf das Vorherige dadurch, dass sich mit ihnen eine besondere tonale Bedeutung verknüpft: Sie alle besitzen (in der Exposition) die Qualität »Anfangszustand der neuen Tonart«.²⁸¹

Stelle a kann als Eröffnung der neuen Tonart begriffen werden, weil mit der II# der ›Boden‹ der Seitensatztonart betreten wird, auch wenn die Tonart noch nicht tonikal dargestellt worden ist. Stelle b [...] eröffnet die neue Tonart zum ersten Mal durch Auskomponierung der Tonika-Harmonie [und] auch die Tonika am Ende des Quintzugs (c) lässt sich als Anfang verstehen, wenn man ihren Eintritt nach dem Geschehen zuvor nicht als Abschluss, sondern als erstmaliges Ankommen auf einer (inzwischen gefestigten) Tonika verstehen kann (ob ein solches Verstehen möglich ist, hängt von singulären Umständen im jeweiligen Sonatensatz ab).²⁸²

Polth kommentiert:

Je nachdem, ob ein ›Thema‹ an der Stelle a, b oder c vorkommt, besitzt es unterschiedliche Funktionen und darum können Expositionen mehrere Seitenthemen besitzen, ohne dass es funktional zu Dopplungen kommen müsste.²⁸³

Es ist aufschlussreich, wo Polth überall Seitenthemen gemäß ›Stelle a‹ vernimmt. Folgende Sätze aus Klaviersonaten Beethovens werden angeführt: op. 2/1, i, op. 32/2, i, op. 31/3, iv und op. 109, ii (der im Zentrum von Polths Aufsatz steht).²⁸⁴ Die Ausführungen zu op. 32/2, i lassen sich unmittelbar mit Analysen von Caplin und Hepokoski gegenlesen, die in einer Gemeinschaftspublikation zu diesem Werk²⁸⁵ versammelt sind:

Harmonisch erfüllt ›Stelle a‹ das, was in der *Sonata Theory* mit ›dominant-lock‹²⁸⁶ bezeichnet wird – ein Terminus, dem in der *Formal Function Theory* der Begriff ›Standing

277 Ebd.

278 Vgl. ebd., 223, Notenbeispiel 6.

279 Ebd., 222.

280 Vgl. ebd.

281 Ebd.

282 Ebd., 222 f.

283 Ebd., 223.

284 Gemeint sind offenkundig folgende Takte: op. 2/1, i (T. 20 ff.), op. 32/2, i (T. 41 ff.), op. 31/3, iv (T. 34 ff.) und op. 109, ii (T. 33 ff.).

285 Vgl. Bergé 2012.

286 Vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 19.

on the dominant,²⁸⁷ entspricht, der seinerseits eine Übertragung der Formulierung ›Stehen auf der Dominante,²⁸⁸ aus Ratz' *Einführung* darstellt. Zur motivisch-thematischen Gestaltung eines solchen Abschnitts führt Caplin aus: »It consists of one or more ideas supported exclusively by a dominant prolongation.«²⁸⁹ Caplin begreift ›Stelle a‹ in Beethovens op. 32/2, i harmonisch zwar als ›standing on the dominant‹, zugleich aber auch als ›subordinate theme 1 (sentential)‹, bestehend aus ›compound basic idea, dominant version‹ + ›contrasting idea‹ (T. 42m.A.–45) und ›compound basic idea, tonic version‹ + ›contrasting idea‹ als ›presentation‹ (T. 46 m.A.–49); gefolgt von einer ›Fragmentierung‹ (T. 50 m.A. ff.), die mit Takt 55 in die ›Kadenz‹ (›cadential‹) mündet, welche ihrerseits satzartig gestaltet ist.²⁹⁰ Hepokoski hingegen billigt der Stelle zwar ebenfalls eine satzartige Struktur zu (›sentential structure‹), doch kommentiert er »dominant-lock → therefore not S«²⁹¹ und gibt folgende Erklärung:

Many commentators have presumed [...] that bar 42 [...] assumes the role of the secondary theme of the exposition. [...] We find it more precise to grant secondary-theme status only to a clearly articulated restart of the thematic process midway through the exposition – most commonly the initiation of a new musical idea (or a P[primary Theme]-based S[secondary Theme]) set up and launched by the articulation of a medial caesura [...].²⁹²

Obwohl dem Kommentar weiterhin zu entnehmen ist, dass Hepokoski durchaus die Ähnlichkeit zum Hauptsatz bemerkt (›returning to the breathless clipped version of the P1.1 rhythm«)²⁹³, scheint ihm gleichwohl die Rede von einem »P-based S« unangemessen.

Grundsätzlich wird in der *Sonata Theory* ›Stelle a‹ als Seitensatzposition nicht zurückgewiesen. So interpretieren Hepokoski und Darcy in Beethovens op. 55, i die Passage Takt 45 ff. als »a *locus classicus* of a more prolonged, S0 theme.«²⁹⁴ Das Superskript erläutern beide wie folgt:

Each of the zones of an exposition—especially P[primary Theme], S[secondary Themes], and C[losing Zone]—may begin with a preparatory module that sets up or otherwise precedes what strikes one as the ›real‹ initial theme of the zone. For such initiatory moments we have devised the zero superscript [...].²⁹⁵

Damit korrespondiert, dass nach beider Einschätzung mit Takt 57 ein ›S1.1‹ beginnt (›now grounded on the tonic«).²⁹⁶

287 Vgl. Caplin 1998, 75 und 268, Chapter 6, Anm. 18.

288 Vgl. Ratz 1973, 25.

289 Caplin 1998, 257.

290 Vgl. Caplin 2012, III/11 ff.

291 Hepokoski 2015, IV/9.

292 Ebd.

293 Ebd.

294 Hepokoski/Darcy 2006, 143 (Hervorhebung original).

295 Ebd.

Polth wiederum teilt diese Auffassung nur für ›Stelle a‹, nicht jedoch für ›Stelle b‹:

In der Exposition des ersten Satzes von Beethovens *Sinfonia eroica* werden die Stellen a und c thematisch besetzt, b hingegen wird [...] als Beginn eines Formabschnitts ganz ausgelassen (Stelle b befindet sich in T. 56 [gemeint 57?] [...]).²⁹⁷

Dass ›Stelle b‹ »als Beginn eines Formabschnitts ganz ausgelassen« ist, scheint jedoch keineswegs evident. Wenn alle von Polth genannten potentiellen ›Seitenthema‹-Positionen sich im Hinblick auf die Nebentonart als ›Anfänge‹ verhalten, was kann dann dafür Sorge tragen, dass Takt 57 dennoch kein »Beginn eines Formabschnitts« ist? Ein Blick in das zugehörige Diagramm²⁹⁸ zeigt, dass für Polth sich nur ›Stelle a‹ und ›Stelle c‹ durch einen metrischen Beginn auszeichnen. Zu den Voraussetzungen dieser Analyse äußert Polth, dass »alle funktionalen Bestimmungen [...] in den Jahrzehnten nach 1740 zunehmend mehr ›Gesicht‹«²⁹⁹ erhielten:

Dem neu herausgebildeten Zusammenhang entspricht auf technischer Seite, dass Strukturen ›inszeniert‹ werden. Inszenierung bedeutet, dass nicht nur die allgemeine zeitliche Abstimmung der Tönehöhen (wie bei Schenker im Hinter- und Mittelgrund), sondern auch die konkrete metrische Bestimmung mit zur Ausformulierung des Zusammenhangs gehört (und zwar bereits vom Hintergrund an).³⁰⁰

Es scheint demnach, als müsse die Qualität ›Anfang‹ nicht nur ›tonal‹, sondern im Sinne der (von Polth erweiterten) schenkerianischen Tonalität auch metrisch fundiert sein. Allerdings stünde diese Lesart in Widerspruch zu einer anderslautenden Einschätzung, die Polth wenige Jahre zuvor mit Blick auf die Vorgänge in Mozarts KV 284, i geäußert hatte:

In der Exposition von KV 284 [1. Satz] fallen Syntax und hintergründige Metrik auseinander. Die Gliederung in Formabschnitte kongruiert nicht mit derjenigen in metrische Einheiten: Wo die Medial Caesura steht, beginnt keine metrische Einheit, und wo die dritte metrische Einheit beginnt, fängt kein neuer Formabschnitt an.³⁰¹

Polth zufolge eröffnet der Eintritt der Dominantprolongation in der Haupttonart (T. 17) einen neuen metrischen Abschnitt, der ›Seitensatz‹ (T. 22 ff.) »hebt – ohne mit einem ganz schweren Takt zusammen zu fallen – charakterlich leicht an«.³⁰²

296 Ebd.

297 Polth 2015, 225 (Hervorhebung original). Die Taktangabe dürfte irrtümlich erfolgen. ›Stelle b‹ ist erst mit Takt 57 erreicht. Caplin scheint sich zu diesem Beispiel (bislang) nicht geäußert zu haben. Beide Taktgruppen (T. 45 ff. wie auch T. 57 ff.) lassen sich als ›sentential‹ beschreiben.

298 Ebd.: »Notenbeispiel 12: Diagramm einer Sinfonie (entsprechend der Symphonie op. 55, I)«

299 Ebd., 226.

300 Ebd.

301 Polth 2013, 383. Vgl. auch (ebd., 387) »Nb 7, Diagramm von KV 284, I«.

302 Ebd. Woran Polth festmacht, dass ein metrischer Abschnitt im Hintergrund beginnt, bleibt sowohl in Polth 2013 als auch in Polth 2015 ohne begriffliche Erläuterung.

Hepokoskis These, in der *Eroica* beginne mit Takt 57 ein reguläres ›secondary theme‹, stützt sich offenkundig primär auf die Beobachtung, dass eine Mittelzäsur (wenn auch durch einen ›Link in‹ überspielt) unmittelbar vorausgeht. Polth hingegen scheint davon auszugehen, dass auf die Mittelzäsur ›nur noch‹ die Schlussbildung folgt³⁰³, denn Schlussbildungen sind nach Polth von den ›eigentlichen Themenorten‹ ausgenommen. Allerdings ließe sich eine entsprechende Einschätzung nicht durch den ›tonalen Ort‹ begründen, der hier – wie Polth bemerkt – »traditionell der prominenteste Ort«³⁰⁴ für ein ›Seitenthema‹ ist, sondern einzig durch das Feature der Taktgruppe, die dann motivisch-thematisch zu wenig Profil besäße, um als ›Seitenthema‹ gelten zu können. (Das wiederum wäre immer noch keine Erklärung für die Aussage, mit Takt 57 beginne kein Formabschnitt, denn Formabschnitte beginnen nicht grundsätzlich mit ›Themen‹.)

Polths Unterscheidung zwischen ›thematischer Gestalt‹, die auch an Stellen vorkommen könne, die den »Charakter einer Einleitung, Überleitung oder Schlussbildung besitzen«³⁰⁵, und dem ›Thema‹ am ›eigentlichen Ort des Erscheinens‹, ist mit Blick auf ihre eigenen Voraussetzungen brüchig: ›Stelle a‹ kann ebenso plausibel noch der Überleitung zugerechnet werden (die im Falle der ›continuous exposition‹ unmittelbar in die Schlussbildung übergeht)³⁰⁶, und ›Stelle b‹ zu Beginn des in die Confinalis führenden Quintzuges unter der 2 der Urlinie markiert zwar einen Anfang, aber eben den Anfang der essentiellen Schlussbildung.

Gemäß Polths These vom ›eigentlichen Ort‹ werden nicht nur Fälle – wie bei ›Stelle a‹ gesehen –, deren Status als ›Seitenthemen‹ kontrovers diskutiert wird, mit dem Themenstatus bedacht, umgekehrt scheidet auch eine Reihe von Kandidaten für ›Seitenthemen‹ in Beethovens Œuvre (und nicht nur in dem seinen) aus, die in der Forschung gemeinhin als ›Seitenthemen‹ gehandelt werden: Polths These, dass ›Stelle c‹ nur dann ein ›eigentlicher Ort‹ sein könne, wenn zuvor kein Abschluss, sondern nur ein »erstmaliges Ankommen« auf der Nebentonika stattgefunden habe³⁰⁷, wirft die Frage auf, ob diejenigen der so genannten ›Seitenthemen‹, denen die essentielle Schlussbildung nicht nachfolgt, sondern vorausgeht, hierdurch ihren Status als ›Seitenthemen‹ nicht eigentlich verlieren müssten (vgl. z. B. Hob. I: 94, i, T. 79 ff.). Denn einerseits subsumiert Polth den Begriff des ›Schlussgruppen-Themas‹ zwar dem des ›Seitensatzes‹ bei ›Stelle c‹³⁰⁸, andererseits meint aber das Ende des Quintzuges unter der 2 der Urlinie in der Schenker-

303 Dass eine solche Argumentation grundsätzlich Sinn macht, dazu vgl. weiter unten die Diskussion zu Haydns Klaviersonate F-Dur Hob. XVI: 23, i.

304 Polth 2015, 222.

305 Vgl. Anm. 276.

306 Polth scheint nicht davon auszugehen, dass alle drei ›Stellen‹ ›thematisch‹ unbesetzt bleiben können.

307 Polth 2015, 222. Diese Überlegung ist offenkundig auf die Takte 83 ff. in Beethovens op. 55, i bezogen. Polth schreibt (ebd., 225, Anm. 41): »Anzumerken wäre, dass die Exposition des Eroica-Hauptsatzes mit dem Ende des ersten Quintzuges noch nicht abgeschlossen ist, sondern dass der Stelle c, die als Kontrastteil komponiert ist, ein weiterer Abschnitt folgt, in dem die Exposition ein zweites Mal mit einem Quintzug schließt.« Gemäß *Sonata Theory* handelt es sich um ›subtype 1‹ der ›continuous exposition‹ (vgl. weiter unten Anm. 339).

308 Ebd., 223: »In zahlreichen Analysen der Vergangenheit [...] wird Stelle b als das eigentliche Seitenthema und c als ›Schlussgruppen-Thema‹ bestimmt.«

analytik gemeinhin gerade nicht ein »erstmaliges Ankommen« auf der Nebentonika, sondern deren endgültiges Erreichen.

Auch im Hinblick auf das Ausscheiden von einleitenden, überleitenden oder schlussbildenden Charakteren als Themenorten ergeben sich mit Blick auf andere Werke (nicht nur Beethovens) Fragen: Wie verhält es sich mit den Takten 52 ff. aus der Ouvertüre zu *Coriolan*? Sie folgen auf eine mit einem ›Link in‹ überspielte Mittelzäsur (VII), heben in der vermeintlich regulären Nebentonart Es-Dur an, modulieren aber in die tatsächlich als Nebentonart gesetzte diatonische V. Oder was ist mit den Takten 50 ff. in dessen op. 111, i? Das Vorfeld ist im Sinne von ›Stelle a‹ gestaltet, aber im Moment der Fortführung wird deutlich, dass bereits der kadenzierende Quartsextakkord der essentiellen Schlussbildung in der Nebentonart erreicht ist. Sollen wir hier nur von ›thematischer Gestalt‹, nicht jedoch von ›Themen‹ sprechen? Polth selbst gibt zu bedenken:

Eine ausführliche Analyse könnte zeigen, dass Beethoven zahlreiche andere Stellen im Expositionsverlauf mit Themen besetzt und dadurch eigene Themen-Charaktere kreiert hat.³⁰⁹

Gut möglich, dass die beiden hier angeführten Beispiele für Polth darunter fallen. Allerdings erhebt sich dann die Frage, wie es um die Voraussetzung bestellt ist, es gäbe ›eigentliche Orte‹ für Themen, die ›tonal‹ fundiert seien. Derlei Beobachtungen legen vielmehr nahe, dass grundsätzlich jeder tonale Ort zu einem ›eigentlichen‹ werden kann (darunter auch solche, die sich noch weit weniger in einen konventionellen Ablauf einfügen, wie beispielsweise die T. 23 ff. in Mozarts KV 570, i). Wie soll gezeigt werden, dass sie auf bestimmte Weise »tonal fundiert« sind, wenn sie sich mit Anfängen ebenso verbinden wie mit transitorischen oder schließenden Passagen? Was Themen zu Themen macht, dürfte ebenso von anderen Faktoren abhängen – insbesondere der interpunktischen Einbettung und dem motivisch-thematischen Profil. Diese wiederum lassen sich aber nicht aus der (erweiterten) schenkerianischen Tonalität deduzieren, sondern sich allenfalls mit ihr verknüpfen.

Polths eigene Argumentation arbeitet dieser Einschätzung zu. Im Hinblick auf das Finale aus op. 2/1 heißt es zu ›Stelle b‹ (T. 22 ff.):

Reduziert auf eine Viertelbewegung um den Ton g, fungiert die Figuration von T. 22 an eher als Vorbereitung auf den abschließenden Quintzug denn als Eröffnung eines thematischen Abschnitts: zu wenig Profil um Thema zu sein; zu viel, um als rein transitorischer Abschnitt gelten zu können.³¹⁰

Dass Themen in ihrem Charakter wesentlich durch den tonalen Ort geprägt werden, an dem sie erscheinen, muss nicht bestritten werden, um festzuhalten, dass es einen entscheidenden Unterschied macht, ob Formfunktionen, wie Polth zunächst behauptet, durch Tonalität »entstehen«, Themen durch »unterschiedliche funktionale Zusammen-

309 Ebd.

310 Ebd., 225.

hänge fundiert« sind, oder ihre »vollständigen Bedeutungen [...] sich erst durch ihre Position im strukturellen Gefüge« ergeben.

Die Formel von der ›tonalen Fundierung‹ der Themenorte suggeriert ein erstes Prinzip. Das verbände Polths Argumentation über alle fundamentalen Unterschiede hinweg mit der von Hepokoski oder Caplin. Für Hepokoski scheint dieses erste Prinzip das Konzept der Mittelzäsur zu sein, für Caplin wiederum das der syntaktischen Gliederung von Taktgruppen. Eine Aussage wie die, dass Themen ihre »vollständigen Bedeutungen [...] erst durch ihre Position im strukturellen Gefüge« erhalten, konveniert indes mit der in diesem Beitrag verfolgten Argumentation, bei der es nicht um ein Erstes, sondern um das Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren geht.

Entsprechend soll an der oben zunächst vorläufig gegebenen Definition von Formfunktionen als *Mischbegriffen*, die durch Verknüpfung von Funktionen unterschiedlicher Konzepte entstehen, festgehalten werden. Der Rekurs auf eine bestimmte ›Formfunktion‹ erfolgt, wenn eine kritische Masse (ggf. unterschiedlicher Konzepte angehörender) funktionaler Bestimmungen überschritten wird.

Eben weil Formfunktionen *Mischbegriffe* sind, bleibt die Begriffsintension einer jeden ›Formfunktion‹ gleichwohl erläuterungsbedürftig. Mit der bloßen Verwendung von Begriffen wie beispielsweise ›Haupt-‹ oder ›Seitensatz‹ ist noch nicht geklärt, welche ›Konzepte‹ Eingang gefunden haben. Funktionalistisch betrachtet arbeiten verschiedene Co-Faktoren zumeist nicht nur *einer* Formfunktion zu, sondern verschiedene Co-Faktoren – unter Umständen dieselben – bringen *diverse* Formfunktionen (oder deren Komponenten) zugleich hervor. Die Funktion einer Überleitung muss nicht ausschließlich oder primär als harmonische Vermittlung begriffen werden. Im Hinblick auf die ›ästhetische Logik‹ kann sie, wie beispielsweise in Mozarts KV 283, i zu hören, als dramatischer Einschub auch einen Kontrast zwischen zwei eher gesanglichen Themengruppen bilden (T. 16–22).

Der Begriff ›Hauptsatz‹ ruft nicht zuletzt die Funktion auf, Gegenstand der thematischen Abhandlung im Stück zu sein.³¹¹ Denkbare Formulierungen wie »Der Hauptsatz erscheint hier in der Funktion der Schlussbildung wieder« oder »Die Überleitung hat bereits Seitensatzcharakter« zeigen an, dass bestimmte Funktionen durch andere überlagert oder verdrängt werden. Der Hauptsatz, der im Rahmen der Schlussbildung erscheint, hat nicht aufgehört Hauptsatz in thematischer Funktion zu sein – im Gegenteil: Sein abermaliges Erscheinen ist Ausdruck dieser Funktion. Wohl aber erfüllt er nicht (mehr) die Funktion, am Anfang der Exposition die Haupttonart zu etablieren. Eine Überleitung, die Seitensatzcharakter hat, stiftet, obgleich mit der Vermittlung der Nebentonart zu Gange, an unerwarteter Stelle den Kontrast, der im Rahmen der ästhetischen Logik gefordert scheint, etc.

311 Vgl. von Blumröder 1995.

2.4 ›Funktionen‹ und ›Features‹

Seit 1986 unterscheidet Caplin zwischen drei Formfunktionen im achttaktigen Satz: »Präsentation, Fortsetzung und Kadenz«. ³¹² Damit zieht er offenbar die Konsequenz aus seiner Kritik an Ratz und versucht die Rolle der Schlusswendungen zu stärken. Denn hatte Caplin Ratz auch dafür gelobt, dass er die »Funktionalität formaler Strukturen [...] weniger im melodisch-motivischen Inhalt eines Werkes als in seiner harmonisch-tonalen Anlage begründet« ³¹³ sehe, scheint Caplin dieser Ansatz insbesondere im Hinblick auf Satz und Periode nur unzureichend umgesetzt. Ratz, so Caplin, lasse Fragen zur Harmonik und zur Rolle der Schlusswendungen weitgehend undiskutiert. ³¹⁴

Caplins Vorgehen wird in Zusammenhang mit seiner Fokussierung temporaler Phänomene verständlich. Auf der Ebene des achttaktigen Satzes entsprechen den drei Formfunktionen die drei temporalen Orte ›Anfang‹, ›Mitte‹ und ›Ende‹. (Bei der Periode geht Caplin hingegen von zwei Formfunktionen aus: ›antecedent‹ und ›consequent«. ³¹⁵ Entsprechend kommen hier nur die beiden temporalen Orte ›Anfang‹ und ›Ende‹ zum Ausdruck. ³¹⁶) Die Zuordnung der Formfunktionen zu den (maximal) drei temporalen Orte findet sich auf unterschiedlichen Gliederungsebenen formaler Abläufe wieder. Schon in *Classical Form* hatte Caplin entgegen dem traditionellen Begriffsverständnis auch Termini wie ›main theme‹, ›transition‹ und ›subordinate theme‹ nicht als formale Einheiten, sondern als Formfunktionen verstanden. So heißt es in Zusammenhang mit dem ›subordinate theme‹:

A subordinate theme is normally thought of as a formal unit in a sonata exposition (or recapitulation). In line with the fundamental precepts of this book, however, a subordinate theme refers not only to a thematic unit but also to a definite formal function. And like most other functions, subordinate-theme function needs not be tied to a specific grouping structure or to any one formal type. To be sure, the function is especially associated with sonata form, but it is also expressed in many other classical forms, such as rondo, concerto, minuet, and various slow-movement forms. ³¹⁷

312 Caplin 1986, 249 (Hervorhebungen original). Der Schönberg-Ratz'sche Satz kennt nur zwei implizite Formfunktionen: Die Vorstellung des motivisch-thematischen Materials und seine Liquidation. Die ›Reste‹, von denen Schönberg spricht, bilden zwar ein Ende, aber nicht dergestalt, dass sie sich von einer vorausgehenden Mitte formfunktional abgrenzen ließen. Erst die von Caplin modellierte Abfolge, die der Kadenz eine eigene thematische Gestalt zuordnet, lässt eine temporale und funktionale Dreigliedrigkeit entstehen. Schönbergs Satz weist hingegen ins Offene oder verebbt. Er hat weder motivisch-thematisch noch harmonisch ein reguliertes Ende. Eben deshalb hatte Schönberg den Begriff der ›Kadenzkontur‹ auch nur in Verbindung mit der Periode verwendet.

313 Vgl. Anm. 150.

314 Vgl. Caplin 1986, 240. Freilich gewinnt die Ratz'sche Systematik gerade durch diese Beschränkung an innerer Konsistenz. Werden Schlusswendungen fokussiert, so betont Ratz ihre den thematischen Prozess unterstützende Funktion. Das wird insbesondere bei der Bevorzugung des Halbschlusses für das Ende von Sätzen deutlich (eben darum ist für Ratz der Beginn von Beethovens op. 2/1, i der Prototyp des Satzes schlechthin): »[...] wiewohl der häufige Halbschluß auf der Dominante schon auch mit dem vorwärtstreibenden Charakter des ›Satzes‹ zusammenhängt, dem das Zur-Ruhe-Kommen im Ganzschluß bis zu einem gewissen Grade widerstrebt.« (Ratz 1973, 23)

315 Vgl. Caplin 1998.

316 Vgl. Caplin 2009a.

In »What is a Formal Function?« gibt Caplin eine Auflistung, die zwischen ›formal types‹ und ›formal functions‹ differenziert und innerhalb der ›formal types‹ darüber hinaus zwischen ›full-movement types‹ und ›theme types‹.³¹⁸ Hier findet sich neben den drei ›formal functions‹ des ›theme type‹ ›sentence‹ – ›presentation‹, ›continuation‹ und ›cadential‹ – auch die zum ›full-movement type‹ ›sonata‹ gehörende ›formal function‹ ›exposition‹ mit ihren untergeordneten ›formal functions‹ ›main theme‹, ›transition‹, ›subordinate theme‹ und ›closing section‹ (vgl. Abb. 1).³¹⁹

Im Zuge dieser Systematik prägen in der bereits erwähnten Analyse Caplins von Beethovens op. 21, i die Takte 77–80 auf unterster Gliederungsebene die ›formal function‹ ›presentation‹ eines Satzes aus, der in Takt 88 endet, und bringen damit einen ›Anfang‹ hervor, während im Hinblick auf die ›formal function‹ ›exposition‹ mit dem ›subordinate theme‹, nach ›main theme‹ und ›transition‹ temporal ein Ende erreicht ist. Eine vierte temporale Bestimmung leitet Caplin davon ab, dass die Taktgruppe als »subordinate theme II« zugleich auch noch Mitte des ›subordinate theme‹ ist, indem sie zwischen dessen Anfang, dem ›subordinate theme I‹, und dem das gesamte ›subordinate theme‹ abschließenden ›subordinate theme III‹ platziert ist.³²⁰

Es soll hier nicht bestritten werden, dass eine solche Überlagerung unterschiedlicher temporaler Bestimmungen von einem Hörer wahrgenommen werden kann.³²¹ Mehrfachbestimmungen von Einzelereignissen sind auch aus anderen analytischen Ansätzen bekannt (vgl. die Schenkeranalytik oder die *Schema Theory*). Gleichwohl muss die Fokussierung temporaler Aspekte formaler Funktionen sich nicht auf die Erörterung von Zeitorten im Verlauf beschränken. So heißt es beispielsweise zum Gebrauch von Periode und Satz bei Ratz:

In der Periode haben wir es mit einem symmetrischen [...] Gebilde zu tun, das durch die Ausgewogenheit etwas In-sich-Ruhendes hat; dies läßt die Periode daher für die Darstellung lyrischer Charaktere im langsamen Satz geeigneter erscheinen, ebenso für den Tanzsatz (Menuett und Scherzo) und auch für das Rondo, dessen Form mehr auf Aneinanderreihung beruht als auf Entwicklung. Der achttaktige Satz hingegen erhält durch seine vom symmetrischen Bau der Periode durch die Steigerung und Verdichtung im Entwicklungsteil grundsätzlich verschiedene Bauart etwas Vorwärtstreibendes, wodurch er vor allem dem Wesen der Sonatenform als der Form des ersten Satzes angemessen ist.³²²

Die funktionale Differenz der beiden syntaktischen Typen liegt demnach in der unterschiedlichen Gestaltung des ›Mediums‹ (Heider/Luhmann) Zeit, das einem Hörer unter-

317 Caplin 1998, 97.

318 Vgl. ebd., 33.

319 Vgl. ebd.

320 Vgl. auch Caplins Interpretation des nebetonartigen Bereichs in Mozarts KV 457, i (1998, 137, Ex. 9.14).

321 Vgl. die gegenlautende Position in Webster 2009.

322 Ratz 1973, 24.

FORMAL TYPES	FORMAL FUNCTIONS
Full-Movement Types	
SONATA	Introduction Exposition main theme transition subordinate theme closing section Development Recapitulation Coda
FIVE-PART RONDO	Main Theme Subordinate-Theme Complex Main Theme Interior Theme Main Theme Coda
LARGE TERNARY	Main Theme Interior Theme Main Theme
CONCERTO	Opening Ritornello Exposition Subordinate-Theme Ritornello Development Recapitulation Closing Ritornello
Theme Types	
SENTENCE	presentation continuation cadential
PERIOD	antecedent consequent
SMALL TERNARY	exposition (A) contrasting middle (B) recapitulation (A')
HYBRID THEME	antecedent [from period] continuation [from sentence] cadential [from sentence]

Abbildung 1: Caplin 2009a, 33, Table 1.1, Formal ›types‹ versus formal ›functions‹

schiedliche Arten von ›Erlebniszeit‹ ermöglicht: Der Satz beschleunigt die Erlebniszeit, die Periode retardiert sie.

Auch auf unterschiedliche Formen der Zeitgestaltung kommt bereits Schönberg zu sprechen – allerdings in Verbindung der ›Gruppe der Nebenthemen [Seitenthemem]‹³²³ –, wobei sich der Einfluss Fischers bemerkbar macht:

323 Schönberg 1979, I, 87, in: ›Die Teile größerer Formen‹ (ebd., 83–93).

Nebenthemen sind vielleicht aus der Kondensierung und Festsetzung innerhalb einer kontrastierenden modulatorischen Bewegung entstanden. Anfangs wenig mehr als Episoden, haben sie sich später zu deutlich abgesonderten Abschnitten entwickelt [...].³²⁴

Weil ›Formfunktionen‹ für Caplin ausschließlich eine Manifestation generalisierter ›temporaler Funktionen‹ sind, ist es nur konsequent, von diesen ›Formtypen‹ dadurch abzugrenzen, dass letztere für atemporal erklärt werden:

Formal types are [...] atemporal, whereas the functions making up those types are intimately associated with our experience of time in music.³²⁵

Schon innerhalb Caplins eigener Systematik ist diese Unterscheidung jedoch nicht konsistent: Die Atemporalität von Thementypen mag zwar mit Blick auf Thementypen wie Satz und Periode überzeugend sein, darf aber bei den ›full-movement types‹ mit Blick auf mehrsätzigte Satzzyklen in Frage gestellt werden. Denn dem Verhältnis zwischen der ›formal function‹ ›exposition‹ und dem ›full-movement type‹ ›sonata‹ entspricht das Verhältnis zwischen einem ersten Allegro und den restlichen Sätzen des Zyklus.

Ratz und Schönberg wiederum widersprechen Caplins Behauptung, Thementypen seien atemporal, gerade dadurch, dass sie Temporalität nicht mit einem bestimmten Ort im zeitlichen Verlauf identifizieren, sondern auf Phänomene wie Beschleunigung und Retardation Wert legen, die zwar temporal sind, dies aber nicht im Sinne des ›Beginning-Middle-End Paradigm‹.

* * *

Caplins Neigung, ›formal functions‹ und satztechnische Verfahren begrifflich in eins fallen zu lassen, leistet einer Analyse Vorschub, die ausblendet, dass identische Features unterschiedlichen Formfunktionen zuarbeiten können. Dieser problematischen Verkürzung erliegt bereits Ratz – insbesondere bei der bereits erwähnten höchst zweifelhaften Zuordnung ›locker‹ und ›fest gefügter‹ Passagen zu bestimmten (impliziten) Formfunktionen. Aus funktionalistischer Perspektive wäre einzuwenden, dass eine jede Funktion weder notwendig durch dieselben Features hervorgebracht wird, noch, dass bestimmte Features zwangsläufig bestimmte Funktionen nach sich ziehen.

In seiner im Rahmen von »What is a Formal Function?« vorgestellten Analyse des Finales aus Beethovens *Pastorale* op. 68 (Bsp. 8) unterscheidet Caplin in der Exposition zwischen ›transition‹ (T. 32–41) und ›subordinate theme‹ (T. 42 ff.). Für die Überleitung geht Caplin auf untergeordneter Ebene von einem Vierer aus, bestehend aus einer Grundidee und ihrer Wiederholung, der seinerseits (variiert) wiederholt wird (T. 32–39). Mit Takt 40 hebt die Fortsetzung an. Bemerkenswert ist nun, dass Caplin in den Takten 42–43 eine neue Grundidee erkennt, die er als Präsentation des Nebenthemas ver-

324 Schönberg 1979, I, 87.

325 Caplin 2009a, 32.

steht. Auch die weitere syntaktische Gliederung erfolgt in Analogie zu jener der Überleitung: Die Grundidee wird wiederholt und auch der sich dadurch ergebende Vierer (T. 42–49). Mit Takt 50 beginnt für Caplin die Fortsetzung des zweiten Satzes. Seine Kadenz tritt als Rekapitulation des Hauptthemas in Erscheinung (T. 54 ff.).

Bereits Hepokoski hat Caplin dafür kritisiert, in diesem Fall überhaupt von einem ›subordinate theme‹ auszugehen:

It is true that we sense an en-route ›re-energizing‹ at m. 42 [...] and it is indeed the onset of what may be regarded as a new sentence-presentation. But there is no need to call it a conceptually separable subordinate theme, unless [...] one has predefined the expositional situation in such a way as to demand the presence of such a theme.³²⁶

Caplin hat in seiner Replik Hepokoskis Ball zurückgespielt und seinerseits unterstellt, es ginge Hepokoski nur um die Bestätigung seiner theoretischen Voraussetzungen: Weil keine Mittelzäsur vorliege, scheidet gemäß *Sonata Theory* auch ein ›subordinate theme‹ aus. Demgegenüber macht Caplin geltend:

If it can be demonstrated—and I believe it can—that continuous expositions bring either a complete subordinate theme or sufficient functional elements of such a theme (one that ›fuses‹ with prior transition), [...] we can recognize that all expositions employ the same basic formal syntax.³²⁷

Caplins Argumentation führt allerdings auch im Lichte seiner eigenen Theorie keineswegs notwendig zu der Annahme eines ›subordinate theme‹. Denn dass eine bestimmte syntaktische Struktur beobachtet werden kann, die sich als ›sentence‹ beschreiben lässt, spricht allenfalls für einen ›theme type‹. Eine satzartige Gestaltung kann das ›subordinate theme‹ aber mit anderen ›formal functions‹ des ›full-movement type‹ ›sonata‹ teilen. Hepokoskis Kritik trifft den Punkt: Die Behauptung, ein ›subordinate theme‹ sei vorhanden, ist eine Präsupposition, die jedweder Analyse konkreter Stücke vorausgeht. Jedoch handelt es sich nicht, wie möglicherweise vermutet werden könnte, um die Reste einer ›dualistischen‹ Sonatentheorie, sondern Caplins Behauptung ist die Konsequenz seiner Kopplung temporaler Orte mit formalen Funktionen. Denn im Rahmen des ›Beginning-Middle-End Paradigm‹ ist es zwar – wie im Falle der Periode – denkbar, auf den mittleren temporalen Ort zu verzichten, nicht aber auf den anfänglichen oder abschließenden:

[...] main-theme function concludes with a home key cadence [...], transition function destabilizes [...] subordinate-theme function requires authentic cadential confirmation of [the] new key [...].³²⁸

326 Hepokoski 2009, 45.

327 Caplin 2009b, 61.

328 Caplin 2009a, 35.

TRANSITION
presentation

basic idea

F: I

presentation (repeated)

continuation
fragmentation

SUBORDINATE THEME
presentation

basic idea

C: IV⁶ V⁶ I V¹ I⁶

Beispiel 8: Caplin 2009a, 36, Ex. 1.2, L. v. Beethoven, op. 68, v, T. 31–59

Es mag sein, dass in einer großen Zahl von Fällen, wo Hepokoski und Darcy von einer ›continuous exposition‹ ausgehen³²⁹, gleichwohl ab der potentiellen, aber nicht vollzogenen Mittelzäsur sich dieselben syntaktischen Strukturen antreffen lassen, die auch ein durch eine Mittelzäsur vorbereitetes ›subordinate-theme‹ auszeichnen³³⁰, gleichwohl kann dies nicht der Ausschlag gebende Grund dafür sein, die Formfunktion ›subordi-

³²⁹ Hepokoski/Darcy 2006, 117: »If there is no M[edial] C[aesura], there is no S[econdary Theme]. If there is no medial caesura, we are confronting not a two-part exposition but a continuous exposition for which the concept of S is inappropriate.« Hepokoski hat zwischenzeitlich die Gelegenheit wahrgenommen, dieses strenge Diktum mit einem »update« zu versehen (2016, 47). In diesem Zusammenhang prägt er die Formel eines »thematically profiled drives to cadence«, der die bereits in Hepokoski 2009 geäußerte Einschätzung der Vorgänge in Beethovens op. 68, v treffend beschreibt. Freilich bliebe hier zu ergänzen, dass ein solches Verfahren grundsätzlich unabhängig von der Frage angewendet werden kann, ob eine ›medial caesura‹ und/oder ein ›subordinate theme‹/›secondary theme‹ vorliegen/vorliegt oder nicht. Vgl. hierzu auch die Analyse von Haydns Hob. XVI: 23 weiter unten in diesem Abschnitt.

³³⁰ Vgl. Caplin/Martin 2016. Allerdings können Caplin und Martin nur Beispiele mit satzartigen Strukturen anführen, was die oben in Bezug auf von Schönberg/Ratz (und Fischer) angesprochene Differenzierung der Temporalität von Satz (Beschleunigung) und Periode (Retardation) stützt.

presentation (repeated)

continuation
fragmentation (new material)

cadential
fragmentation (fr. main theme)

(Fortsetzung)

nate-theme« anzusetzen. Zu vermuten steht, dass dieser Grund die mit dem »subordinate-theme« unauflösbar verbundene »authentic cadential confirmation of [the] new key« ist. Die Feststellung einer ähnlichen syntaktischen Struktur vor Erreichen des Kadenzpunktes verhält sich mit Blick auf ein »subordinate theme« nur kontingent.³³¹

331 Mark Richards hat einen Vorschlag für insgesamt sieben »contributing signals for second-theme beginnings« gemacht (2013, 4; vgl. Table 1), wobei er die ersten beiden als »requisite«, die restlichen fünf als »reinforcing« bezeichnet: »1. Tonic harmony of new key (I or I⁶ as first harmony, or on first downbeat); 2. Beginning and end functions (tonic-based function at beginning, cadential at end); 3. Preparation by a phrase-ending chord (dominant in I or V, minor: III or v, or other prepared key); 4. Textural gap of a medial caesura (literal gap with rests, caesura-fill, or brief pickup to ST in gap); 5. Change in texture; 6. Change in dynamic; 7. Characteristic melodic material«. Im Hinblick auf die fragliche Passage aus Beethovens op. 68, v (T. 42 ff.) kommt Richards zu dem Schluss (ebd., 25 f.): »With three strong signals, along with the two requisite signals, an ST beginning remains perceptible, though considerably weakened, at bar 42.« Damit stimmt er, wie schon Webster (2009) der Interpretation Caplins (2009a) im Prinzip zu. Freilich ist Richards gesamte Argumentation denkbar weit von einem Ansatz entfernt, in dem Funktionen – wie nicht zuletzt bei Dahlhaus – das Ergebnis einer Abstimmung sind und nicht das der Summierung vermeintlich harter und weicher Faktoren. Nach Richards dürften die Takte 17 m.A. ff. bis 19 in Mozarts KV 279, i streng genommen noch nicht

Ja selbst die Konsequenz, die syntaktische Struktur der Takte 42 ff. müsse als Thementyp verstanden werden, ist nicht zwangsläufig. Es handelt sich eben nur um – wie Caplin selbst anführt – »sufficient functional elements«. Statt wie Caplin in Takt 42 den Beginn einer neuen Präsentation anzunehmen, schiene es schon allein mit Blick auf die Wahrung des motivisch-thematischen Bezugs durchaus angemessen, von einer Weiterführung der Fortspinnung auszugehen. Dem arbeitet auch die Harmonik zu: Der mit Takt 42 durch eine Anstiegssequenz erreichte Sextakkord der Nebentonart darf als Signal für die Eröffnung des Kadenzvorganges gewertet werden. Bemerkenswert ist, dass eine reguläre Fortsetzung in den Sextakkord der II. Stufe im Sinne der Oktavregel zunächst unterbleibt. Stattdessen erfolgt der unmittelbare Schritt in die V. Stufe, die selbst dann nicht weicht, wenn mit Takt 46 melodisch zu Takt 42 zurückgekehrt wird. Dass sich die Takte 43 ff. als Interpolation innerhalb der strukturellen Kadenz am Ende der Exposition verhalten, wird daran ersichtlich, dass der erwartete Sextakkord der II. Stufe mit Takt 55 schließlich tatsächlich eintritt. Das vorherige Pendel über der 5. Bassstufe ist also nicht – wie einem ersten Eindruck nach vermutet werden könnte – Auskomponierung der strukturellen Dominante als kadenzierender Quartsextakkord (der erst mit Takt 56 erreicht und niemals einer regulären Auflösung zugeführt werden wird)³³², sondern Teil der bis einschließlich Takt 54 reichenden Prolongation der strukturellen Antepenultima.

Dass sich der Beginn der Fortspinnung durch die Wiederholung eines Taktmotives ähnlich wie eine Präsentationsphrase verhält, ist charakteristisch für viele klassische Sätze. Dieses Verfahren ist unabhängig davon, ob die Fortspinnung entwickelnd gehalten ist (z. B. Beethoven op. 2/3, i; vgl. die obige Diskussion über die Interpretation in Marx 1845) oder neues Material einführt (z. B. Mozart KV 485). Beide genannten Beispiele zeichnen sich zwar durch das weitere Charakteristikum aus, dass die Präsentation mit zweitaktigen Einheiten, die Fortspinnung hingegen mit eintaktigen Einheiten operiert, entsprechend also dem, was Caplin unter »fragmentation« fasst³³³, doch arbeitet das Verfahren »Wiederholung« hier nicht nur der Formfunktion Präsentation zu. So auch im Falle von Beethovens op. 68, v. Hier geht es offenkundig nicht um die von Schönberg ins Feld geführte »Fasslichkeit« eines erstmals vorgestellten Gedankens, sondern um die Retardation des Aktionstempos im Vorfeld des Expositionsendes, die der Kadenzbewegung zusätzliche Kraft verleiht. So erklärt sich, warum nicht zu Beginn einer jeden Fortsetzungsphrase eines Satzes eine Beschleunigung anzutreffen ist.³³⁴

Die Diskussion spricht dafür, nicht von zwei sich auf gleicher Ebene verhaltenden Sätzen auszugehen (wobei der erste als abgebrochen gelten müsste), sondern von einem übergeordneten Satz, der im Sinne der »continuous exposition«³³⁵ die Formfunktionen Überleitung und Schlussbildung als Teil derselben syntaktischen Einheit begreift.

zum »second theme« gezählt werden, weil das erste harte Kriterium nicht erfüllt ist. Wie viel dieses Kriterium wert ist, lässt sich jedoch schon daran ermesen, dass Taktgruppen, die einen übergeordneten Formabschnitt beenden (vgl. KV 457, ii, T. 10ff.), den Beginn auf dem tonikalen Sextakkord mit solchen Taktgruppen teilen, die einen übergeordneten Formabschnitt eröffnen (vgl. KV 545, i, T. 13 bzw. T. 14ff.).

332 Dieses Verfahren steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Rondo-Form des Finales.

333 Vgl. weiter unten Anm. 377.

334 Vgl. dazu auch die weiter unten im Haupttext erfolgende Diskussion zu KV 457, i in Abschnitt 2.8.

Dass wiederum Mittelzäsuren für sich genommen noch kein Kriterium für einen Seitensatz sind, der diese Formfunktion auch thematisch prägnant auszufüllen vermag, zeigt Haydns Klaviersonate F-Dur Hob. XVI: 23, i. Deren zweiteiliger Hauptsatz besteht aus einem ›engen‹ und erweiterten Satz, die jeweils mit demselben ›Subjekt‹ (H. Ch. Koch)³³⁶ anheben (T. 1 m.A.–4 und T. 5 m.A.–12). Die nachfolgende überleitende Taktgruppe ist ein ›Fonte‹ mit angehängtem Halbschluss in der Nebentonart als erster Mittelzäsur (T. 13 m.A.–20). Ein ›Link in‹ leitet in die nächste (melodische) Taktgruppe über, welche die syntaktische Struktur eines Satzes hat (Präsentation: T. 21–24 + Fortsetzung: T. 25–29), jedoch als Spielepisode deutlichen Kadenzcharakter besitzt. Ihr trugschlüssiges Ende in Takt 29 führt zur Erweiterung der Form. Der Trugschluss erzwingt die Wiederholung der Halbschlusswendung in der Nebentonart (T. 32), auf welche – wiederum mit einem ›Link in‹ verbunden – die Wiederaufnahme der Kadenz erfolgt. Das motivische Material ist dabei dem des ersten Kadenzversuchs überaus ähnlich und auch die syntaktische Struktur entspricht erneut der eines Satzes – jetzt mit wiederholter Kadenzidee (Präsentation: T. 34 m.A.–37 + Fortsetzung: T. 38–44). Ein Epilog beschließt die Exposition (T. 44–46).

Haydns Entscheidung, die Form nicht durch eine retardierende Mitte, sondern durch Anfügungen zu erweitern, zeigt, dass seine Kompositionsweise auch noch um 1774 durchaus älteren ›barocken‹ Formprinzipien verpflichtet ist. Caplin erwähnt das Stück nicht, würde aber vermutlich mit Blick auf die syntaktische Struktur und die »authentic cadential confirmation of [the] new key« von ›subordinate theme part I and part II‹ sprechen. Hepokoski und Darcy wiederum führen das Stück für ein ›S[econdary Theme] as Virtuous Figuration‹ ab Takt 21 an.³³⁷ Diese Entscheidung resultiert offenbar aus ihrer Interpretation von Takt 20 als Mittelzäsur einer zweiteiligen Exposition, die ein ›secondary theme‹ fordert. (Auch eine Interpretation als ›tri modular block‹³³⁸ scheint mit Blick auf die potentielle weite Mittelzäsur in Takt 32 nicht ausgeschlossen, wird aber nicht angedacht.) Gerade aus der Perspektive der *Sonata Theory* ist aber die figurative Gestaltung der Exposition Haydns nach Takt 20 auch charakteristisch für eine ›continuous exposition‹, die ihre Ausdehnung im Wesentlichen der Reihung von Kadenz verdankt. In diesem Zusammenhang erinnern Trugschluss und nachfolgende Episode ab Takt 29 nicht nur an die in diesem Zusammenhang übliche Molleintrübung im Vorfeld der Schlussbildung, sondern auch an ein Formmodell, das Hepokoski und Darcy als ›subtype 1‹ der ›continuous exposition‹ bezeichnen. Dabei folgt einem ›early EEC‹ eine Kette weiterer Kadenz, die in den ›real EEC‹ münden.³³⁹ Freilich, wer in den Takten 21–29 einen figurativ gestalteten Seitensatz sieht, wird dazu neigen, ab Takt 33 – nach der Mollepisode – dessen Fortsetzung anzunehmen. Wer hingegen die gestalthafte Nähe zur ›continuous exposition‹ in den Fokus rückt, wird weder die syntaktische Struktur der Passage, noch

335 Vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 51 ff.

336 Heinrich Christoph Koch nennt einen ›engen Satz‹, der nur aus ›Subject‹ und ›Prädicat‹ besteht (vgl. 1787, 354).

337 Hepokoski/Darcy 2006, 137.

338 Ebd., 170.

339 Ebd., 60.

ihre interpunktische Einbettung zum Argument machen, es läge ein ›secondary theme‹ bzw. ›subordinate theme‹ vor. Die Sonate erscheint dann als ein Werk des Übergangs, das bereits eine ›nach-barocke‹ interpunktische Gliederung des ›Fortspinnungstypus‹ kennt, ohne allerdings an den potentiellen Stellen mit Hilfe des ›Liedtypus‹ bereits jene retardierenden Momente in den Formverlauf einzustreuen, die in den Augen Fischers den Übergang vom ›altklassischen‹ in den ›neuklassischen Stil‹ bedeuten.

2.5 Formfunktion und Formteil

Es ist kein Zufall, sondern Folge eines grundsätzlichen Problems in der Musiktheorie der Neuzeit, dass sich mit dem Antagonismus von Substanz- und Funktionsbegriffen im Bereich der Formenlehre dieselbe Problematik wiederholt, die auch bereits die so genannte ›Funktionstheorie‹ Hugo Riemanns und seiner Nachfolger auszeichnet. Auch hier tritt die Idee von Funktion als ›Bedeutung‹ in Konkurrenz mit ihrer Kontradiktion, bestimmten Gestalten käme ›an sich‹ bereits eine spezifische Funktion zu.³⁴⁰

Es mag daher nicht überraschen, dass auch die Rezeption, welche die *Form Function Theory* erfährt, bisweilen dazu neigt, Caplins Missverständnisse fortzuschreiben. So heißt es beispielsweise in der Einleitung zu dem 2015 erschienenen Sammelband *Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno* über den Unterschied zwischen ›formal types‹ und ›formal functions‹:

They [formal types] are conventionalized concatenations of musical units arranged into standard conglomeration—constructs like compound periods, small binaries, or recaptulations. Functions, in contrast, are the musical building blocks out of which types are formed: basic ideas, presentations, cadential ideas, and continuations or—up one level of magnification—main themes, transitions, and development cores.³⁴¹

Die Herausgeber stimmen damit einer Sichtweise zu, die erstmals durch Markus Neuwirth vertreten wurde. In dessen Gegenüberstellung der Ansätze von Hepokoski und Darcy einerseits und Caplin andererseits steht zu lesen:

Sonata Theory also differs from Caplin's theory in that it approaches a composition in a topdown manner, starting with the identification of the most important structural markers (in an expository context, the so-called ›Medial Caesura‹ (MC) and the ›Essential Expository Closure‹ (EEC)), proceeding on to the local details that surround them: ›Productive analyses often start in the middle of the exposition and work outward to the beginning and the end.‹ [Hepokoski/Darcy 2006, 24] A form-functional approach, by contrast, departs from the basic building blocks (i.e., the intra-thematic functions within each formal section, such as ›basic ideas,‹ ›cadential functions,‹ etc.), and moves on in a bottomup fashion to ever-increasing units situated on the next higher levels.³⁴²

340 Vgl. zu dieser Problematik Polth 2001.

341 Moortele/Pedneault-Deslauriers/Martin 2015, 2.

342 Neuwirth 2011, 201.

Auch wenn sowohl Caplin³⁴³ als auch Hepokoski³⁴⁴ sich dieser Sichtweise zwischenzeitlich angeschlossen zu haben scheinen³⁴⁵, muss doch daran erinnert werden, dass in Neuwirths Darstellung die Unterscheidung zwischen Formfunktionen und Formteilen marginalisiert ist und nur noch zwischen Taktgruppen kleinerer und größerer Ordnung differenziert wird. Die Herausgeber von *Formal Functions in Perspective* wiederum beziehen sich zwar ausdrücklich auf die Unterscheidung zwischen ›function‹ und ›type‹. Dass dies aber eine Äußerlichkeit ist, zeigt sich spätestens da, wo ihre eigene Zuordnung derjenigen Caplins im Grundsatz widerspricht: So gehört die ›recapitulation‹ anders als von den Herausgebern behauptet nach Caplin zu den ›formal functions‹ und nicht zu den ›formal types‹.³⁴⁶

Eine Verwechslung wie diese gibt Anlass zu der Vermutung, dass es um den Begriff der Funktion (auch) bei den Herausgebern von *Formal Functions in Perspective* schlecht bestellt ist. Dies zeigt sich auch an der von ihnen fortgeführten Unterscheidung zwischen »intrinsic and contextual function«.³⁴⁷ Damit wird die Verwechslung von Feature und Funktion fortgeschrieben, wie nicht zuletzt die von den Herausgebern angeführte Beobachtung für eine vermeintlich ›intrinsische Funktion‹ verdeutlicht:

»This is a presentation because it is four measures long, features a basic idea and its immediate repetition, and prolongs root-position tonic harmony.«³⁴⁸

Die Ausdehnung einer Taktgruppe ist nicht ihre Funktion. Ebenso ist die Frage, ob eine tonikale Harmonie vorliegt, ausschließlich eine des Kontextes, nicht anders die, ob eine Harmonie als prolongiert gelten kann oder nicht. Und selbst die Frage, ob eine Akkordumkehrung vorliegt oder nicht, entscheidet der satztechnische Kontext und nicht eine vorab festgelegte Akkordsystematik.³⁴⁹

Auch für die Verwechslung ›kontextueller Funktionen‹ mit bestimmten, als Standard verstandenen Zuordnungen intrinsischer Eigenschaften geben die Herausgeber ein Beispiel:

[T]his is the main theme, and that is the subordinate theme, so this passage in the middle must be the transition.³⁵⁰

* * *

343 Vgl. Anm. 218.

344 Vgl. Hepokoski 2016, 46.

345 Dass mit Recht bestritten werden darf, dass die Differenz zwischen ›bottom-up‹- und ›top-down‹-Perspektive dasjenige ist, was Caplin von Hepokoski und Darcy scheidet, zeigt die Diskussion um das ›subordinate theme‹ in Beethovens op. 68, v in Abschnitt 2.4. Caplin verfährt hier fraglos ›top-down‹.

346 Vgl. Abb. 1.

347 Moortele/Pedneault-Deslauriers/Martin 2015, 2f. Nach Meinung der Herausgeber von *Formal Functions in Perspective* liegen Caplins Verdienste primär im Bereich der ›intrinsic functions‹.

348 Ebd.

349 Vgl. hierzu Polth 2001.

350 Moortele/Pedneault-Deslauriers/Martin 2015, 2.

Die mangelnde Differenzierung zwischen ›Substanzbegriffen‹ und ›Funktionsbegriffen‹ in der *Formal Function Theory* (und ihrer Rezeption) kommt nicht nur darin zum Ausdruck, dass nicht hinreichend differenziert wird zwischen Begriffen, die sich tatsächlich auf Funktionen von Teilen beziehen, und solchen, die sich auf strukturelle Charakteristika von Teilen beziehen, sondern auch darin, dass nicht hinreichend verdeutlicht wird, ob Begriffe für Formfunktionen, Formteile oder beides Verwendung finden.

Nur in drei Fällen differenziert Caplin durch den Zusatz ›Phrase‹/›phrase‹³⁵¹ explizit zwischen Formfunktion und Formteil: So bezeichnet er bei den ›theme types‹ ›sentence‹ und ›period‹ die gemeinhin Vorder- und Nachsatzsatz genannten Taktgruppen als ›Präsentationsphrase‹/›presentation phrase‹ und ›Fortsetzungsphrase‹/›continuation phrase‹ bzw. ›antecedent phrase‹ und ›consequent phrase‹.³⁵² Zudem wählt er für ausgedehnte kadenzierende Passagen den Terminus ›cadential phrase‹.³⁵³

Zumindest für den achttaktigen Satz ist die terminologische Differenzierung zwischen Formteil und -funktion verständlich. Caplins Postulat dreier Formfunktionen führt hier zu einer asymmetrischen Verteilung der ›formal functions‹ auf die ›Präsentationsphrase‹ und ›Fortsetzungsphrase‹, die er als Resultat seines formfunktionalen Ansatzes erläutert:

Im Prinzip ist der Begriff der formalen Funktion von jeder internen Formstrukturierung unabhängig: Obgleich in vielen Fällen eine bestimmte Funktion mit einem bestimmten Formteil verbunden auftritt, erweist sich die Beziehung zwischen beiden ebenso häufig als nichtkongruent: Zwei im Sinne einer Motivanalyse deutlich verschiedene formale Gruppierungen können durchaus als Exponenten einer einzigen Funktion zusammengehören, und andererseits kann eine einzelne Gruppe [...] mehr als eine Funktion erhalten.³⁵⁴

Die terminologische Trennung zwischen Taktgruppe und Formfunktion in beiden Teilsätzen des Satzes verdankt sich also den Gegebenheiten im zweiten Teilsatz, wo aufgrund zweier Formfunktionen keine einfache Kongruenz zwischen *einer* Formfunktion und *einer* Taktgruppe herrscht (im ersten Teilsatz hingegen gibt es nur eine Formfunktion). Die Übertragung auf den ›theme type‹ wäre demnach eine bloße Analogie, denn auch hier liegt in Vorder- und Nachsatz jeweils nur eine Formfunktion vor. Der Begriff ›cadential phrase‹³⁵⁵ zeigt einen Sonderfall im zweiten Teilsatz des Satzes an, wenn die Formfunktion ›cadential‹ die Formfunktion ›continuation‹ verdrängt.

Doch erweist sich die Differenzierung als überflüssig, da sie in Caplins analytisch aufbereiteten Literaturbeispielen keinen Niederschlag findet. Letztere besitzen zwar in der Regel oberhalb des Notensystems zwei Beschriftungszeilen, jedoch wird nicht – wie zumindest bei Satz und Periode erwartet werden könnte – zwischen Gruppierungen einerseits und Formfunktionen andererseits unterschieden.

351 Zur Kritik an Caplins Phrasenbegriff vgl. Darcy 2000.

352 Vgl. Caplin 1986 und 1998.

353 Vgl. Caplin 1998.

354 Caplin 1986, 257.

355 Caplin (1998, 253): »A phrase supported exclusively by an expanded cadential progression. It does not usually exhibit continuational characteristics.«

Auf der übergeordneten Gliederungsebene werden ausschließlich Formfunktionen aufgeführt: Hier finden sich im Hinblick auf den ›formal type‹ ›sentence‹ die Termini ›Präsentation‹/›presentation‹, ›Fortsetzung‹/›continuation‹ und ›Kadenz‹/›cadential‹ und im Hinblick auf den ›theme type‹ ›period‹ die Termini ›antecedent‹ und ›consequent‹.

In diesem Zusammenhang irritiert bereits in Caplin 1986, dass entgegen dem im Textteil erweckten Eindruck, die ›Kadenz‹ sei gleichberechtigte Formfunktion neben ›Präsentation‹ und ›Fortsetzung‹, bei sämtlichen regulären Sätzen allein ›Präsentation‹ und ›Fortsetzung‹ aufgeführt sind, während die ›Kadenz‹ fehlt.³⁵⁶ Erst bei einer Verkürzung oder Erweiterung der Fortsetzungsphrase erscheint auch die ›dritte‹ Formfunktion. Bei einer Verkürzung der ›Fortsetzungsphrase‹ spricht Caplin von ›Fortsetzung⇒Kadenz‹³⁵⁷ (im Sinne der ›kadenzierenden Fortspinnung‹ Fischers) oder ersetzt ›Fortsetzung‹ vollständig durch ›Kadenz‹.³⁵⁸ Nur dort wo Caplin in der Nachfolge Ratz' daran geht, ›Seitensatzfügung[en]‹³⁵⁹ als syntaktische Sätze zu beschreiben – im Falle von Beethovens op. 10/1, ii mit einem bereits von Ratz gewählten Beispiel –, wird die ›Kadenz‹ neben ›Präsentation‹ und ›Fortsetzung‹ als selbständige Formfunktion aufgeführt. Im Falle von Beethovens op. 10/1, ii verunsichert zusätzlich, dass die ›Kadenz‹ erst im Zuge ihrer Wiederholung explizit ausgewiesen wird (T. 42–44). Ihr erstes Erscheinen ist auch hier der ›Fortsetzung‹ subsumiert (T. 40–41).³⁶⁰ Nur in den Analysen der ›Seitensatzfügung[en]‹ von Mozarts KV 545, i und Beethovens op. 14/2, i erscheint die ›Kadenz‹ als eigenständige und gleichberechtigte ›Formfunktion‹ neben ›Präsentation‹ und ›Fortsetzung‹.³⁶¹

Von den drei Beispielen hat Caplin in *Classical Form* nur KV 545, i übernommen (vgl. in diesem Text Bsp. 9). Es wird dort allerdings um andere prinzipiell gleichlautende Beispiele ergänzt.³⁶² In *Analyzing Classical Form* erscheinen neben KV 545, i³⁶³ auch wieder die beiden anderen ›Seitensatzfügung[en]‹ aus Caplin 1986. Allerdings bleibt Beethovens op. 14/2, i als eines der ›examples for analysis‹ ohne Beschriftung³⁶⁴ und bei dessen op. 10/1, ii erfolgt die Beseitigung der Inkonsistenz von 1986 nicht dadurch, dass auch das erste Erscheinen der ›Kadenz‹ ausgewiesen wird, sondern durch die Tilgung des Hinweises bei der Wiederholung.³⁶⁵ Im Falle einer Verkürzung kommt es auch in

356 Vgl. Caplin 1986, 242, Bsp. 1; vgl. ebd., 244, Bsp. 2; vgl. ebd. 248, Bsp. 5.

357 Vgl. ebd., 247, Bsp. 4. Vgl. auch Caplin 2013b, 63, Ex. 2.25: KV 464, ii, T. 1–8.

358 Vgl. Caplin 1986, 249, Bsp. 6. Die entsprechende Themenbildung firmiert bei Caplin unter den sogenannten ›Hybriden‹ (1986, 248 und 1998, 59 ff.; vgl. dazu Abschnitt 2.7).

359 Ebd., 251.

360 Vgl. ebd., 252, Bsp. 8: ›Präsentation‹ und wiederholte ›Präsentation‹ (T. 24–27 und T. 28–30), ›Fortsetzung‹ und wiederholte ›Fortsetzung‹ (T. 31–35 und T. 36–41[42?]) und ›Kadenz‹ (T. 42–44).

361 Vgl. Caplin 1986, 251, Bsp. 7: Mozart, KV 545, i: Präsentation (T. 14–17), Fortsetzung (T. 18–21) und Kadenz (T. 22–25[26?]); ebd., 254, Bsp. 9: Beethoven op. 14/2, i: Präsentation (T. 26–33), Fortsetzung und wiederholte Fortsetzung (T. 33–36 und 37–40) sowie Kadenz und wiederholte Kadenz (T. 41–44[45?]) und T. 45–46).

362 Vgl. z. B. Caplin 1998, 108, Ex. 8.9; 112, Ex. 8.12, 115, Ex. 8.14.

363 Vgl. Caplin 2013b, 355, Ex. 12.1.

364 Vgl. ebd., 410, Ex. 12.18.

365 Vgl. ebd., 361 f., Ex. 12.4.

Classical Form entweder zur Fusion ›Fortsetzung → Kadenz‹³⁶⁶ oder die ›formal function‹ ›continuation‹ wird durch die ›formal function‹ ›cadential‹ vollständig substituiert.³⁶⁷

Eine Erklärung dieses Vorgehens lässt sich nur indirekt aus einem in *Classical Form* en passant erfolgenden Hinweis erschließen:

In more loosely organized phrase-structural contexts (such as a subordinate theme), a phrase built on [...] an *expanded cadential progression* (E.C.P.) usually has an exclusive cadential function. This cadential phrase would normally follow a continuation phrase devoted entirely to that function. The two functions would thus receive individual phrases of their own.³⁶⁸

1986 hatte es zu diesem Punkt geheißen:

Wie weiter oben erörtert, treten in der zweiten Hälfte des Satzes Fortsetzungs- und Kadenzfunktion miteinander kombiniert auf. Da Phrasen im allgemeinen entsprechend ihrer funktionalen Bedeutung bezeichnet werden sollten, bringt dieser Umstand eine terminologische Schwierigkeit mit sich. Der Entschluß, diesen Formteil einfach ›Fortsetzungssphrase‹ zu nennen, stützt sich auf die Beobachtung, daß in der Mehrzahl der Fälle die Fortsetzungsfunktion deutlicher als die Kadenzfunktion ausgeprägt ist [...].³⁶⁹

Diese Argumentation ist durchaus überzeugend, nur verwendet Caplin – wie gezeigt – den Begriff ›Fortsetzungssphrase‹/›continuation phrase‹ in seinen Analysen überhaupt nicht, sondern spricht immer nur von ›Fortsetzung‹/›continuation‹ (und ggf. ›Kadenz‹/›cadential‹). Somit richtet sich nicht der Begriff der übergeordneten *Taktgruppe*, sondern der Begriff der übergeordneten *Formfunktion* nach der am »deutlichsten ausgeprägten« Formfunktion. Dass die Formfunktion ›cadential‹ aber nur dort angeführt wird, wo auch eine ›expanded cadential progression‹ vorliegt, ist nicht einsichtig. Die Folge ist, dass die Termini ›Präsentation‹/›presentation‹, ›Fortsetzung‹/›continuation‹ und ›Kadenz‹/›cadential‹ auch als Namen für die jeweiligen Phrasen – ›Präsentationsphrase‹/›presentation phrase‹, ›Fortsetzungssphrase‹/›continuation phrase‹ und ›cadential phrase‹ –, dienen. Alle Begriffe, die mit dem Zusatz ›Phrase‹/›phrase‹ ausgestattet Formteile bezeichnen sollen, werden damit redundant.

Auf untergeordneter Gliederungsebene wiederum verzichtet Caplin von vornherein darauf, unterschiedliche Begriffe für Formfunktionen und Taktgruppen zu etablieren.

366 Vgl. z. B. Caplin 2013b, 63, Ex. 2.25: KV 464, ii, T. 1–8.

367 Caplin 1998, 60, Ex. 5.3 (= Caplin 1986, 249, Bsp. 6). An dieser Problematik ändert nichts, dass Caplin den Begriff ›Kadenzidee‹ durchaus relational verstanden wissen will und keineswegs nur im Sinne einer Klasse harmonischer oder interpunktischer Modelle: »A cadential idea contains not only a conventionalized harmonic progression but also a conventionalized melodic formula, usually of falling contour. The melody is *conventional* because it lacks motivic features that would specifically associate it with a particular theme. In this sense, the cadential idea stands opposed to the basic idea, whose *characteristic* motives are used precisely to define the uniqueness of the theme.« (Ebd., 11; Hervorhebungen original)

368 Caplin 1998, 47 (Hervorhebungen original).

369 Caplin 1986, 246.

Hier wird von einer durchgehenden Kongruenz von Formteil und Formfunktion ausgegangen. Im Glossar von *Classical Form* heißt es zu ›cadential idea‹:

A concluding function consisting of a two-measure (or shorter) unit, supported exclusively by a cadential progression, that effects (or implies) a cadence.³⁷⁰

Diese Verknüpfung von Formfunktion und Taktgruppe zeichnet auch die Termini ›basic idea‹³⁷¹ und ›contrasting idea‹³⁷² aus, die im Falle der Periode Schönbergs Begriffe der musikalischen ›Phrase‹ und ›Gegenphrase‹ ersetzen³⁷³ sowie die bloß numerische Angabe von Taktgruppen bei Ratz.³⁷⁴ Zudem gleicht Caplin den Sprachgebrauch bei Periode und Satz dadurch an, dass im Falle des Satzes Schönbergs ›Tonika‹-, ›Dominant‹- und ›Mediant-Form‹³⁷⁵ ebenfalls als ›Grundidee‹/›basic idea‹ bzw. als deren (ggf. modifizierte) Wiederholung bezeichnet werden.³⁷⁶

Der systematischen Stimmigkeit auf untergeordneter Gliederungsebene widerspricht jedoch die Einführung des Terminus ›fragmentation‹.³⁷⁷ Er erscheint immer dort, wo auf übergeordneter Gliederungsebene die ›Fortsetzung‹ angesetzt wird.³⁷⁸ Denn ›fragmentation‹ ist kein ›funktionaler‹, sondern ein verfahrenstechnischer Begriff. Die erneute Vermischung verfahrenstechnischer und funktionaler Begrifflichkeiten scheint ein Hinweis darauf zu sein, dass Caplin zumindest auf der untersten Gliederungsebene primär nicht von Funktionen, sondern von Formteilen ausgeht. Der Begriff ›fragmentation‹ teilt mit den übrigen Begriffen auf untergeordneter Gliederungsebene, dass er auch für bestimmte Längenverhältnisse (hier in Relation zu den übrigen Taktgruppen) steht.

Entsprechend problematisch verhalten sich die Zuordnungen zwischen beiden Gliederungsebenen: Während im Falle eines achttaktigen Satzes die auf untergeordneter Gliederungsebene verortete ›kadenzierende Idee‹/›cadential idea‹ die Formfunktion ›Kadenz‹/›cadential‹ nicht aufruft, sondern der ›Fortsetzung‹/›continuation‹ subsumiert

370 Caplin 1998, 253.

371 »An initiating function consisting of a two-measure idea that usually contains several melodic or rhythmic motives constituting the primary material of a theme.« (Ebd.) Entsprechend heißt es für ›compound basic idea‹: »An initiating intrathematic function. It is a four-measure phrase consisting of a basic idea followed by a contrasting idea, which does not lead to cadential closure. It usually is supported by a tonic prolongational progression.« (Ebd.)

372 »A concluding function consisting of a twomeasure unit that follows and contrasts with (i. e., is not a repetition of) a basic idea.« (Ebd., 254)

373 Vgl. Anm. 107.

374 Vgl. z. B. die Beschriftung des nicht nummerierten Notenbeispiels zu Beethovens op. 2/1, i, wo Ratz vom »Zweitakter« und seiner »Wiederholung« spricht (1973, 23).

375 Vgl. Tabelle 1 und Anm. 59–61.

376 Vgl. Caplin 1986 und 1998.

377 »A reduction in the length of units in relation to the prevailing grouping structure. Fragmented units do not necessarily contain melodic-motivic material derived from the preceding units.« (Caplin 1998, 255)

378 Vgl. ebd., 36 ff., Ex. 3.1 ff. In Caplin 1986 ist analog von ›Abspaltung‹, ›Modell‹ und ›Sequenz‹ die Rede.

wird³⁷⁹, erscheint im Falle einer ›expanded cadential progression‹ zwar die Formfunktion ›Kadenz‹/›cadential‹ auf übergeordneter Gliederungsebene, jedoch bleibt die Beschriftungszeile der untergeordneten Gliederungsebene leer.³⁸⁰ Zugleich nimmt Caplin es in Kauf, eine drohende Leerstelle auf untergeordneter Gliederungsebene dadurch zu vermeiden, dass er mit ›fragmentation‹ einen Begriff einführt, der als verfahrenstechnischer Begriff weder eine Funktion ausprägt, noch einen Formtyp hervorbringt, obwohl er eine Taktgruppe impliziert.

Bemerkenswert ist, dass sich in Caplins Übersicht in Caplin 2009a keinerlei Begriffe finden, die der untersten Gliederungsebene angehören.³⁸¹ Jedoch setzt sich die begriffliche und systematische Problematik auf der Ebene der ›full-movement types‹ fort. Im Rahmen der ›exposition‹ gelten hier nicht nur das ›subordinate theme‹, sondern auch ›main theme‹, ›transition‹ und ›closing section‹ als ›formal functions‹. Einem ersten Eindruck nach scheint es vollständig an Begriffen für Formteile zu fehlen. In der Praxis stellt sich dies aber anders dar: Wie am oben diskutierten Beispiel aus Beethovens op. 21, i zu ersehen ist, spricht Caplin von »subordinate theme II«. Damit muss folglich *auch* ein Formteil gemeint sein, denn eine Formfunktion kann – anders als ein Formabschnitt – nicht aus verschiedenen Teilen bestehen, sondern allenfalls eine Bündelung verschiedener Formfunktionen sein. Diese Praxis deckt sich auch mit den oben zitierten Ausführungen Caplins zum Terminus ›subordinate theme‹ aus *Classical Form*, wo die Formulierung (»not only [...] but also«) anzeigt, dass von einer Kongruenz von Formteil und Formfunktion ausgegangen wird.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass auch dort, wo dies von Caplin nicht immer explizit gemacht wird – so auf Ebene der des ›full-movement types‹ in »What are formal functions?« –, Termini (ohne den Zusatz ›Phrase‹/›phrase‹) immer Formfunktionen und Formteile *zugleich* meinen (in Form eines primären und sekundären Sprachgebrauchs), weil die Ausdehnung der Formfunktion und die der Taktgruppe für kongruent erachtet werden.³⁸² Dort, wo eine Trennung zwischen beiden Kategorien aufgrund der asymmetrischen Verteilung von Teilen und Funktionen sinnvoll scheint – auf der Ebene der Teilsätze des Satzes –, ist es Caplin selbst, der die eingeführte Unterscheidung dadurch überflüssig macht, dass er in der Analysepraxis auch hier die Termini zugleich für die Benennung von Formteilen und Formfunktionen verwendet.³⁸³

379 Vgl. Caplin 1986 und Caplin 1998, 10, Ex. 1.1 und Ex. 1.2.

380 Vgl. ebd.

381 Vgl. Abb. 1.

382 An dieser Tatsache geht vorbei, dass die Herausgeber von *Formal Functions in Perspective* die Schwierigkeit, zwischen ›types‹ und ›functions‹ zu unterscheiden, zu einer Frage der ›Perspektive‹ erklären, in der musikalische Einheiten (!) betrachtet würden: »Thus the identity of these intermediate units—the question of whether they are functions or types—shifts in accordance with the aspect under which they are considered.« (Moortele/Pedneault-Deslauriers/Martin 2015, 3)

383 Kaiser (2006, 71) spricht von der »homonyme[n] Verwendung der Begriffe« ›presentation‹ und ›continuation‹ [...] in den divergenten Bedeutungen von ›phrase‹ und ›function‹. Über die Angemessenheit dieser Klassifizierung lässt sich streiten. Eine gängige Äquivokation, wie sie beispielsweise der Begriff ›Schloss‹ ermöglicht – ›Türschloss‹ oder ›Bauwerk‹ – liegt zweifelsfrei nicht vor. Denn nicht nur die Bedeutungen sind »divergent«, sondern auch die Kategorien, denen sie angehören. Türschloss und Bauwerk sind beide Gegenstände. Taktgruppe und Formfunktion hingegen sind als

Grundsätzlich soll im Folgenden Caplins Praxis, Termini in der primären Wortbedeutung von Formfunktionen zu klassifizieren und zu verwenden und zugleich ihre sekundäre Wortbedeutung als Formteile bei Gebrauch mit aufzurufen, beibehalten werden. Die Unabhängigkeit von Formteil und Formfunktion ist eine analytische Fiktion (was nicht bedeutet, dass zwischen ihnen in einer linearen analytischen Erzählung nicht unterschieden werden könnte). Formfunktionen und Formteile bedingen und bestimmen sich wechselseitig. Aufgabe der Formenlehre ist es nicht, Formfunktionen vermeintlich neutralen Formteilen zuzuordnen. Einander zugeordnet werden können nur Begriffe, die sowohl Teil als auch Funktion meinen. Sollen hierbei nicht unaufhörlich Tautologien entstehen, bleibt nur – wie von Caplin angedacht – ein formfunktionales Schichtenmodell zu entwickeln, in dem die Begriffe eines ›type‹ in einer fraktalen Anordnung mit sich selbst oder mit Begriffen eines anderen ›type‹ verknüpft werden. Beide Verfahren können gemeinsam auftreten.

Revisionen I: ›Satz‹

Aufgrund der bisherigen Diskussion werden erste Revisionen an Caplins Systematik vorgenommen:

1.) Caplins Praxis, regulär nur von zwei übergeordneten Formfunktionen – ›Präsentation‹/›presentation‹ und ›Fortsetzung‹/›continuation‹ – auszugehen, wird fortgeschrieben und auch im Hinblick auf größere Einheiten wie beispielsweise das ›subordinate theme‹ nicht verändert. Die Begriffe ›Vorder- und ›Nachsatz‹ entfallen ebenso wie die Begriffe ›Präsentationsphrase‹/›presentation phrase‹ bzw. ›Fortsetzungsphrase‹/›continuation phrase‹.

2.) Um den verfahrenstechnischen Begriff ›Abspaltung‹/›fragmentation‹ zu eliminieren, wird der ›Fortsetzung‹ die ›Fortspinnung‹ als deren erste untergeordnete Formfunktion zugeordnet (wohl wissend, dass bei Fischer die beiden Begriffe mehrheitlich deckungsgleich sind und bei Blume Fortspinnung und Entwicklung ein Gegensatzpaar

Gegenstand und sein Zweck unmittelbar aufeinander bezogen. Dass aber Namen Verwendung finden, die eine Sache ihrem Zweck nach benennen, ist weder ungewöhnlich, noch problematisch (vgl. das Wort ›Wagenheber‹). Ferner betrifft der von Kaiser kritisierte Sprachgebrauch – wie gesehen – alle Gliederungsebenen und damit die unterschiedlichsten Termini. Insofern ist auch Kaisers Behauptung, »dies ermöglich[e] es Caplin, mit der gleichen Terminologie auf hierarchisch unterschiedlichen Levels zu operieren« (ebd.), nicht überzeugend. Dort, wo Caplin »mit der gleichen Terminologie auf hierarchisch unterschiedlichen Levels [...] operier[t]« ist dies nicht Ergebnis der gleichen Terminologie, sondern die gleiche Terminologie ist Folge eines funktionalen Ansatzes, der in verschiedenen Zusammenhängen dieselben Formfunktionen zum Ausdruck gebracht sieht. Diese Pointe scheint Kaiser zu entgehen: »Die Kehrseite der Ökonomie fraktaler musiktheoretischer Chiffrierungssysteme zeigt sich in einer terminologischen Armut oder Redundanz. Im Falle der Facile-Sonate beispielsweise suspendiert das dreiteilige Funktionsmodell Caplins die Begriffe Seitensatz, Schlussgruppe und Epilog bzw. lässt diese überflüssig erscheinen.« (Ebd.) Wie aber Caplins Analyse zeigt (vgl. Bsp. 8), wird in Mozarts KV 545, i der Begriff ›subordinate theme‹ weder »suspendiert« noch »überflüssig«, sondern es kommt zur Zuordnung untergeordneter Formfunktionen zu einer übergeordneten Formfunktion. Wenn Kaiser kritisiert, »die Gestaltqualitäten dieser Ebenen [würden] sich jedoch [...] grundlegend unterscheiden«, und den »Nutzen eines Verzichts auf terminologische Vielgestaltigkeit [für] fragwürdig« erklärt, dann zielt sein Interesse auf die ontische Qualität von Formteilen, nicht auf ihre Funktion.

bilden). ›Fortsetzung‹ meint dabei Fortsetzung mit Entwicklungscharakter. Caplins Definition lautet:

A medial intrathematic function that destabilizes the prevailing formal context by means of fragmentation, harmonic acceleration, faster surface rhythm, and harmonic sequence.³⁸⁴

Dass sich diese »continuational features« auch mit einem neuen motivisch-thematischen Material verbinden können, das erst mit der Fortsetzung in Erscheinung tritt³⁸⁵, führt im vorliegenden Beitrag dazu, in Anlehnung an Fischer³⁸⁶ zwischen ›entwickelnder‹ und ›kontrastierender Fortspinnung‹ zu unterscheiden (wohl wissend, dass im Hinblick auf den erweiterten Entwicklungsbegriff Caplins diese Unterscheidung nicht unproblematisch ist und auch diese Definition quer zum Sprachgebrauch Blumes steht).³⁸⁷

3.) Auf der Ebene der Formfunktionen nähert sich Caplin der dreiteiligen Gliederung des Fortspinnungstypus dergestalt an, wie sie Dahlhaus irrigerweise durch Fischer als gegeben sah. Um dennoch einen Unterschied zum Fortspinnungstypus geltend machen zu können – auch wenn er sich dadurch eine weitere falsche Voraussetzung Dahlhaus' zu eigen macht –, folgt Caplin dessen problematischem Diktum, dass die Wiederholung der Grundidee innerhalb des ersten Teilsatzes des Satzes unerlässlich sei:

Für eine Präsentation ist die Wiederholung der Grundidee notwendig, für den Vorder-satz des Fortspinnungstypus jedoch [...] nicht.³⁸⁸

Wie aber bereits oben angeführt wurde, gibt es mit Blick auf den von Fischer evaluierten Korpus nicht nur Beispiele des barocken Fortspinnungstypus, die durchaus eine unmittelbare (ggf. modifizierte) Wiederholung des Anfangsgedankens aufweisen, sondern, wie die Diskussion zu Beethovens op. 7, ii, Takt 15 ff. verdeutlicht hat, auch klassische Sätze, die auf die vermeintlich notwendige Wiederholung der Grundidee verzichten.³⁸⁹ Es scheint daher angezeigt, nicht nur von Fortsetzungen auszugehen, die alleine durch die Kadenzidee wahrgenommen werden, sondern auch von Präsentationen, die allein von der Grundidee geleistet werden.³⁹⁰

4.) Eine Analysepraxis, welche die Grenzen einer Taktgruppe von der Ausdehnung der bestimmenden Formfunktion determinieren lässt, lebt von unumgänglichen Vereinfachungen, da diese Ausdehnung bisweilen nicht ohne weiteres lokalisierbar ist. Gesetzt den Fall, man erklärte im Hinblick auf die Überleitung in einer Sonate die harmonische

384 Caplin 1998, 254.

385 Vgl. z. B. Caplin 2013b, 38, Ex. 2.2: KV 485, Refrain.

386 Vgl. Anm. 108.

387 Freilich ist die Beantwortung der Frage, ob etwas *noch* ›verwandt‹ oder *schon* ›fremd‹ ist – so der Sprachgebrauch Fischers (vgl. Anm. 108) – häufig eine des Ermessens, da Rhythmik, Diastematik und Harmonik etc. sich nicht kongruent verhalten müssen.

388 Caplin 1986, 256.

389 Ein weiteres Beispiel ist Hob. XVI: 52, ii, T. 5 ff.

390 Ein Beispiel ist KV 332, i, T. 1–12.

Vermittlung der Nebentonart zur essentiellen Formfunktion, so würde selbst dann, wenn der Begriff der harmonischen Vermittlung in seinen schwachen Ausprägungen (z. B. als Halbschluss in der Moll-Haupttonart wie in Mozarts KV 183, i, T. 28) akzeptiert würde, es bei einer Vielzahl einfachster diatonischer Modulationen Schwierigkeiten bereiten, den Bereich der harmonischen Vermittlung, sprich Beginn und Ende der Modulation, eindeutig zu bestimmen: So wäre es beispielsweise zwar richtig, zu behaupten, dass sich die V der Takte 23–24 in Mozarts KV 309, i nicht wie eine Dominante in C-Dur verhält, weil der im Bass befindliche Terzton nicht die Funktion eines Leittons wahrnimmt. Doch erschiene es fraglich, deswegen hier bereits den Übergang in die Nebentonart für abgeschlossen zu erachten. Aus der Perspektive der analogen Takte in der Reprise fällt die Entscheidung über die Tonart erst mit der gewählten Schlusswendung. Während in der Exposition ab Takt 29 ein Halbschluss in der Nebentonart vorbereitet wird, verharrt die Musik in der Reprise ab Takt 122 einfach auf der V. Ob überhaupt ein Halbschluss in der Haupttonart vorliegt, scheint somit fraglich.

Zwei Dinge werden an diesem Beispiel deutlich:

- Es scheint unerlässlich, wenn schon eine exakte ›Ortsangabe‹ im Sinne von »Hier geschieht es!« nicht möglich ist, so doch zumindest durch die Angabe einer Taktgruppe den Raum zu umgrenzen, wo eine Funktion zum Ausdruck gebracht wird.
- Die Qualitäten ›Anfang‹ und/oder ›Schluss‹ sind gegebenenfalls selbst ein essentielles Moment der Bestimmung einer Formfunktion.

Formteile wiederum können auf unterschiedlichste Art voneinander abgegrenzt werden. In der Tonalität der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts prägen zuvörderst die Teilsysteme ›Harmonik und Diastematik‹ und ›Rhythmik und Metrik‹ hierzu diverse Möglichkeiten aus. Hinzu kommen Differenzierungsmöglichkeiten durch motivisch-thematische Prägungen, durch Dynamik, Register und Artikulation sowie gegebenenfalls Instrumentation (um nur die gängigsten zu nennen). Die Verfahren, Unterscheidungen herbeizuführen, können einander verstärken, aber auch unabhängig voneinander Verwendung finden: Dynamische Wechsel gehen in der Regel mit solchen in der Registerbehandlung, Satz-dichte und Instrumentation einher, während die melodische und metrische Gruppenbildung jenseits der durch Tanzmetrik geprägten Musiken sich häufig durch Inkongruenz auszeichnet.

Offenkundig geht Caplin davon aus, dass auf der untersten Gliederungsebene der ›theme types‹, dort wo er von den ›funktionalen Komponenten‹ in Satz (und Periode) spricht, Formfunktion und Formgliederung Hand in Hand gehen, ohne dass dazu Kadenzmaßgeblich wären. Wenn Caplin von der Inkongruenz zwischen Formteil und Formfunktion spricht³⁹¹, dann wird hingegen deutlich, dass er sich hier auf eine Formenlehre-Tradition beruft, die Formteile primär mittels Kadenz – vorzugsweise authentisch-perfekten Kadenz und Halbschlussbildungen – trennt. Der Kadenzbegriff, der dabei vorausgesetzt wird, muss möglichst eng gefasst sein, um zu gewährleisten, dass

391 Vgl. Anm. 354.

die Anzahl der Teile ein erklärliches Maß nicht überschreitet.³⁹² Was aber in dem einen Zusammenhang eine sinnvolle Eingrenzung sein kann, ist es in einem anderen nicht unbedingt: Dass der Tenorizans in Takt 2 und der Cantizans in Takt 4 aus Mozarts KV 545, i in herkömmlichen Analysen noch nicht einmal ein untergeordneter Kadenzstatus eingeräumt wird, obwohl er ihnen in historischer Perspektive zukommt, mag mit Blick auf die Mittelzäsur der Exposition in Takt 12 eine angemessene Vereinfachung sein. Schon im Nachfolgewerk KV 570 würde aber in die Irre gehen, wer an analoger Stelle das Ende des Hauptsatzes erklären wollte, nur weil die starke Form der Bassizans vorliegt.³⁹³

Bereits Fischer hatte beim Fortspinnungstypus keineswegs darauf bestanden, dass dessen Vordersatz ohne Schlusswendung auszukommen habe. Bei dem von ihm als Fortspinnungstypus »in höchster Vollendung« bezeichneten ersten Wiederholungsteil der Allemande aus Bachs 6. *Französischer Suite*³⁹⁴ liegt denn auch an entsprechender Stelle eine Bassizans vor (T. 4.3). Mehr noch scheint es dann, wenn der Vordersatz des Fortspinnungstypus von einem Liedtypus gebildet wird, angemessen, davon auszugehen, dass sich hiermit auch eine Schlusswendung verbinden kann. Wie der von Fischer angeführte Pseudo-Pergolesi verdeutlicht, kann es sich dabei auch um einen Halbschluss handeln.³⁹⁵

Im Folgenden wird daher davon ausgegangen, dass Präsentationen an ihrem Ende sowohl Halb- als auch Ganzschlusswendungen aufweisen können. Halbschlüsse sind demnach kein Alleinstellungsmerkmal von periodischen Vordersätzen.

2.6 Fraktale Syntax

Dahlhaus' Formulierung, der Fortspinnungstypus Fischers sei »das Grundprinzip der spätbarocken musikalischen Syntax«³⁹⁶, hat dazu geführt, dass die eigentliche Pointe von Fischers Überlegungen zumindest in der deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte vollständig verschüttet wurde. Denn diese haben weitreichende Konsequenzen, die sich nicht auf die Frage des Themenbaus beschränken. Sie gelten ebenso dem Ablauf übergeordneter formaler Einheiten:

Der achttaktige Bachsche Satz ist einem ganzen Wiener klassischen Tuttsatz mit allen seinen Teilen als äquivalent zu betrachten, nicht etwa dem Anfangsthema eines solchen.³⁹⁷

Was dies konkret bedeutet, wird aus der Fortsetzung des Kommentars zum Pseudo-Pergolesi ersichtlich:

392 Vgl. Anm. 212.

393 Vgl. zu dieser Problematik weiter unten im Haupttext auch die Diskussion zu KV 338, i in Abschnitt 2.8.

394 Vgl. Bsp. 3.

395 Vgl. Bsp. 5.

396 Vgl. Anm. 96.

397 Fischer 1915, 50.

Was Pergolesi ahnen läßt, tritt schon in einer Jugendsonate von Haydn offen zutage [Hob. XVI: 14, i]: der Fortspinnungstypus wird zur Form der Exposition des Sonatensatzes, natürlich mit Ausschluß des Seitensatzes; der Vordersatz wird dabei zum Hauptsatz, die Fortspinnung zur Überleitungspartie, der Trägerin der Modulation, der Epilog je nach der Stellung des eingeschobenen Seitensatzes zum Abschluß der Überleitung oder zum Sonatenepilog.³⁹⁸

Wenig später heißt es dann:

Der Nachweis, daß eine Melodie vom Fortspinnungstypus einer Wiener klassischen Sonatenexposition entspricht, ermöglicht den direkten Vergleich der korrespondierenden Satzteile. Architektonisches Grundprinzip für geschlossene neuklassische Melodien um 1780 ist bilaterale Symmetrie, z w e i t e i l i g e A n l a g e. Die geschlossenen Melodien (Haupt- und Seitensatz), manchmal auch die Epiloge, zeigen direkten Liedtypus oder eine daraus entwickelte Tendenz zur Wiederholung, zum mindesten liegt eine zweigliedrige Sequenz im harmonischen Verhältnis I-V, V-I oder I-IV, V-I vor.³⁹⁹

Fischer schränkt allerdings ein:

Haupt- und Seitensätze werden nicht ausschließlich nach dem Liedtypus gebaut, sie weisen auch volkstümliche Formen des Fortspinnungstypus auf [...].⁴⁰⁰

Fischer verfällt also dem typologischen Dualismus keineswegs soweit, dass er – wie Stein und auch bereits Schönberg – die Bauart von Sätzen und der von ›Teilsätzen‹ einer Periode völlig trennt.⁴⁰¹ Am Ende des ersten Teils⁴⁰² seiner Ausführungen heißt es dann nochmals:

Das wichtigste Resultat unserer vergleichenden Untersuchungen über die alt- und neuklassische Melodik ist, kurz zusammengefaßt, folgendes: In den Rahmen des barocken Fortspinnungstypus, der aus *Basso ostinato*-Sätzen und der Monodisierung polyphoner Gebilde hervorgegangen ist, werden im neuklassischen Stil Melodien vom Liedtypus oder diesen nahestehenden Formen des Fortspinnungstypus eingebaut, Melodietypen, die im altklassischen Stil nur in Tanzsätzen anzutreffen sind.⁴⁰³

398 Ebd., 52. Auch hier begeht Fischer die Inkonsequenz, aufgrund eines motivisch-thematischen Wechsels im Vorfeld der Schlussbildung den Terminus Epilog im Sinne von ›Schlußsatz‹ zu verwenden.

399 Ebd., 52 f.

400 Ebd., 56.

401 Entsprechendes gilt für Ratz, wie dessen Hinweis auf Beethovens op. 10/1, ii zeigt (vgl. 1973, 24).

402 Der zweite (»Symphonik«) und dritte Teil (»Architektur und Besetzung«) nebst einem Anhang (»Beiträge zur Wertung einiger Meister der Übergangszeit«) von Fischers Text können hier unberücksichtigt bleiben.

403 Fischer 1915, 62 f.

Was Fischer im vorigen Zitat beschreibt, hat bislang nur im amerikanischen Fachdiskurs Konsequenzen nach sich gezogen. Caplin, der in der Tradition der Schönbergsschule steht und daher nicht von Fortspinnungstypen, sondern von Sätzen spricht, beschreibt in *Classical Form* auch großräumigere Formverläufe in Sonatenformen als Sätze. Eines seiner Beispiele ist der zweite Teil der Exposition aus Mozarts KV 545, i (Bsp. 9):⁴⁰⁴

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing different sections of Mozart's KV 545, i. Staff 'a)' covers measures 13 to 28 and is divided into several sections: 'Introduction' (measures 13-14), 'Subordinate Theme presentation' (measures 14-21), 'continuation model' (measures 21-22), 'sequence' (measures 22-23), 'cadential' (measures 23-24), and 'closing section codetta' (measures 24-28). Staff 'b)' covers measures 1 to 4 and is labeled 'compound basic idea'. Both staves include harmonic annotations below the notes, such as 'G: V (V)', 'I⁶', 'V²...', 'I⁶ seq.', '(IV)', 'VII⁶', 'III...', 'V⁵', 'I', 'II⁶ E.C.P.', 'V (I₄)', 'I', 'V', 'I...', and 'C: I ped.', '(V²)', 'I', '(IV²)', 'I', '(V²)', 'I'. The tempo marking 'Allegro' is present at the beginning of both staves.

Beispiel 9: Caplin 1998, 102, Ex. 8.3, W.A. Mozart, KV 545, i, a) T. 13–28, b) T. 1–4

Insofern in Caplins Aufbereitung der Sonatenform der Bereich des Seitensatzes (›subordinate theme‹) von der Mittelzäsur bis zur strukturellen Schlusskadenz reicht⁴⁰⁵, kann im vorliegenden Fall der gesamte Abschnitt von der Mittelzäsur an bis zur Arienkadenz als ein einziger Satz beschrieben werden. Die letzten drei Takte, von Caplin als ›closing section‹ bezeichnet, wären im Sinne Fischers ein Epilog am Ende eines Fortspinnungstypus.

Obwohl aus formfunktionaler Perspektive in KV 545, i der erste Teil der Exposition bis zur Mittelzäsur dem zweiten Teil als ein einziger Satz an die Seite gestellt werden könnte, findet sich in *Classical Form* und auch in *Analyzing Classical Form* nicht nur dieses Beispiel, sondern überhaupt keines, bei dem ein erster Expositionsteil als übergeordneter Satz beschrieben würde. Das ist umso erstaunlicher, als es am Ende in Caplins Beitrag von 1986 mit Blick auf KV 545, i noch geheißen hatte:

⁴⁰⁴ Caplin führt dieselbe Analyse auch für den analogen Abschnitt in der Reprise durch (vgl. 1998, 168, Ex. 11.10).

⁴⁰⁵ Sollte es mehrere Taktgruppen geben, die durch Kadenzten voneinander abgegrenzt (oder miteinander verbunden) sind, spricht Caplin von mehreren Teilen des Seitensatzes (vgl. z. B. seine Analyse von KV 457, i in 1998, 137, Ex. 9.14).

Ein weiteres Beispiel für eine ›Fusion‹ formaler Funktionen (wie man diesen Vorgang nennen könnte) findet sich im Eröffnungsteil von Mozarts Klaviersonate C-Dur [...]. Hier zeigen die Takte 1–12 eine Folge syntaktischer Bildungen, die untergeordnete formale Funktionen repräsentieren – zusammengesetzte Grundidee (T. 1–4), Fortsetzung (T. 5–8), Kadenzteil (T. 9–10), nach-kadenzielles Stehenbleiben auf der Dominante (T. 11–12) –, sich zusammen aber als ›Fusion‹ von Hauptsatz und Überleitung, zweier übergeordneter Funktionen also, darstellen.⁴⁰⁶

Der Grund dafür, warum Caplin diesen Gedanken nur in seiner Vorläufer-Veröffentlichung, nicht aber in seinen beiden großen selbständigen Publikationen äußert, ist nicht ohne weiteres ersichtlich.

Ratz hatte im Hinblick auf die Sonate zwischen zwei unterschiedlichen ›Aggregatzuständen‹ des Formgeschehens differenziert: Achttaktige Periode, achttaktiger Satz und das dreiteilige Lied (8 + 4 + 4)⁴⁰⁷ sind ihm Repräsentanten für »das feste Prinzip«:⁴⁰⁸

Zur Erzielung des festen Zustandes dienen vor allem harmonische Mittel (das eindeutige Feststellen der Haupttonart mittels Kadenz), ferner bestimmte thematische, bzw. motivische Strukturen [...].⁴⁰⁹

Über die Bedeutung absoluter Taktzahlen äußert Ratz:

Die Achttaktigkeit stellt nur den häufigsten Fall dar: selbstverständlich kommen auch alle Vielfachen vor. Ebenso kann eine sechstaktige Periode aus einem dreitaktigen Vordersatz und einem dreitaktigen Nachsatz bestehen oder ein zwölftaktiger Satz aus einem Dreier, seiner Wiederholung und einer sechstaktigen Entwicklung. Überdies gibt es durch Dehnungen und Verkürzungen auch unregelmäßige Bildungen. Der Achttakter ist nur das Paradigma, der Normalfall [...].⁴¹⁰

Von daher lässt sich sagen: Für das ›fest Gefügte‹ ist primär die harmonische Eindeutigkeit und syntaktische Begrenzung zum Vorhergehenden und Nachfolgenden entscheidend, ferner die innere thematische Verfasstheit und erst hiernach die Symmetrie der Taktgruppen. Unscharf bleibt der Terminus Kadenz. Es steht zu vermuten, dass Ratz hiermit sowohl die harmonische Progression, die den fest gefügten Abschnitten zugrunde liegt (im Gegensatz zur Sequenz), als auch die Schlusswendung als Mittel der formalen Trennung meint.⁴¹¹ Ratz spricht in diesem Zusammenhang von den »neue[n]

406 Caplin 1986, 260, Anm. 38.

407 Vgl. Ratz 1973, 21.

408 Ratz 1973, 25.

409 Ebd., 21.

410 Ebd., 22. In der Gleichsetzung von Paradigma und Normalfall wiederholt sich dieselbe begriffliche Schwäche, die in Abschnitt 3 in Verbindung mit dem Begriff ›Grenztypus‹ noch thematisiert werden wird.

411 Die Schlussbildung selbst muss kein Ganzschluss sein, wie Ratz' Analysen von Beethovens op. 2/1, i (T. 1–8) und op. 57, i (T. 1–16) zeigen (vgl. ebd., 23 und 159).

Gestaltungstendenzen«, die hinsichtlich des Hauptthemas in den Kopfsätzen von Beethovens Sonaten op. 31/1, op. 53 und op. 57 wahrzunehmen seien.⁴¹²

Davon unterscheidet Ratz solche »Gebilde [...], für die wir den Zustand des ›locker Gefügten als charakteristisch bezeichnet haben.«⁴¹³ Hier sei »vor allem der Seitensatz hervorzuheben, für den durchaus nicht der gesangliche Charakter in erster Linie kennzeichnend« sei.⁴¹⁴ Ratz sieht hier

zwei Haupttypen: 1. den modulierenden Seitensatz, 2. den zwar in der Tonart der Dominante stehenden, aber in seiner motivisch-thematischen Struktur sich grundsätzlich vom Hauptgedanken unterscheidenden Seitensatz, dessen wichtigstes Kennzeichen darin besteht, daß z. B. ein Viertakter aufgestellt wird, der der Vordersatz einer achttaktigen Periode sein könnte; seine Wiederholung wird angegangen, als ob der Nachsatz folgte; bevor jedoch der Viertakter zu Ende geht, wendet er sich ›woanders hin«, das heißt, er kadenziiert nicht wie ein Nachsatz, sondern er erhält eine neue Fortsetzung, die mit dem Folgenden wieder eine Einheit bildet, worauf sich mit diesem neuen Gebilde nunmehr der gleiche Vorgang wiederholt.⁴¹⁵

Als Beispiel für den zweiten Fall⁴¹⁶ führt Ratz den Seitensatz aus Beethovens op. 10/1, ii an, den er von Takt 24 bis Takt 45 veranschlagt: Takt 31 sei zugleich letzter Takt des zweiten Vierers (T. 28–31) und erster Takt eines Fünfers (T. 31–35). Darauf folge ein weiterer Fünfer (T. 36–40), dessen letzter Takt wiederum erster Takt eines Zweiers (T. 40–41) sei. Den Abschluss bildeten zwei weitere Zweier.⁴¹⁷ Ratz beschreibt also eine Kette von Taktgruppen, deren interpunktischer Abschluss durch permanentes melodisches Überlappen immer wieder aufgeschoben wird.

Ratz' Analyse verdeutlicht, dass das locker Gefügte im Seitensatz weder eine schweifende Tonalität, noch den Verzicht auf eine Kadenz impliziert. Vielmehr geht es um

412 Vgl. ebd., 32. In Beethovens op. 53, i sieht Ratz die Zuordnung von fest und locker Gefügtem zu Haupt- und Seitensatz gegenüber dem Üblichen als vertauscht an (vgl. ebd.).

413 Ebd., 30.

414 Ebd.

415 Ebd., 30f.

416 Wer vermutet, Ratz habe unter einem ›modulierenden Seitensatz‹ etwas in der Art verstanden wie in Beethovens op. 2/2, i ab Takt 58, irrt. Ratz führt als Beispiele »die Seitensätze aus den langsamen Sätzen der Sonaten *Op 2 Nr 2* [T. 20–31] und *Op 7* [T. 25–50]« (1973, 31; Hervorhebungen original) an, also Taktgruppen, bei denen vermutet werden kann, dass sie nach Ratz' eigener Terminologie nicht ›Seitensätze‹, sondern ›Mitten‹ in einem ›dreiteiligen Lied‹ bilden. Caplin wiederum möchte zwar einerseits den Begriff ›subordinate theme‹ nicht auf die Sonatenform beschränkt wissen (vgl. Anm. 317), spricht aber in Verbindung mit ›Liedformen‹ (›small ternary‹/›small binary‹) dennoch ausschließlich von einem ›contrasting middle‹ (vgl. Caplin 1998, 75 ff.).

417 Vgl. 1973, 31. Ratz' Argumentation ist allerdings in sich nicht stimmig: Nicht Takt 35, sondern Takt 36 ist – in Analogie zu Takt 31 – erwarteter Kadenztakt. In Takt 31 beginnt ein Sechser, dessen letzter Takt zugleich erster Takt der nachfolgenden Taktgruppe ist. Zudem kann zwar für Takt 42 die Erwartung eines kadenzialen Abschlusses angesetzt werden, nicht aber für Takt 40, da Takt 39 ein unmissverständliches doppeldominantisches Signal enthält, das den kadenzierenden Quartsextakkord des folgenden Taktes vorbereitet. Entsprechend hätte die Zählung zu lauten: 1234/1234 = 123456 = 1234567 = 1234 [oder: 123/1]. Caplin hat Ratz' Übersicht in seinen Beitrag von 1986 (vgl. 240) übernommen.

eine durch Addition von Taktgruppen aufgeschobene Schlussbildung. Hinzu kommt im vorliegenden Beispiel eine variative Technik, mit der die angehängten Takte sich auf vorausgehende beziehen (T. 36 in Bezug auf T. 31). Diese Technik würde es hier besonders ungerechtfertigt erscheinen lassen, für das locker Gefügte einen fehlenden motivisch-thematischen Konnex als Ursache anführen zu wollen.

Es mögen derartige Beobachtungen gewesen sein, die Caplin veranlasst haben, die von Ratz getroffene Zuordnung zwischen Satz und Periode als fest Gefügtem einerseits und andererseits jenen ›Gebilden‹, die locker gefügt seien, aufzubrechen. Caplin beruft sich dabei auf die formalen Funktionen:

Ratz' Satzform ist ein relativ symmetrisches Gebilde [...] nur deshalb, weil in ihr die Kombination der untergeordneten Funktionen (*Präsentation, Fortsetzung und Kadenzierung*) eine festgefügte Form zum Ziel hat, die auf der nächsthöheren Ebene als Hauptthema fungieren soll. Wie ich aber [...] gezeigt habe, können dieselben satzartigen Funktionen auch so gebraucht werden, daß ein deutlich loserer, asymmetrischer Gefüge entsteht, das einem Seitensatz angemessen ist.⁴¹⁸

Caplin stellt im Folgenden klar, dass es ihm nicht darum geht, ein und denselben Terminus für verschiedene formale Strukturen zur Verfügung zu haben. Vielmehr sei das Ziel, auf der Ebene der

konstitutiven formalen Funktionen [...] eine präzise Beurteilung [zu erlauben], wo ein Thema zwischen den Gegensätzen von festgefügter und lockerer Organisation strukturell angesiedelt ist und in welcher Weise es damit der Ausprägung seiner übergeordneten Funktion dient.⁴¹⁹

Mit anderen Worten: Entgegen Ratz dürfen nach Caplin auch Seitensätze als Sätze bezeichnet werden, solange ihr syntaktisch eher loserer Charakter damit nicht unterschlagen wird.

Ratz' Definition von ›Seitensatz‹ orientiert sich an solchen Beispielen (vornehmlich Beethovens), wo die Kadenzbildung des ›Seitensatzgefüges‹ zur Schlussbildung der gesamten Exposition bzw. Reprise crescendoiert. Caplins Reformulierung des ›subordinate theme‹ als ›sentence‹ bringt damit eine Formfunktion auf der Ebene der ›theme types‹ mit einer Formfunktion auf der Ebene der ›full-movement types‹ zur Deckung. Das könnte die Vermutung nahelegen, dass die »Fusion« von Hauptsatz und Überleitung [als] zweier übergeordneter Funktionen«⁴²⁰, von der Caplin 1986 spricht, möglicherweise ab *Classical Form* (und *Analyzing Classical Form*) als ein Verstoß gegen das hierarchische gedachte Verhältnis der ›formal types‹ und der ihnen zugeordneten ›formal functions‹ eingeschätzt wurde und deshalb entsprechende Beispiele unterblieben sind. Es würde auch ein weiterer Grund deutlich, weshalb es Caplin im oben diskutierten Ausschnitt aus Beethovens *Pastorale* nicht möglich ist, von einem einzigen übergeordneten Satz, begin-

418 Caplin 1986, 257 (Hervorhebungen original).

419 Ebd., 257 f.

420 Vgl. Anm. 406.

nend mit Takt 32, zu sprechen. Wieder müsste dieser mit ›transition‹ und ›subordinate theme‹ zwei ›formal functions‹ auf der Ebene der ›full-movement types‹ umfassen. Ein Blick in die jüngere Publikationstätigkeit Caplins zeigt allerdings, dass diese Vermutung nicht (oder nicht mehr) zutrifft. In seiner gemeinsamen Veröffentlichung mit Nathan John Martin ›The ›Continuous Exposition‹ and the Concept of Subordinate Theme‹⁴²¹ bildet Caplin am Beispiel von Haydns Hob. III: 37, iv, T. 8–57 das Formmodell der ›continuous exposition‹ der *Sonata Theory* dadurch ab, dass mit ›transition‹ und ›subordinate theme‹ zwei ›formal functions‹ des ›full-movement type‹ ›sonata‹ fusioniert sind.

Die vorigen Überlegungen hätten nicht nur für den syntaktischen Typus Satz, sondern auch für die Periode zu gelten. In Mozarts KV 332, ii lässt sich von den ersten acht Takten als einer modulierenden Periode sprechen, bei der der Vordersatz die Formfunktion Hauptsatz, der Nachsatz die Formfunktion Überleitung hat. Bemerkenswerterweise findet auch in Caplin 1998 ein Beispiel Erwähnung, das diesem Muster folgt: In Beethovens op. 49/1, i, Takt 1–15 unterscheidet Caplin im Hinblick auf die Periode zwischen den Formfunktionen ›antecedent‹ (T. 1–8) und ›consequent (failed)‹ (T. 9–15).⁴²² Dabei ordnet Caplin dem tonikalen Vordersatz den ›full-movement type‹ ›main theme‹ zu, dem modulierenden Nachsatz aber den ›full-movement type‹ ›transition‹:

In such cases, we have the initial impression that the main theme is not yet over. Since the half cadence can be heard to close an antecedent unit, the return of the opening basic implies the start of a consequent. When the music no longer corresponds to the antecedent and modulates to the new key, we understand in retrospect that the return of the basic idea marked the beginning of the transition and that the half cadence truly closed the main theme.⁴²³

Indem Caplin hier ein Beispiel auswählt, das es ihm erlaubt an A. B. Marx' Begriff von der ›Periode mit aufgelöstem Nachsatz‹ anzuschließen⁴²⁴, ist die Periode letztlich nur ein hypothetisches Formmodell. Zumindest mit Blick auf die neuere Veröffentlichungslage sollte allerdings auch ein Beispiel wie Mozarts KV 332, ii, Takt 1–8, dessen periodischer Nachsatz nicht als ›aufgelöst‹ gelten kann, Caplins Systematik vor keine Schwierigkeiten stellen.⁴²⁵

421 Vgl. Anm. 330.

422 Vgl. Caplin 1998, 128, Ex. 9.3.

423 Ebd., 129.

424 Der entsprechende Hinweis ergeht bereits mit Anmerkung am Ende des hier zuvor zitierten Absatzes (ebd., 274, Chapter 9, Anm. 20, Hervorhebung original): ›This well-known procedure is described at least as early as Marx's notion of ›dissolved consequent‹ (aufgelöster Nachsatz) [vgl. Marx 1845, 251]‹. ›Failed‹ heißt hier also ›dissolved‹.

425 Marx geht in seinem Sonatenschema von der Folge ›Hauptsatz(-)Seitensatz(-)Gang(-)Schlußsatz‹ aus (vgl. 1845, 219). Dass er keine Überleitung als eigenen Formteil kennt, verdankt sich nicht zuletzt der Wahl seiner Beispiele: Sowohl Beethovens op. 31/1, i, als auch op. 53, i zeichnen sich dadurch aus, dass der erste Teil der Exposition bis zur Mittelzäsur als ›Periode mit aufgelöstem Nachsatz‹ gestaltet sind. Soll gleichwohl von Überleitung gesprochen werden, hätte diese jeweils mit dem periodischen Nachsatz anzuheben.

Auch Hepokoski und Darcy kommen in *Elements of Sonata Theory* auf den Beginn von Mozarts KV 545, i zu sprechen:

Here the opening appears structured as a single phrase (as strictly defined), mm. 1–12, that leads toward a half cadence (m. 11) and a well-articulated I:HC medial caesura at its end. [...] The opening four measures suggest a normative sentence presentation, aa' (mm. 1–2, 3–4) with the characteristic harmonic oscillation around the tonic. The four bars do not end with a cadence [...]. The sentence's continuation module begins in mm. 5–8 (b, with its typical sequential treatment of a shorter structural unit). Mm. 9–12 constitute the conclusion of the sentence with the cadential module (essentially ii6–V in the tonic key). But mm. 9–12 also take on the transitional features of a typical drive to a medial caesura, including a dominant lock at m. 11 and a triple-hammer-blow gesture I:HC MC at m. 12. The continuation portion of P overlaps with TR, and P and TR thus merge (P ⇒ TR).⁴²⁶

Im Unterschied zu ›main theme‹ und ›transition‹ in der *Formal Function Theory* stehen ›primary theme‹ (›P‹) und ›transition‹ (›TR‹) in der *Sonata Theory* nicht primär für Formfunktionen eines ›full-movement type‹, sondern für Formteile – ›zones‹, die als ›spaces of action‹ eine unterschiedliche Ausgestaltung erfahren können. Im vorliegenden Fall deuten Hepokoski und Darcy eine Ambiguität der mittleren Taktgruppe Takt 5–8 an. Tatsächlich ist der satztechnische Wechsel in Takt 5 kein eindeutiges Zeichen dafür, dass ›P‹ durch ›TR‹ abgelöst wird: Wie beispielsweise ein Blick in die Kopfsätze der Sonaten KV 280 (T. 7 bzw. T. 10), KV 283 (T. 8) oder auch KV 309 (T. 13) zeigt, können derartige Wechsel mit Regelmäßigkeit bereits innerhalb von ›P‹ angetroffen werden. Sie leiten dort die Kadenzbildung mit dem Ziel eines Ganzschlusses in der Haupttonart ein. Ein solcher satztechnischer Wechsel kann demnach sowohl ›intern‹, d. h. innerhalb von ›P‹ erfolgen, als auch den Wechsel von ›P‹ zu ›TR‹ markieren. So ist es auch in KV 545, i bis einschließlich Takt 9 keineswegs ausgemacht, ob ein Ganz- oder Halbschluss in der Haupttonart folgen wird und ob im Falle des Halbschlusses eine Mittelzäsur erreicht ist oder es sich um ein Ende handelt, das – im Sinne des ›aufgelösten‹ periodischen Nachsatzes bei A. B. Marx – ›P‹ und ›TR‹ voneinander trennt.⁴²⁷ Allein kontextuell erhält die mittlere Taktgruppe (auch) eine transitorische Qualität. Hinzu kommt, dass das Schema ›Prinner‹⁴²⁸ nicht nur der ›contrasting idea‹ Takt 3–4 zugrunde liegt, sondern in augmentierter Form ebenso der in diesem Sinne ›entwickelnden Fortspinnung‹ der Takte 5–8.⁴²⁹

426 Hepokoski/Darcy 2006, 106.

427 Dass es sich um einen internen Halbschluss innerhalb von ›P‹ handelt, darf mit Blick auf die mangelnde Abstimmung zwischen der Größe der durch die projizierten Proportionen und der vergleichsweise einfach gehaltenen motivischen Thematik zumindest als unwahrscheinlich gelten.

428 Vgl. Gjerdingen 2007, 45 ff.

429 Diese Zuordnung verdeutlicht, dass Schemata keineswegs auf einen bestimmten Formabschnitt festgelegt sind. In Mozarts KV 310, i begegnet der ›Prinner‹ im Seitensatz der Exposition T. 27–31 (in der Reprise T. 109–112) – jeweils integriert in fünftaktige Einheiten (T. 32 und T. 113 sind metrisch keine ›ersten‹ Takte) – im Vorfeld der Kadenzbildung in der Nebentonart (Reprise: Haupttonart) und damit weder im Rahmen von ›P‹ noch von ›TR‹.

Offenbar folgen sowohl Caplin als auch Hepokoski und Darcy – auch wenn keiner von ihnen einen Hinweis platziert – den Möglichkeiten, die Fischers Untersuchung eröffnet:⁴³⁰ Erst die konsequente Entkopplung der Formfunktionen auf der Ebene der Thementypen (Satz und Periode) von der Themenbildung ermöglicht, dass tatsächlich formale Funktionen und nicht doch formale Typen ins Zentrum der Betrachtung rücken. Dies gestattet es, auch dort übergeordnet von Satz und Periode zu sprechen (in Ermangelung eines besseren Begriffs soll von ›syntaktischen Typen‹ die Rede sein), wo die gemeinhin unterschiedenen Formfunktionen der Exposition (oder Reprise), also Hauptsatz, Überleitung, Nebenthema/Seitensatz und Schlussgruppe (in durchaus unterschiedlicher Bedeutung), jeweils als Teilfunktionen von Satz und Periode in Erscheinung treten (was doppelte Bestimmungen wie in KV 545, i, die einen ambigen Eindruck ergeben, mit einschließt). Hier werden dafür die Begriffe ›Meta-Satz‹ und ›Meta-Periode‹ vorgeschlagen.⁴³¹

Eine vergleichende Analyse soll die Vorzüge dieses Vorgehens aufzeigen. Hier zunächst eine Übersicht, wie sich die Verhältnisse zu Beginn von KV 545, i vor dem Hintergrund der bisherigen Diskussion darstellen:

430 Ein Hinweis auf Fischers Vorarbeit findet sich weder bei Caplin noch bei Hepokoski und Darcy. Caplin räumt zwar den Einfluss von Fischer 1915 auf Schönberg ein (vgl. 1998, 263, Chapter 3, Anm. 1), folgt dann aber Dahlhaus' fragwürdiger Interpretation des Fortspinnungstypus als dreiteilig, um seine Konzeption des Satzes davon abheben zu können (vgl. ebd., 264, Chapter 3, Anm. 3). In Hepokoski/Darcy 2006 findet sich keinerlei Hinweis auf Fischer 1915. Fischer 1915 ist auch nicht ins Literaturverzeichnis aufgenommen. Erwähnung findet Fischer ein einziges Mal in Verbindung mit der Frage, wer das klassische Sonatenrondo erfunden habe (vgl. 394, Chapter 18, Anm. 19). Hierbei wird sich auf eine Äußerung Fischers von 1924 bezogen, die allerdings ebenfalls nicht bibliographiert ist und nur im Rahmen eines Zitats eines anderen Autors wiedergegeben wird (offenbar ist Fischers Beitrag »Geschichte der Instrumentalmusik 1450 bis 1880« in dem von Guido Adler besorgten *Handbuch der Musikgeschichte* gemeint).

431 Der hier verfolgte Ansatz, das Konzept des klassischen Satzes mit Hilfe der Forschungsergebnisse Fischers neu zu perspektivieren, findet sich im Grundsatz auch in Shea 2004 und Braunschweig 2015. Während sich bei Shea die Rezeption Fischers darauf beschränkt, den Fortspinnungstypus selbst als eine Form des Satzes in die Systematik der »common types« aufzunehmen (vgl. 2004, 27, Fig. 1), wählt Braunschweig den entgegengesetzten Weg und erklärt den Satz zur »Tropé« des Fischer'schen Fortspinnungstypus (2015, Abstract). Dabei begreift Braunschweig den klassischen Satz als Ergebnis einer doppelten Spannung: »On the one hand, the sentence tends toward expansion, beyond the eight-bar model, and spills over into larger formal areas (as we observed in the examples from Marx and Fischer). On the other hand, as a visceral compression of the longer *Fortspinnungstypus*, it also tends toward compression, toward a tightly packed eight-bar statement.« (184, Hervorhebung original) Braunschweigs Überlegungen münden am Ende seines Beitrags in die Rechtfertigung der Schönberg'schen Typologie: »The result of this important double tension becomes apparent in Schoenberg's examples: compressed phrase articulation combined with additional spillover, extra repetitions of the material leading up to the cadence and/or of the cadence itself.« (Ebd.) Sheas und Braunschweigs Thesen können hier nicht eingehend diskutiert werden. Freilich sind aber weder die Subsumierung des Fortspinnungstypus *unter* den Satz, noch die Subsumierung des Satzes *unter* den Fortspinnungstypus oder gar die Rechtfertigung der Schönberg'schen Typologie argumentative Strategien, die der vorliegende Beitrag verfolgt.

	Takte	1–2	3–4	5–8	9–12
›full-movement type‹ ⁴³⁰ (hier: Sonate)	Formfunktion	Hauptsatz / ⁴³³ Überleitung ...			
syntaktischer Typ (hier: Meta-Satz)	Formfunktion (übergeordnet)	Präsentation		Fortsetzung	
	Formfunktion	Grundidee	Grundidee'	entwickelnde Fortspinnung	Kadenzidee ⁴³⁴ (hier: HS)

Tabelle 2: W. A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 545, i, erster Expositionsteil T. 1–12, Formfunktionen hinsichtlich Meta-Satz und ›full-movement type‹

Dem sei der Beginn von Mozarts KV 330, i gegenübergestellt. Caplin geht hier von einem regulären achttaktigen Satz aus, bestehend aus zwei Takten ›basic idea‹, deren exakter Wiederholung, gefolgt von vier Takten Fortsetzungsphrase mit ›fragmentation‹ und ›cadential‹ von je zwei Takten. Den ungewöhnlichen Abschluss mit einer ›imperfect authentic cadence‹ in Takt 8 kommentiert Caplin nicht.⁴³⁵ Dass aber mit Takt 8 ein sinnvoller Abschluss vorliegt, ist fragwürdig. Caplins Analyse scheint erneut Folge davon zu sein, dass die formfunktionalen Bestimmungskriterien auf Fragen der Syntax reduziert werden. Liegen alle Formfunktionen auf untergeordneter Gliederungsebene vor, die ein ›formal type‹ aufweist, enden die übergeordnete Formfunktion und der ihr zugehörige Formteil.

Im vorliegenden Fall verdeutlicht ein Blick auf das Folgende, dass durch den imperfekten Abschluss in Takt 8 zunächst eine äußere Erweiterung motiviert wird, die in der leicht variierten Wiederholung der Fortsetzungsphrase besteht. In Takt 12 aber, dort wo der Kadenzpunkt erneut erreicht wird, kommt es zu einer melodischen und metrischen Elision. Ein weiterer metrischer Zweier und seine Wiederholung dienen abermals dem Zweck, den Abschluss zu verzögern. Nachdem Mozart auch in Takt 16 keinen Schluss, sondern einen weiteren Anfang setzt, ist der Zeitpunkt, an dem noch ein perfekter Ganzschluss in der Haupttonart erwartet werden könnte, endgültig verstrichen. Bemerkenswert an Mozarts Verfahren ist dabei nicht, dass durch melodische und gegebenenfalls metrische Elision ein Ende verweigert wird, sondern, dass sich die an seiner Stelle ereignenden Anfänge nicht wie der Beginn eines neuen Formteils verhalten, sondern nur wie Verlängerungen des bisherigen. Das gilt selbst noch für jene Taktgruppe, die in Takt 16 anhebt und in Takt 18 den Halbschluss der Haupttonart als erste Mittelzäsur hervorbringt. Syntaktisch bilden die Takte 1–18 eine Einheit, bei der die Wiederaufnahme der Fortsetzungsphrase immer weitere melodische Verlängerungen im Bereich der Kadenz erfährt, der so von zwei Takten auf acht Takte anwächst. Trotz dieser syntaktischen

432 Der englische Begriff bleibt hier stehen, weil seine Übertragung ins Deutsche an missverständlicher Stelle mit der erneuten Verwendung des Namens ›Satz‹ einhergehen müsste.

433 Der Schrägstrich soll die Fusion beider Formfunktionen anzeigen.

434 Nach Fischer hätten die Takte 11–12 als Epilog zu gelten, der den am Ende der Fortspinnung erreichten Kadenzpunkt prolongiert.

435 Vgl. Caplin 1998, 38, Ex. 3.5.

	Takte	1–2	3–4	5–8	9–18
›full-movement type‹ (hier: Sonate)	Formfunktion	Hauptsatz / Überleitung ...			
syntaktischer Typ (hier: Meta-Satz)	Formfunktion (übergeordnet)	Präsentation		Fortsetzung	
	Formfunktion	Grundidee	Grundidee'	kontrastierende Fortspinnung	Kadenzidee (hier: HS)

Tabelle 3: W. A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 330, i, erster Expositionsteil T. 1–18, Formfunktionen hinsichtlich Meta-Satz und ›full-movement type‹

Zugehörigkeit kann den abschließenden drei Takten, die sich motivisch vom Vorherigen erneut absetzen, die Formfunktion ›Überleitung‹ zugewiesen werden (vgl. Tab. 3).

Generell scheint es zumindest dort, wo Mittelzäsuren im Sinne des ›bifocal close‹⁴³⁶ eingerichtet sind, überzeugend, die Halbschlussbildung als eines der beiden möglichen Enden des ersten syntaktischen Typus – hier also des ersten Meta-Satzes – zu verstehen.

KV 330, i, und KV 545, i zeichnen sich folglich beide dadurch aus, dass die Formfunktion ›Überleitung‹ nicht in Verbindung mit einem eigenständigen syntaktischen Typus artikuliert wird; sie gehört dem ersten Meta-Satz an, der auch die Formfunktion Hauptsatz zum Ausdruck bringt. Beide Stücke unterscheiden sich jedoch dahingehend, dass im Falle von KV 545, i die Taktgruppe, welche die Funktion Überleitung wahrnimmt, integraler Bestandteil des syntaktischen Typus ist, während im Falle von KV 330, i die Funktion von einer äußeren Erweiterung wahrgenommen wird, die jenseits des erwarteten, jedoch elidierten Endes des syntaktischen Typus liegt.⁴³⁷

In der Nachfolge Fischers können nicht nur erste und zweite Teile von Expositionen als Meta-Sätze beschrieben werden, sondern es ist möglich, gegebenenfalls der gesamten Exposition einen einzigen Meta-Satz zugrunde zu legen. Zur Erinnerung:

[...] der Vordersatz wird dabei zum Hauptsatz, die Fortspinnung zur Überleitungspar- tie, der Trägerin der Modulation, der Epilog je nach der Stellung des eingeschobenen Seitensatzes zum Abschluß der Überleitung oder zum Sonatenepilog.⁴³⁸

436 Vgl. Winter 1989.

437 Nimmt man noch KV 279, i mit in den Blick, so bestätigt sich, dass sich gegenüber den Sonaten aus den 1770er Jahren die Situation dahin gehend geändert hat, dass, sofern auf einen eigenständigen Formteil Überleitung verzichtet wird, die Überleitungsfunktion vorzugsweise nicht mehr mit einer (äußeren) Erweiterung des am Beginn stehenden syntaktischen Typus einhergeht, sondern von dessen regulärer Fortspinnung und/oder Kadenz wahrgenommen wird.

438 Vgl. Anm. 397. Das ist auch der Grund, weshalb im Falle von KV 545, i zur Klärung der Verhältnisse nicht dezidiert Bezug auf Fischers Ausführungen genommen wird. Dessen Kategorien lassen sich in einem solchen Fall nicht widerspruchsfrei zuordnen. Fischer hatte nicht nur den Vordersatz des Fortspinnungstypus und den Hauptsatz der Sonate gleichgesetzt, sondern es auch für den entscheidenden stilgeschichtlichen Wechsel erklärt, dass der Liedtypus in den Fortspinnungstypus als Hauptsatz oder Nebensatz der Sonate integriert wird. Fraglos aber prägen die Takte, die der Mittelzäsur Takt 13 in KV 545, i nachfolgen, keinen Liedtypus im Sinne Fischers aus, und ob es sich im Hinblick auf die Takte 1–4 anders verhält, darf angesichts Fischers Bemühen, (varierte)

	Takte	1–4	5–12	(13) 14–17	18–26	26–28
›full-movement type‹ (hier: Sonate)	Formfunktion	Hauptsatz / Überleitung		Seitensatz		Epilog
syntaktischer Typ (hier: Periode und Satz)	Formfunktion (übergeordnet)	periodischer Vordersatz		Fortsetzung		
	Formfunktion (untergeordnet)	Präsentation	Fortsetzung	Präsentation	Fortsetzung	

Tabelle 4: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 545, i, Exposition T. 1–28, Formfunktionen hinsichtlich Meta-Satz und ›full-movement type‹

Was Fischer als Fortspinnungstypus beschreibt, ist nichts anderes als jener Expositionstyp, den Hepokoski und Darcy, wie oben bereits in Verbindung mit Beethovens *Pastorale* erwähnt, als ›continuous exposition‹ bezeichnen. Von diesem Grundmodell ausgehend können auch andere Expositionstypen verständlich gemacht werden. Indem Fischer von einem Einschub spricht, verdeutlicht er, dass Seitensätze eine retardierende Funktion haben (der Zusammenhang mit der syntaktischen Gestaltung als Periode, wurde bereits oben diskutiert). Offenkundig hat Fischer hierbei zwei Fälle vor Augen: Entweder (a) der Seitensatz prägt innerhalb der Exposition eine ›Mitte‹ aus. Dann endet ein erster Fortspinnungstypus bereits mit Erreichen der Mittelzäsur, der Epilog ist die Prolongation der erreichten Kadenzstufe und es entsteht eine zweiteilige Exposition, für die, wie oben am Beispiel von Mozarts KV 545, i gezeigt, gelten gemacht werden darf, dass sich der zweite Teil der Exposition ebenfalls als Fortspinnungstypus beschreiben lässt; oder (b) der Seitensatz erfolgt nach vollzogener (struktureller) Kadenz in der Nebentonart (im Sinne der *Sonata Theory* nach dem ›EE‹ oder ›ESC‹ als ›closing-theme‹).⁴³⁹ Dann bleibt die Exposition einteilig und ihr Ende wird jenseits des strukturellen Schlusses verzögert.

Es scheint durchaus möglich, mit Fischer über Fischer hinauszugehen. Im Rahmen eines formfunktionalen Schichtenmodells lassen sich die beiden syntaktischen Meta-Typen einer zweiteiligen Exposition unter Umständen selbst als Teilsätze eines einzigen syntaktischen Meta-Typs auffassen. Dazu schiene abermals der Meta-Satz prädestiniert. Nochmals am Beispiel von KV 545, i: Mit Blick auf die thematische Ableitung, welche der Zweier Takt 14–15 im Verhältnis zum eröffnenden Zweier Takt 1–2 bildet – Umkehrung der Dreiklangsbrechung und Verlagerung der rhythmischen Gruppe aus Takt 2 in die Mitte von Takt 14 –, erfüllen die Takte 14–17 die Funktion der entwickelnden Fortspinnung. Gleichwohl schiene es angesichts des allmählichen Übergangs in die Schlussbildung angemessen, global den zweiten Teilsatz im Sinne von ›Fortsetzung⇒Kadenz‹ aufzufassen. Der erste Teilsatz hätte als periodischer Vordersatz zu gelten (vgl. Tab. 4). Eine solche Kreuzung der syntaktischen Typen Satz und Periode führt uns zu jenen Bildungen, die in Caplins Systematik unter der Bezeichnung Hybrid firmieren.

Wiederholungen kleinerer Taktgruppen vom eigentlichen Liedtypus abzugrenzen, zumindest für unwahrscheinlich gelten.

439 Vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 60, Fig. 4.2. Der im Deutschen gebräuchliche analoge Begriff lautet ›Schlussgruppenthema‹.

2.7 Noch einmal: ›Funktionen‹ und ›Features‹

Die Frage, ob Caplin tatsächlich einen nAnsatz verfolgt, stellt sich nirgends dringlicher als angesichts seines Versuchs, Zwischenformen von Satz und Periode als Hybride zu beschreiben. Caplin gibt folgende Übersicht:

sentence	hybrid 3	hybrid 1	hybrid 2	hybrid 4	period
pres. + cont.	c. b. i + cont.	ant. + cont.	ant. + cad.	c. b. i. + cons.	ant. + cons.

Tabelle 5: Caplin 1998, 63, Fig. 5.1, »Relation of the hybrids to the sentence and the period.«⁴⁴⁰

Zunächst entstehen durch Kreuzung der übergeordneten Formfunktionen von Sätzen und Perioden zwei Hybridformen, bei denen die Formfunktionen der ›Vorder‹- und ›Nachsätze‹ gegeneinander getauscht erscheinen. Allerdings hat Caplin nur eine dieser Formen in seine Systematik aufgenommen: Als Hybrid 1 wird die Kombination von ›antecedent‹ und ›continuation‹ bezeichnet. Im Hinblick auf die Kombination ›presentation‹ + ›consequence‹ spricht Caplin von einem ›uncommon hybrid type‹.⁴⁴¹ Die Hybride 2 und 4 entstehen nicht durch Kreuzung der Normalformen der satzartigen und periodischen ›Teilsätze‹, sondern durch deren Modifizierung. Hybrid 3 entspringt der Kombination beider Möglichkeiten und ist eine Ableitung von Hybrid 1.

Von der Idealtypik Steins her gesehen, erscheint die Fortsetzung einer ›antecedent‹ durch eine ›continuation‹ problematisch: Der Kontrast in der ›antecedent‹ verlangt nach einer Korrespondenz, nicht nach einer Entwicklung oder gar ›bloßen Fortführung‹ im Sinne Blumes. Aber auch im Hinblick auf Caplins eigene Systematik ergeben sich Fragen: In dem Moment, wo auf eine (ggf. hinsichtlich der Schlusswendung modifizierte) Präsentationsphrase eine Fortsetzungsphrase folgt, muss geklärt werden, auf welche der beiden in der Präsentationsphrase vorgestellten Ideen sich im Falle einer entwickelnden Fortspinnung bezogen wird. Bei dem von Caplin gegebenen Beispiel (Bsp. 10) aber stellt sich diese Frage gar nicht und so bleibt es offen, ob dies Zufall ist oder ein Hinweis auf eine geringe empirische Relevanz der eingeführten Kategorie (zumindest findet sich in Caplin 1998 kein gegenteiliges Beispiel).⁴⁴²

⁴⁴⁰Auffällig ist, dass Caplin in seiner Aufstellung nur im Zusammenhang mit dem Hybrid 2 von einem auf die Kadenzfunktion reduzierten zweiten Teilsatz ausgeht, während bei Hybrid 1 und Hybrid 3 jeweils eine Fortsetzung als Formfunktion angenommen wird. Ex. 5.6 (62) verdeutlicht aber, dass die Funktion zumindest auch durch ›continuation \Rightarrow cadential‹ geleistet werden kann.

⁴⁴¹Vgl. Caplin 1998, 63, Fig. 5.2.

⁴⁴²Das zweite in Caplin 1998 gegebene Beispiel ist Beethovens op. 36, ii, T. 1–8 (vgl. 60, Ex. 5.2). Hier subsumiert Caplin unter ›continuation‹ ›new idea‹ und ›cadential‹ (vgl. ebd.). Diese ›new idea‹ ist aber rhythmisch und motivisch-thematisch eine Variante der ›basic idea‹. Von daher könnte auch eine Periode unterstellt werden. Ein (von Caplin nicht angeführtes) Argument für die Formfunktion Fortsetzung könnte darin gesehen werden, dass der zweite Teilsatz auf dem tonikalen Sextakkord ansetzt. Er könnte demnach als ›Fortsetzung \Rightarrow Kadenz‹ gelten. Caplin jedoch entscheidet sich für die besagte, nur an der motivisch-thematischen Gestaltung orientierte Unterscheidung.

Beispiel 10: Caplin 1998, 60, Ex. 5.1, W.A. Mozart, KV 330, ii, T. 1–8

Freilich wird man konzedieren, dass die ›contrasting idea‹ sich diastematisch und harmonisch von der ›basic idea‹ unterscheidet. Allerdings sind beide Taktgruppen in Hinblick auf ihre rhythmische Struktur nahezu identisch, und eben diese bestimmt auch die Fortsetzungsphrase – eine Ähnlichkeit, die bei einer ausschließlichen Fixierung auf den Tonhöhenverlauf leicht aus dem Blick geraten kann. Zudem ist der zweite Zweier auch hinsichtlich seiner Endigungsformel analog zum ersten Zweier gebaut. An dieser Stelle verschwimmen die Grenzen zur Präsentationsphrase eines Satzes, die – entgegen der Systematik Caplins – keine eigene Schlusswendung aufweist.⁴⁴³

Bei Hybrid 3 und 4 gewinnt der Begriff der ›compound basic idea‹ besondere Relevanz. Für die Einführung des Terminus gibt Caplin folgende Begründung:

Inasmuch as the lack of cadential closure creates a sense of open-endedness, the phrase takes on the character and function of a higher-level basic idea. Thus the term *compound basic idea* can be applied to a phrase consisting of a simple basic idea and a contrasting idea that does not close with a cadence.⁴⁴⁴

Der Begriff ist also negativ bestimmt. Er benennt eine Formfunktion auf unterer Gliederungsebene, die sich motivisch-thematisch zwar wie die reguläre ›antecedent‹ einer Periode verhält, sich von dieser jedoch dadurch unterscheidet, dass keine Schlusswendung vorliegt.

Caplins Beispiel für das Hybrid 3 weist dieselbe Problematik wie jenes für das Hybrid 1 auf: Zu Beginn von Haydns Hob. XVI: 35, i sind ›basic idea‹ und ›contrasting idea‹ einander rhythmisch höchst ähnlich, so dass sich die ›continuation‹ auf beide gleichermaßen beziehen kann. Nur im zweiten von Caplin gegebenen Beispiel, den Takten 1–8 aus Haydns Hob. I: 95, iii sind ›basic idea‹ und ›contrasting idea‹ einander nicht ähnlich.

In Caplin 2013b wird statt KV 330, ii Beethovens op. 13, ii, T. 1–8 als weiteres Beispiel angeführt (vgl. 105, Ex. 4.7). Caplins Gruppierung, die auffällig quer zu Beethovens eigener Phrasierung steht, führt hier dazu, dass die ›continuation‹ als ›bloße‹ Fortsetzung im Sinne Blumes (vgl. Anm. 58) zu gelten hat. In op. 36, ii scheint das ›cadential‹ vergessen worden zu sein (vgl. 106, Ex. 4.8).

443 Ein ähnliches Bild zeigt sich zu Beginn von Mozarts Arie *Dalla sua pace* KV 540a. Hier tritt zur rhythmischen Analogie im ersten Takt eine des Tonhöhenverlaufs hinzu. Am Beginn der Fortsetzungsphrase ist die rhythmische Entsprechung sogar länger ausgeführt als im zweiten Teil der Präsentationsphrase.

444 Caplin 1998, 61.

Allerdings ist hier die Fortsetzungsphrase zu ›continuation ⇒ cadential‹ zusammengezo- gen. In Hybrid 2 entfällt die ›continuation‹ bereits per definitionem.⁴⁴⁵

Fundamentale Probleme wirft die Negativ-Bestimmung der ›compound basic idea‹ im Falle von Hybrid 4 auf. Hier verliert der Begriff ›consequent‹ seine Bedeutung, weil mit der ›compound basic idea‹ eine modifizierte ›antecedent‹ vorausgeht, die infolge ihrer fehlenden Schlusswendung gerade dasjenige entbehrt, was eine ›consequent‹ fordert. So erscheint der Begriffsinhalt auf den Umstand reduziert, dass eine motivisch-thematische Analogie zur ›compound basic idea‹ besteht und am Ende der ›Phrase‹ eine Ganzschlusswendung vorliegt.⁴⁴⁶ Damit verliert der Terminus ›consequent‹ seine Bedeutung als ›Funktionsbegriff‹ und wird zu einem reinem ›Substanzbegriff‹.

Eben dieses Problem kennzeichnet auch den ›uncommon hybrid type‹ (oder auch ›unusual hybrid [type]‹), obwohl es nicht dies ist, was sein Vorkommen nach Caplin unwahrscheinlich macht:

As shown [...] such an arrangement of phrases brings a threefold statement of the basic idea. The resulting redundancy of material within an excessive tonic prolongation likely explains why this potential type of hybrid seldom occurs in the repertory.⁴⁴⁷

Es existiert ein Weblog der *Society for Music Theory*, in dem verschiedene ›Kandidaten‹ für den ›uncommon hybrid type‹ diskutiert werden.⁴⁴⁸ Die dort festgehaltene Diskussion zeigt abermals, wie schwer es ist, Begriffe zu prägen, die sich gleichermaßen zur Beschreibung spezifischer harmonischer und motivisch-thematischer Vorgänge eignen. So entgegnet Caplin auf den Vorschlag von William O'Hara, den Anfang von Haydns Hob. I: 46, ii als Beispiel des ›unusual hybrid‹ aufzufassen:

[...] again, an exclusively melodic perspective suggests the unusual hybrid, but I think William is correct in hearing this third statement as signaling continuation function, especially because of the harmonic/tonal destabilization that arises from the modulation to the D major. As I've suggested throughout my work on classical form: Harmony is King!⁴⁴⁹

Einen derartigen Fall beschreibt ebenfalls bereits Fischer. Zu Figur 11, der Sarabande aus Bachs 5. *Englischer Suite* BWV 810 heißt es:

445 Caplin führt als Beispiele Beethovens op. 12/1, i und Haydns Hob. III: 66, ii (jeweils T. 1–8) an. Allerdings könnte für beide Beispiele, insbesondere das des Haydn'schen Streichquartetts, geltend gemacht werden, dass sich die Kadenz als ›kadenzierende Fortspinnung‹ verhält (vgl. 1998, 60, Ex. 5.3 und Ex. 5.4).

446 Caplins Versuch im Falle von Beethovens op. 18/2, iv, T. 21–28 die ›contrasting idea‹ der ›consequent‹ als »new« von derjenigen der ›compound basic idea‹ abzugrenzen, wirkt bemüht (vgl. 1998, 62, Ex. 5.7).

447 Ebd., 63.

448 Vgl. Caplin 2015: <https://discuss.societymusictheory.org/discussion/285/caplin-s-unusual-hybrid>

449 Ebd.

Zwischen den beiden Melodiebautypen gibt es vermittelnde Übergänge. Denkt [...] man sich in dem oben gegebenen Schema [...] β durch die erste Hälfte von α ersetzt, d.h. also: ist die Fortspinnung ebenso lang als der Vordersatz und sequenziert sie über den Anfang des Vordersatzmotivs, so hat man einen solchen Übergangstypus vor sich.⁴⁵⁰

Letzteren sieht Fischer im Menuet I aus Bachs 4. *Englischer Suite* BWV 809 verwirklicht.⁴⁵¹ Auch hier aber ist wie in Haydns Hob. I: 46, ii die dritte Präsentation der Grundidee harmonisch bereits der Fortspinnung zugehörig.

Caplin selbst scheint nur ein einziges Beispiel (nicht nur mit Blick auf das klassische Repertoire) gelten lassen zu wollen: den Beginn von Mozarts KV 285b, i. Er kommentiert:

I would agree that the most exemplary—probably the only true example in the lot—is the Mozart Flute Quartet (cited by Antares Boyle), again for the reasons noted by Mark. Indeed, I find it rather ironic that this hybrid option, which I characterized as aesthetically problematic, appears in a work for flute, an instrument that Mozart explicitly declared that he disliked.⁴⁵²

Bemerkenswert ist hier – und man mag sich an die Kritik Henning Beys erinnern fühlen –, wie bemüht Caplin ist, die Relevanz des Beispiels herunterzuspielen. Dabei scheint selbst dieses Beispiel dem Modell keineswegs deutlich zu entsprechen, wird doch durch das dreimalige Erscheinen des eröffnenden Zweiers nur ein plagales Pendel I-IV-I auskomponiert, weshalb es gerade aus harmonischen Gründen (»Harmony is King!«) plausibel erscheint, in der Wiederkehr der Takte 1–2 als Takte 5–6 den Abschluss einer sechstaktigen Phrase zu erblicken und nicht, wie es als Beleg für einen »uncommon hybrid type« angenommen werden müsste, den Beginn eines zweiten Vierers.⁴⁵³ Vor diesem Hintergrund ist ein anderes Beispiel, das meines Wissen nach bislang keine Beachtung gefunden hat, sehr viel passender: die ersten sechzehn Takte des Entr'acte Nr. 3 aus Franz Schuberts Schauspielmusik zu *Rosamunde* D 797 (Bsp. 11).

Hier folgt auf den Vierer der »Tonikaform« ein Vierer der »Subdominantform« (II. Stufe). Letzterer hebt wie die Tonikaform an und wendet sich erst mittels eines chromatischen Bassdurchgangs der II. Stufe als eigentlichem Ziel der Harmoniebewegung zu. Anders als beispielsweise in Mozarts KV 285b, i kann daher nicht mit einem einfachen Pendelrückschlag zum Beginn des (vermeintlichen) Nachsatzes zurückgekehrt werden. Deshalb fügt Schubert dem Oktavregelausschnitt von der 1. bis zur 3. Bassstufe in c-Moll noch den dominantischen Quintsextakkord über der 7. Bassstufe an (T. 8.2), der auf letztmöglicher Zählzeit die Rückleitung zur I. Stufe in Takt 9 erlaubt. Die folgenden Takte 9–16 verhalten sich demgegenüber wie ein modulierender periodischer Nachsatz.

450 Fischer 1915, 31.

451 Vgl. ebd., Fig. 15.

452 Caplin 2015: <https://discuss.societymusictheory.org/discussion/285/caplin-s-unusual-hybrid>

453 Das gleiche Vorgehen kann in Haydns Sonate in C-Dur Hob. XVI: 1 beobachtet werden: Zu Beginn des Kopfsatzes folgen auf drei Takte Präsentation vier Takte Fortsetzung.

Beispiel 11: Franz Schubert, *Rosamunde* D 797, Entr'acte Nr. 3, Andantino, Particell, T. 1–16

Auffällig an Schuberts Komposition ist, dass auch diesem periodischen Nachsatz ein motivisch-thematischer Kontrast im emphatischen Sinne fehlt. Gerade die von Caplin als Argument für die Ungebräuchlichkeit angeführte Redundanz motivisch-thematischer (und auch harmonischer) Art ist offenbar ästhetisches Konzept.

Es wäre ein Missverständnis, die Wendung am Ende von Takt 8 als einen Halbschluss und damit die sechzehntaktige Form als regelgerechte modulierende Periode aufzufassen. Das zeigt der Vergleich mit dem Variationsthema aus D 935/3. Hatte Schubert für den langsamen Satz seines kurz nach Fertigstellung der *Rosamunde*-Musik Anfang 1824 komponierten Streichquartetts D 804 noch mehr oder weniger unverändert auf D 797/6 zurückgegriffen, so erscheint der erste Wiederholungsteil in D 935/3 von 1827 demgegenüber als »begradigte« Version, insofern hier der zweite Vierer eine herkömmliche »contrasting idea« ausprägt, die sich zwar ebenso wenig an einem motivisch-themati-

schen Kontrast versucht wie die ›presentation‹ aus D 797/6, wohl aber jene reguläre Halbschlussbildung aufweist, die der früheren ›Version‹ fehlt.⁴⁵⁴

Dass es eine Verkürzung wäre, Schubert nachzusagen, er grenze sich hier bewusst von Verfahren klassischer Provenienz ab, zeigen einige Themenbildungen aus Beethovens ›mittlerer‹ Periode:

Die beiden Nebenthemen aus Beethovens op. 53, i⁴⁵⁵ und op. 61, i⁴⁵⁶ haben einen analogen Bau: Sie umfassen jeweils acht Takte, die sich problemlos in vier Zweier gliedern lassen. Der erste und der dritte Zweier sind identisch; ebenso korrespondieren das dominantische Ende des zweiten Zweiers und das tonikale Ende des vierten Zweiers. Gleichwohl erscheint, wenn man nur die ersten vier Takte betrachtet, eine Lesart als Periode keineswegs selbstverständlich. Der zweite Zweier verhält sich eher wie eine Dominantform des ersten Zweiers. Zwar handelt es sich nicht schlicht um eine Versetzung, aber die Veränderung der Bewegungsrichtung unter Beibehaltung der rhythmischen Struktur erfüllt weniger die Kriterien einer kontrastierenden Ableitung als einer einfachen Variante. Das Maß an Ähnlichkeit widerstreitet der idealtypischen Konzeption des periodischen Vordersatzes mit Kontrastbildung. Nur der Nachsatz verhält sich nach dieser Maxime. Allein die klare Halbschlussbildung am Ende des ersten Vierers kann dagegen ins Feld geführt werden, was eine rein motivisch-thematische Perspektive nahelegt, nämlich die Kombination einer Präsentationsphrase mit einem Perioden-Nachsatz (sofern man den Begriff im Sinne eines ›Substanzbegriffes‹ zu verwenden gewillt ist).

Auch im Nebenthema aus op. 57, i⁴⁵⁷ nimmt sich der zweite Zweier weniger als kontrastierende Idee aus, denn als variierte Wiederholung der Grundidee. Wieder erscheint die Wiederholung des ersten Zweiers an dritter Position. Allerdings wird – anders als in op. 53, i oder op. 61, i – an vierter Position ein derart harter Kontrast eingeführt, dass die syntaktische Form aufgebrochen wird und gar keinem regulären Ende mehr zugeführt werden kann. Damit mag zusammenhängen, dass Beethoven im Unterschied zu den beiden vorherigen Beispielen die Schlusswendung am Ende des ›periodischen Vordersatzes‹ relativiert: Hier erscheint kein Halbschluss, sondern ein unvollkommener Ganzschluss.

Und schließlich das Nebenthema aus Beethovens op. 56, i: Es besteht ebenfalls aus acht Takten, die sich in vier Zweier gliedern lassen. Die Korrespondenzen sind hier ganz so, wie es die idealtypische Periode fordert: marschmäßiger Beginn versus kantable Fortsetzung. Aber die Schlusswendung am Ende des ersten Vierers fehlt. Caplin würde von einem Hybrid 4 sprechen, bei dem der ›compound basic idea‹ eine ›consequent‹ folgt.

454 Es ist freilich nicht auszuschließen, dass Schuberts Komposition, der man eine gewisse Popularität nicht absprechen kann, bislang nicht deshalb als mögliches Beispiel des ›uncommon hybrid type‹ diskutiert wurde, weil man auch in D 797/6 das Ende von Takt 8 irrtümlich für einen Halbschluss erachtet hat, sondern weil es sich um eine sechzehn- und nicht achttaktige Form handelt, in der die basalen Einheiten mit vier und nicht mit zwei Takten zu veranschlagen sind. Dass es sich um ein post-klassisches Beispiel handelt, kann jedenfalls nicht der Grund sein, da in dem besagten Blog auch Beispiele von Schumann, Tschaikowsky und Fauré sowie amerikanische Weihnachtslieder und der *Maple Leaf Rag* von Scott Joplin als mögliche Kandidaten diskutiert werden.

455 In der Exposition T. 35 ff.

456 In der Orchesterexposition T. 43 ff.

457 In der Orchesterexposition T. 33 ff.

Die Aufzählung zeigt, dass motivisch-thematischer Kontrast nicht nur – wie Caplin einräumt – bereits durch ›Nicht-Wiederholung‹ gewährleistet sein kann, sondern an seine Stelle auch eine weitreichende Ähnlichkeit zu treten vermag, ohne dass die harmonischen Verhältnisse zwischen periodischem Vorder- und Nachsatz deswegen aufgegeben würden. Umgekehrt sind die Kontrastverhältnisse auch gewährleistet, wenn die regulären Schlusswendungen nicht sämtlich vorhanden sind. Diese Beobachtungen schließen an die obige Diskussion zu Beethovens op. 7, i an. Anlässlich Dahlhaus' Vorschlag eines selbständigen syntaktischen Typs nach dem Muster $(3 \times a) + b$ war zwischen drei Fällen unterschieden worden, wie die ›dritte syntaktische Stelle‹⁴⁵⁸ auf untergeordneter Gliederungsebene im Satz besetzt werden kann: mit einer entwickelnden (I) und kontrastierenden (II) Fortspinnung oder einer weiteren (ggf. modifizierten) Wiederholung der Grundidee (III). Mit Blick auf die Erörterung der Hybride Caplins stellt sich erneut die Frage, inwieweit es als empirisch und systematisch relevant gelten darf, die Unterscheidung zwischen den unterschiedlichen syntaktischen Typen an vorhandenen oder nicht vorhandenen Schlusswendungen festzumachen.

* * *

Wie viele seiner Kollegen bespricht auch Caplin als Beispiel für eine achttaktige Periode den ersten Wiederholungsteil aus dem Variationsthema von Mozarts KV 331, i. Dabei gliedert er die ersten vier Takte als ›basic idea‹ und ›contrasting idea‹ in je zwei Takte. Im Schaubild deutet Caplin jedoch auch eine Lesart des ersten Vierers als Satz an (die sich freilich auch auf den zweiten Vierer übertragen ließe). Im Kommentar heißt es dazu:

The entire antecedent phrase has a miniature sentential design. The basic idea itself contains a one-measure statement that is immediately repeated as a response, thus suggesting presentation function. The contrasting idea [...] features fragmentation, harmonic acceleration, and cadential closure, like a continuation. It would be inappropriate, however, to consider this for measure unit a genuine sentence, since it does not contain sufficient musical content to make up a full eight-measure theme.⁴⁵⁹

Angesichts der Behauptung, der eröffnende Vierer enthalte nicht ausreichend musikalisches Material, um einen vollständigen achttaktigen Satz zu tragen, scheint es angezeigt, mit Caplin gegen Caplin darauf hinzuweisen, dass es im Rahmen einer ›funktionalen Formenlehre‹ nicht um die ›Vollständigkeit‹ von ›musikalischen Inhalten‹ geht. Vielmehr wäre das jeweilige Beispiel danach zu befragen, ob die entsprechenden Formfunktionen vorliegen – und gerade hier nun muss Caplin einräumen, dass – daran gemessen – ein durchaus ›vollständiger‹ Satz vorliegt. Caplins Erklärungsversuch kann nicht verschleiern, dass ein für ihn zentrales Kriterium offenkundig nicht formfunktional beschaffen ist, nämlich die Anzahl der Takte. Erst auf der Ebene von sechzehntaktigen Themen wird

458 Die Bezeichnungen ›erste‹, ›zweite‹, ›dritte‹ oder ›vierte Stelle‹ meinen hier und im Folgenden nicht numerische, sondern qualitative Unterscheidungen auf der unteren Gliederungsebene von Satz (und Periode).

459 Caplin 1998, 51.

denn, wenn auch abermals mit dem Sonderstatus des ›compound theme‹ versehen, eingeräumt, dass Sätze ›Teilsätze‹ von Perioden sein können.⁴⁶⁰

Demgegenüber hatte bereits Clemens Kühn vorgeschlagen, Perioden mit satzartigen Halbsätzen als »Mischungen«⁴⁶¹ in die Systematik aufzunehmen. Das von ihm gegebene Beispiel, der Beginn von Beethovens op. 49/2, ii, ist nur ein Vierer, aber nicht zuletzt deshalb besonders überzeugend, weil hier anfangs jene charakteristische Folge von Tonika- und Dominantform begegnet, die so viele erste Teilsätze von Sätzen auszeichnet.

Auch diese Überlegung findet sich allerdings bereits bei Fischer. Dort heißt es zunächst mit Blick auf den letzten Satz aus Bachs Orchestersuite h-Moll BWV 1067:

[...] der Nachsatz einer im Prinzip dem Liedtypus angehörigen Melodie ist nach dem Fortspinnungstypus gebaut.⁴⁶²

Und Fischer ergänzt:

Zahlreich sind aber auch die Fälle, wo b e i d e Hälften liedmäßiger Melodien den Aufbau des Fortspinnungstypus zeigen.⁴⁶³

Fischer erläutert:

Wie am Beginne unserer melodietechnischen Untersuchungen erwähnt, beherrscht der Fortspinnungstypus die Melodik der größeren Formen. Er hat sich innerhalb dieser entwickelt und ist dann erst auf Tanzsätze übertragen worden. Diese Herübernahme des melodischen Aufbauprinzips der größeren Formen ist eines der Hauptmomente der Tanzstilisierung. Als primärer Tanzmelodietypus hat uns der Liedtypus zu gelten; die fortschreitende Stilisierung äußert sich in immer stärkeren Modifizierungen desselben, es treten Übergangsformen zum Fortspinnungstypus auf und schließlich erscheint dieser selbst in voller Ausbildung.⁴⁶⁴

Später, im Zusammenhang mit der (›Wiener‹) klassischen Themenbildung, führt Fischer als einen »einfachen Fall« den Beginn von Haydns Hob. XVI: 37, i an. Dabei betont er abermals die Kontinuität zur barocken Syntax:⁴⁶⁵

Vorder- und Nachsatz von Hauptsatzmelodien nach dem Liedtypus sind oft wie im alt-klassischen Stil nach dem Fortspinnungstypus gebaut.⁴⁶⁶

460 Vgl. ebd., 63 ff.

461 Kühn 1987, 62 ff.

462 Fischer 1915, 31.

463 Ebd.

464 Ebd.

465 Fischer hatte zuvor als ein barockes Beispiel bereits die ersten sechzehn Takte der ersten Passepied aus Bachs fünfter *Englischer Suite* BWV 810 angeführt (vgl. ebd., 27, [Fig. 2]).

466 Ebd., 54 (Fig. 90).

Als einen ausladenden Fall präsentiert Fischer im Anschluss dann noch den Beginn von Mozarts KV 550, i.⁴⁶⁷ Während es möglich wäre, das Mozart-Beispiel auch mit Caplins Terminologie und durchaus analog zu Fischer zu beschreiben (tatsächlich verzichtet Caplin darauf, möglicherweise wegen des ›aufgelösten Nachsatzes‹), ist Caplin bei viertaktigen periodischen ›Teilsätzen‹ gezwungen, selbst dort, wo es sich um exakte Wiederholungen handelt, von nur einer zweitaktigen Grundidee auszugehen. Es ist nicht ohne Ironie, dass auch Caplin hierfür den Beginn von Haydns Hob. XVI: 37, i anführt.⁴⁶⁸

Ungereimtheiten dieser Art sind auch auf der Ebene sechzehntaktiger Themenbildungen anzutreffen. Auch hier kennt Caplin nicht den Fall, dass der Anfang eines ersten Teilsatzes nur eine, nicht weiter teilbare Idee aufweist. Dies wird entweder dadurch gewährt, dass – wie bei achttaktigen Themenbildungen auch – eine zweitaktige Idee im Rahmen einer Präsentationsphrase (ggf. modifiziert) wiederholt wird⁴⁶⁹ oder eine viertaktige ›compound basic idea‹, die aus einer zweitaktigen ›basic idea‹ und einer zweitaktigen ›contrasting idea‹ zusammengesetzt ist, an die Stelle einer ›antecedent‹ tritt. Selbst Vierer, die sich kaum in zwei Zweier teilen lassen, werden so zur ›compound idea‹ erklärt: Zu Beginn von Haydns Hob. III: 72, i beispielsweise erfolgt der damit verbundene Schnitt inmitten eines Vierers, der sich durch einem fortlaufenden tonikalen Bassorgelpunkt auszeichnet.⁴⁷⁰

Wie bereits oben gezeigt, verdankt sich die Einführung des Terminus ›compound basic idea‹ zuvörderst der im Vergleich zur ›antecedent‹ fehlenden Schlusswendung. Caplins Behauptung, die ›compound basic idea‹ habe gleichwohl Charakter und Funktion einer ›higher-level basic idea‹⁴⁷¹, widerspricht jedoch seine eigene Verwendung des Terminus. Tritt die ›compound basic idea‹ in der sechzehntaktigen Periode zu Beginn von Vorder- und Nachsatz in Erscheinung, dann müsste ihr in Übertragung der Verhältnisse achttaktiger Perioden eine ›contrasting compound basic idea‹ folgen können. Caplin hingegen geht prinzipiell davon aus, dass sich der zweite und vierte Vierer in sechzehntaktigen Perioden als ›continuation‹ oder ›continuation ⇒ cadential‹ verhalten.⁴⁷² Dies scheint die Konsequenz davon zu sein, dass der ›Kontrast‹ – nicht anders als bei achttaktigen Perioden – bereits von den ersten vier Takten geleistet wird. Allerdings vermag ein solches Argument kaum zu überzeugen, weil auch für die überwiegende Mehrheit der ›basic ideas‹ gilt, dass sie aus zwei (unterschiedlichen) Taktmotiven zusammengesetzt sind.⁴⁷³ Einfache Fälle wie das Nebenthema aus Mozarts KV 332, i (vgl. Bsp. 12), bei dem alle Taktgruppen nur als verdoppelt angesehen werden müssten, um mit der Systematik

467 Vgl. ebd. (Fig. 91).

468 Vgl. Caplin 1998, 266, Chapter 4, Anm. 4. Eine Kritik hieran findet sich bereits bei Marston (2001, 147): »Why must a basic idea be confined to two bars and a sentence or period to eight (or sixteen)?«

469 Vgl. ebd., 64, Ex. 5.9 und Ex. 5.10.

470 Vgl. ebd., 66, Ex. 5.12.

471 Vgl. Anm. 443.

472 Vgl. Caplin 1998, 64 ff.

473 Vgl. z. B. die in Caplin 1998 angeführten Beispiele. Mozart: KV 283, i, KV 330, i, KV 465, i; Beethoven: op. 2/3, i, op. 14/2, i (36 ff., Ex. 3.3–3.5 und Ex. 3.8; 44, Ex. 3.13).

Beispiel 12: W.A. Mozart, KV 332, i, T. 41–56

für achttaktige Perioden erklärt werden zu können, bedürfen infolgedessen eines erhöhten Erklärungsaufwandes. Durch die Kombination von ›compound basic idea⁴⁷⁴ und ›continuation ⇒ cadential‹ entsteht auf der Ebene der ›antecedent‹ ein ›hybrid 3‹, das nach Caplins Aufstellung in »What are Formal Functions?« bereits selbst zu den ›theme types‹ zählt.⁴⁷⁵ Diese Eigentümlichkeit teilen alle Fälle sechzehntaktiger Perioden, die Caplin anführt: Neben der bereits in Verbindung mit KV 332, i dargelegten Kombination als ›hybrid 3‹ kann eine achttaktige ›antecedent‹ demnach entweder noch ein ›sentence‹ oder ein ›hybrid 1‹ sein (also die Kombination von ›antecedent‹ und ›continuation‹).⁴⁷⁶

474 Zudem wird der Terminus ›compound basic idea‹ mit diesem Beispiel an seine Belastbarkeitsgrenze geführt, weil Mozarts eröffnender Vierer in der Verschränkung zweier Kadenzbewegungen besteht, deren zweite durch die melodische Emphase im Abschlusstakt zusätzliches Gewicht erhält.

475 Vgl. Abb. 1.

476 Vgl. Caplin 1998, 64ff.

Dabei war bereits Schönberg in seiner Analyse des Anfangs aus Beethovens op. 2/1, iii davon ausgegangen, dass Tonika- und Mediantform jeweils vier Takte umfassen, obwohl auch hier im Sinne der ›compound basic idea‹ zwischen einem ersten und zweiten Zweier unterschieden werden könnte.⁴⁷⁷ So kommt es bei Caplin zu der Kuriosität, dass einerseits periodische Vorder- und Nachsätze von vier Takten keine Satzstruktur besitzen *dürfen* und andererseits periodische Vorder- und Nachsätze von acht Takten eine satzartige (oder hybride) Struktur besitzen *müssen*.

Im Unterschied zum Nebenthema aus KV 332, i beruhen in KV 333, i Vorder- und Nachsatz nach Caplin auf verschiedenen ›theme types‹ (Bsp. 13). Während sich die ›consequent‹ wie ein ›hybrid 3‹ verhält, ist die ›antecedent‹ als ›sentence‹ formuliert. Dieser Sprachgebrauch kann begründet und zugleich die Konsistenz der Systematik erhöht werden, indem – wie zuvor schon im Hinblick auf den Satz – infolge der bisherigen Diskussion auch Revisionen an Caplins Systematik der Periode und der Hybride vorgenommen werden.

The image shows a musical score for W.A. Mozart's KV 333, i, T. 23–38. It is a piano accompaniment in G major, 3/4 time. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 23, 27, 31, and 35. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

Beispiel 13: W. A. Mozart, KV 333, i, T. 23–38

477 Vgl. Schönberg 1979, II, 39, Bsp. 53a.

Revisionen II: ›Periode‹ und ›Hybride‹

1.) Mit Blick auf den primären Sprachgebrauch als Formfunktion und den sekundären als Formteil sind zusätzliche Begriffe allein für die Formfunktion (wie ›Antezedens‹ und ›Konsequenz‹) oder für die Formteile (wie ›Antezedensphrase‹ und ›Konsequenzphrase‹) bei der Periode ebenso überflüssig wie beim Satz.

2.) Formfunktionale Begriffe sind qualitativ und nicht quantitativ bestimmt. Es ist nicht einsichtig, dass der motivisch-thematische ›Kontrast‹ in Perioden grundsätzlich durch zweitaktige Einheiten geleistet werden soll. Mit Blick darauf, dass es sowohl erste Zweier und Vierer gibt, die sich gegen eine symmetrische Teilung sperren, als auch zahlreiche ›Grundideen‹, die aus zwei (unterschiedlichen) Taktmotiven ›zusammengesetzt‹ sind – ebenso wie die ›zusammengesetzten Grundideen‹ aus zwei unterschiedlichen Zweiern –, soll nur noch von ›basic ideas‹ unterschiedlicher Größe gesprochen werden.

3.) Caplins Versuch, die Rolle der Schlusswendungen zu stärken, führt im Falle von Satz und Periode zu widersprüchlichen unterschiedlichen Resultaten. Aus der Beobachtung, dass eigenständige Kadenzwendungen – im Sinne der von Schönberg bei periodischen Nachsätzen angeführten ›Kadenzkonturen‹ – häufig auch in Verbindung mit satzartigen Gebilden in Erscheinung treten, zieht Caplin zwar die Konsequenz, auch im Nachsatz des Satzes zwischen ›fragmentation‹ und ›cadential idea‹ zu unterscheiden. Jedoch unterlässt es Caplin, im Hinblick auf die Periode eine Entsprechung zu schaffen, obgleich es auch hier um die Verbindung harmonisch-interpunktischer und motivisch-thematischer Vorgänge geht:⁴⁷⁸

Like the sentence the period is normatively an eight-measure structure divided into two four-measure phrases. [...] the antecedent phrase of a period begins with a two-measure basic idea. [...] measures 3–4 of the antecedent phrase bring a ›contrasting idea‹ that leads to a weak cadence of some kind. [...] The consequent phrase of the period repeats the antecedent but concludes with a stronger cadence. More specifically, the basic idea ›returns‹ in measures 5–6 and then leads to a contrasting idea, which may or may not be based on that of the antecedent.⁴⁷⁹

Anders als beim Satz rekurren die Termini ›antecedent‹ und ›consequent‹ als ›musikalische Übersetzung‹ der temporalen Orte ›Anfang‹ und ›Ende‹ deutlicher als ihr deutsches Pendant ›Vordersatz‹ und ›Nachsatz‹ nicht auf die motivisch-thematische Ebene, sondern auf die Kadenzdisposition: Eine vorläufige Schlusswendung am Ende der ›antecedent‹ fordert eine endgültige Schlusswendung am Ende der ›consequent‹. Caplins Unterscheidung zwischen ›basic idea‹ und ›contrasting idea‹ bleibt jedoch der Terminologie Schönbergs verpflichtet, obgleich Caplin Schönbergs Diktum vom gebotenen Kontrast in den periodischen ›Teilsätzen‹ von ›Gegensatz‹ zu ›Nicht-Wiederholung‹ bereits erheblich abgeschliffen hat:

478 Bereits Ulrich Kaiser »erinnert« Caplins Begriffswahl an diejenige Schönbergs (2007, 68, Anm. 89). Zugleich wirft Kaiser die Frage auf, »warum [bei der Periode] auf eine analoge Terminologie verzichtet worden ist« (ebd., 68).

479 Caplin 1998, 12.

The notation of a ›contrasting‹ idea must be understood in the sense of its being ›not-a-repetition‹.⁴⁸⁰

Mit Blick auf die Formfunktionen scheint es bei der Periode mehr noch als beim Satz angemessen, die Bedeutung der Schlusswendungen auch in der Wahl der Termini zu ›ikonisieren‹. Es soll daher bei zweigliedrigen periodischen Vorder- und Nachsätzen nicht von ›Grundidee‹ und ›konstrierender Idee‹, sondern von ›Grundidee‹ und ›kadenzierende Idee‹ bzw. ›Kadenzidee‹ gesprochen werden. Mit Blick auf die unterschiedlichen Schlusswendungen am Ende von periodischem Vorder- und Nachsatz müssen ›Kadenzidee₁‹ und ›Kadenzidee₂‹ unterschieden werden (ggf. erscheint als Vereinfachung und Präzisierung gleichermaßen ›Kadenzidee_{HS}‹ für den Halbschluss und ›Kadenzidee_{GS}‹ für den Ganzschluss angemessen – zumal dann, wenn die einzige signifikante Veränderung nur Folge des Austausches der Endigungsformel ist). Diese Nomenklatur bringt zum Ausdruck, was sich bereits aus den obigen Revisionen des Konzeptes für den Satz ergibt: Kann eine Fortsetzung alleine durch die Kadenz wahrgenommen werden und eine Präsentation allein von der Grundidee, dann sind periodische Teilsätze grundsätzlich als syntaktischer Satz beschreibbar. Treten die (ggf. modifizierte) Wiederholung der Grundidee an zweiter und eine (entwickelnde oder kontrastierende) Fortspinnung an dritter Stelle hinzu, bilden die essentiellen Formfunktionen Grundidee und Kadenzidee die äußeren Positionen eines von zwei auf vier Stellen erweiterten (ursprünglich ›engen‹⁴⁸¹) Satzes.⁴⁸² Perioden erscheinen demnach als Dopplungen von Sätzen, woher sich ihre temporale Funktion als Retardation erklärt.

Im Sinne dieser Reformulierung des Periode-Konzepts besteht der Unterschied zwischen den Nebenthemen aus KV 332, i und KV 333, i darin, dass sich in KV 332, i Vorder- und Nachsatz je als zweistellige Sätze verhalten – so auch der Nachsatz aus KV 333, i. Hingegen steht der Vordersatz aus KV 333, i zwischen zwei- und dreistelligem Satz, da sich dessen zweiter Vierer als ›continuation \Rightarrow cadential‹, sprich ›kadenzierende Fortspinnung‹ verhält (Tab. 6).

Freilich können vergleichbare Verhältnisse auch auf der Ebene von acht Takten angetroffen werden. Als ein Beispiel kann das Hauptthema aus Mozarts KV 457, ii gelten: Es handelt sich um eine sieben Takte umfassende Periode, die aus drei Takten Vorder- und vier Takten Nachsatz besteht. In Vorder- wie Nachsatz tritt der ›Kontrast‹ bereits mit dem zweiten Takt ein. Dieser Takt besitzt zwar keine melodische Schlussformel, endet aber mit einer Zäsur, die stark genug ist, den eröffnenden Zweier als Einheit zu begreifen. Während das Modell ›Grundidee versus kontrastierende Idee‹ zu Problemen führt, weil ihm zufolge entweder der Kontrast zu früh eintritt (2 + 1 Takte) oder die Zäsur in Takt 2 übergangen werden muss (1 + 2 Takte), können Vorder- wie Nachsatz gemäß der oben vorgebrachten alternativen Systematisierung überzeugend als syntaktische Sätze be-

480Ebd.

481 Vgl. Anm. 335.

482 Beim Satz hingegen soll nicht länger von Vorder- oder Nachsatz gesprochen werden, sondern von erstem und zweitem Teilsatz (die Rede von periodischen Teilsätzen ist zumindest missverständlich). Die begriffliche Asymmetrie – der Satz gliedert sich in zwei Teilsätze, die Periode hingegen in zwei Sätze – ist inhaltlich fundiert.

	Takte	1–4	5–8	9–12	13–16
	Thementyp ₁ (übergeordnet) (hier: Periode)				
	Formfunktion ₁ (übergeordnet)	Vordersatz		Nachsatz	
Lesart Caplin	Thementyp ₂ (untergeordnet)	Hybrid 3 ₁		Hybrid 3 ₂	
	Formfunktion ₂ (untergeordnet)	compound basic idea	cadential	compound basic idea'	cadential
Alternative Lesart	Thementyp ₂ (untergeordnet)	zwei/dreistelliger Satz ₁		zweistelliger Satz ₂	
	Formfunktion ₂ (untergeordnet)	Präsentation ₁	Fortsetzung ₁	Präsentation ₁	Fortsetzung ₂
	Formfunktion ₃ (untergeordnet)	Grundidee	(entwickelnde) kadenzierende Fortspinnung	Grundidee'	Kadenzidee

Tabelle 6: Gegenüberstellung: W. A. Mozart, KV 333, i, periodisches Nebenthema als Verbindung zweier Hybride und als Verbindung zweier syntaktischer Sätze

geschrieben werden: Im periodischen Vordersatz wird die Funktion Präsentation durch die zweitaktige zusammengesetzte Grundidee wahrgenommen, die Funktion Fortsetzung durch die Kadenzidee in Takt 3. Im periodischen Nachsatz wird die Funktion Fortsetzung zusätzlich durch eine kontrastierende Fortspinnung in Takt 6 geleistet, der in Takt 7 eine neue Kadenzidee folgt. Da die im periodischen Vordersatz fehlende Fortspinnung nicht durch einen weiteren Takt Kadenzidee kompensiert wird, kommt es zur Verkürzung von vier auf drei Takte. Im periodischen Nachsatz wird der Symmetrie durch die Einfügung der Fortspinnung Genüge getan.

4.) Schönberg hatte behauptet:

Der Unterschied zwischen einem Satz und einer *Periode* liegt in der Behandlung der zweiten Phrase.⁴⁸³

Wie gezeigt, hält Caplin an Dahlhaus' Diktum fest, den ›klassischen Satz‹ unterscheidet vom ›barocken Fortspinnungstypus‹, dass bei ersterem die Wiederholung der Grundidee unerlässlich sei. Dadurch sind erste ›Phrasen‹ nicht nur von Perioden, sondern auch von Sätzen grundsätzlich zweistellig und die zweite Stelle kann für die Entscheidung angeführt werden. Wird – wie hier – ebenso von Fällen ausgegangen, in denen die Präsentation nur auf der Grundidee beruht, so bleibt die zweite Stelle unbesetzt und die Entscheidung wandert zur dritten Stelle, also an den Beginn der zweiten ›Phrase‹. Dort sind nur drei Fälle denkbar: Es erscheint a) entweder eine (kontrastierende oder entwickelnde) Fortspinnung mit Kadenzidee, b) nur die Kadenzidee oder c) eine Fusion beider.

483 Schönberg 1979, I, 21 (Hervorhebungen original).

In jedem dieser Fälle wird hier von einem Satz gesprochen. (Hybrid 3 als eigener Typ entfällt damit wie in KV 332, i und KV 332, i gesehen).

Grundsätzlich kann ein jedes Ende, unabhängig davon, ob es eine explizite Schlussformel aufweist oder nicht, dadurch zum ›Ende eines Anfangs‹ erklärt werden, dass eine Fortsetzung folgt. Dadurch wird zumindest theoretisch ein unausgesetzter Prozess formaler Inkorporationen möglich, der sich über schwächere und stärkere ›Ruhepunkte des Geistes‹ (H. Ch. Koch) hinwegzusetzen vermag, bis das definitive Ende des Stückes dadurch erfolgt, dass keine weitere Inkorporation mehr erfolgt. Nennen wir es das ›Matrjoschka-Prinzip‹. Mit ihm ist der Unterschied zu einer parataktischen Form bestimmt, der auf einer Reihung gleichberechtigter Formteile beruht.

Aufgrund dieses Prinzips können – wie von Fischer vorgeschlagen – Vorder- und Nachsatz einer Periode zu ›Grundidee‹ und ›Grundidee‹ eines übergeordneten Satzes erklärt werden. Für diesen Fall wird hier der Begriff ›Sockelperiode‹ vorgeschlagen.⁴⁸⁴ Da ferner davon ausgegangen wird, dass die ›zweite Stelle‹ im Satz unbesetzt bleiben darf, werden auch Hybrid 1 und Hybrid 2 (dem im Unterschied zu Hybrid 1 eine explizite ›dritte Stelle‹ fehlt) zu Unterformen des Satzes. Hier geht der Fortsetzung des übergeordneten Satzes ein ›Sockelsatz‹ voraus. Fallen periodischer Vordersatz und erster Teilsatz des übergeordneten Satzes in eins, kann eine Verwandtschaft zwischen ›Grundidee‹ und ›Kadenzidee‹ dazu führen, dass die Präsentation gleichwohl zweistellig erscheint (vgl. die obige Diskussion zu KV 330, ii).

5.) Das so genannte ›uncommon hybrid‹ wurde bereits in Verbindung mit der Diskussion über Beethovens op. 7, i den Satzformen subsumiert. Hybrid 4 ist als einziges seiner Art eher der Periode zugehörig, wenn darunter eine Form verstanden wird, in der einzig das motivisch-thematische Verhältnis von Vorder- und Nachsatz und keinerlei Schlusswendungen maßgeblich sind.

6.) Caplins Hybride scheinen dazu angetan, die Ranggleichheit von Satz und Periode dadurch unter Beweis zu stellen, dass sie Mischformen beider darstellen. Wie aber die Subsumierung der Mehrzahl Hybride (einschließlich des so genannten ›uncommon hybrid‹) mit Ausnahme von Hybrid 4 unter das Konzept des Satzes gezeigt hat, sind hieran Zweifel angebracht. Die Periode scheint die eigentliche Ausnahme unter den syntaktischen Formen zu sein. Doch ist auch sie letztlich nichts anderes als die Verknüpfung zweier Sätze – besser: der Verknüpfung eines Satzes mit sich selbst, was zur Doppelung eines einzigen Satzes führt. Diese Ausnahmestellung der Periode beruht weder auf einem ›Kontrast‹ innerhalb der ersten ›Phrase‹, noch auf der Schlusswendung am Ende der ersten ›Phrase‹ (diese ist allenfalls Mittel zum Zweck), sondern auf dem Rücksprung zur Grundidee, die an der dritten Stelle einen Aufschub vor Eintritt der Kadenz gestattet. In diesem Sinne (und nur in diesem) sind entwickelnde oder kontrastierende Fortspinnung einerseits und wiederholte Grundidee andererseits funktional äquivalent, denn auch die Fortspinnung ist eine Erweiterung (des ›engen‹ Satzes), die den Eintritt der Kadenz verzögert.

Satz und Periode verfolgen zum Zwecke der ›Verlängerung‹ (H. Ch. Koch) insofern zwei unterschiedliche Strategien, als die Periode darauf setzt, durch zwei Anläufe das Ende zu verzögern – zu den Stellen 1 und 2 treten die Stellen 3 und 4 als 1a und 2a hin-

⁴⁸⁴Vgl. die Diskussion zu KV 457, i in Abschnitt 2.8.

zu –, während der Satz Gleiches durch eine innere Erweiterung von zwei auf vier Stellen leistet – aus den Stellen 1 und 2 werden die Stellen 1 und 4. Die Periode ist die ›Form des Einspruchs‹ gegen die Permanenz des ›Matrjoschka-Prinzips‹.

Die nachfolgende tabellarische Übersicht (Tab. 7 und 8) stellt der Nomenklatur Caplins eine Zusammenfassung der sich aus der vorigen Diskussion ergebenden alternativen Nomenklatur gegenüber. In ihr wird nur noch zwischen Formen des Satzes und der Periode unterschieden. Werden syntaktische Stellen unbesetzt gelassen, so fordert das nicht einen weiteren Thementyp, sondern kann durch eine Zahlenlegende verdeutlicht werden. Einem ersten Eindruck nach mag die alternative Nomenklatur gleichwohl immer noch zu komplex anmuten. Tatsächlich zeigt sich insbesondere hinsichtlich der

	1. Stelle	2. Stelle	3. Stelle	4. Stelle
sentence	b.i.	b.i.	fragmentation	cad.
period	b.i.	c.i. (HC)	b.i.	c.i. (PAC)
hybrid 1	b.i.	c.i. (HC)	fragmentation	cad.
hybrid 2	b.i.	c.i. (HC)	-	cad.
hybrid 3	c.b.i.	-	fragmentation	cad.
hybrid 4	c.b.i.	-	b.i.	c.i. (PAC)
uncommon hybrid	b.i.	b.i.	b.i.	c.i. (PAC)

Tabelle 7: Formfunktionen der Thementypen gemäß der maximal vier möglichen syntaktischen Stellen auf unterer Gliederungsebene (Caplin)

	1. Stelle	2. Stelle	3. Stelle	4. Stelle
Satz (I) (vormals ›uncommon hybrid‹)	Grundidee	Grundidee ⁽¹⁾	Grundidee ⁽¹⁾	Kadenzidee
Satz (II)	Grundidee	Grundidee ⁽¹⁾	Fortspinnung (entwickelnd)	Kadenzidee
Satz (III)	Grundidee	Grundidee ⁽¹⁾	Fortspinnung (kontrastierend)	Kadenzidee
Satz (IV:1234) (vormals ›hybrid 1‹)	Grundidee	Kadenzidee ₁	Fortspinnung	Kadenzidee ₂
Satz (IV:124) (vormals ›hybrid 2‹)	Grundidee	Kadenzidee ₁	-	Kadenzidee ₂
Satz (II/III: 134) (vormals ›hybrid 3‹)	Grundidee	-	Fortspinnung	Kadenzidee
Periode (I)	Grundidee	Kadenzidee ₁	Grundidee	Kadenzidee ₂
Periode (II) (vormals ›hybrid 4‹)	Grundidee	kontrastierende Idee ohne Schlusswendung	Grundidee	kontrastierende Idee (Kadenzidee)

Tabelle 8: Formfunktionen der Thementypen gemäß der maximal vier möglichen syntaktischen Stellen auf unterer Gliederungsebene (alternativ)

Unterscheidung zweier Perioden-Typen, dass dies noch nicht das Ende der systematischen Überlegungen sein kann. Bereits oben war von den Schwierigkeiten die Rede, Begriffe zu prägen, die sowohl in Hinblick auf die harmonische und interpunktische Funktion als auch in Hinblick auf die motivisch-thematische für angemessen erachtet werden können. Dem Wunsch, beide Aspekte systematisch zu trennen und neu zuzuordnen, verdankt sich letztlich das Ziel dieser gesamten Unternehmung: die Verknüpfung von Schenkeranalytik und Formenlehretradition. Insofern ist das Ergebnis (Tab. 8 im Vergleich zu Tab. 7) – wie im Titel angekündigt – tatsächlich ›nur‹ ein Prolegomenon.

Mit Blick auf die retardierende Funktion von Perioden werden auch ungewöhnliche syntaktische Bildungen verständlich, die sich herkömmlichen Zuordnungen widersetzen: Nochmals zurückgekommen sei auf den Beginn von KV 570, i, von dem behauptet wurde, dass irrt, wer Takt 12 für das Ende des Hauptsatzes erklärt. Die ersten 12 Takte sind als sechs Doppeltakte zu denken.⁴⁸⁵ Auf einen Doppel-Zweier als Grundidee folgt unmittelbar der Doppel-Zweier als Kadenzidee, die – weil zunächst imperfiziert – ihre veränderte Wiederholung notwendig macht. Ab Takt 13 gilt der notierte Takt. Es erscheint – für sich betrachtet – eine achttaktige Periode, deren Vorder- und Nachsatz dreistellige Sätze (1-2-3/4) sind. Die Schlusswendung am Ende des Vordersatzes ist wiederum ein imperfizierter Ganzschluss. Takt 13 m.A. verhält sich zwar wie ein Anfang, aber bereits der Umstand, dass hier zur Subdominante ausgegriffen wird, verdeutlicht, dass diese Taktgruppe gleichwohl die Formfunktion Fortsetzung hat. Die Fortsetzung selbst ist periodisch gegliedert.

Ein ähnliches Bild ergibt sich in KV 332, i. Dort erscheint zu Beginn ein dreistelliger Satz (III: 1-3-4) von 12 Takten. Wiederum schließt sich eine lokale Periode an, die durch die zweimalige Wiederholung der Schlussbildung äußerlich erweitert ist (T. 13 m.A.–22), und endet der periodische Vordersatz imperfiziert. Dass auch diese Taktgruppe nicht zum ›ersten Anfang‹ taugt, zeigt sich am basslosen Register, dass erst mit der Kadenzbildung am Ende des Nachsatzes aufgegeben wird, und der Höherlegung der Anfangslage, zu der erst durch die Wiederholung der abschließenden Kadenz zurückgelangt wird. Wie schon in KV 570, i handelt es sich um die Fortsetzung eines übergeordneten Satzes, die ihrerseits zur Periode erweitert wird. Periodischer Vorder- und Nachsatz sind auch hier als dreistellige Sätze gebildet (1-2-3/4). Die Periodik erfüllt verschiedene Funktionen: tonale mit Blick auf die Gewichtung des tonikalen Schlusses, proportionale im Verhältnis zu den nachfolgenden Formteilen, temporale im Hinblick auf die dramaturgische Beschleunigung, die unmittelbar darauf folgt.

2.8 Formfunktionale Schichtung

Verschiedentlich wurde im Laufe dieser Untersuchung bereits eine Schichtung diverser Formfunktionen ins Spiel gebracht. Ein solches Verfahren kann sich, wie gezeigt wurde, auf Fischer stützen. Caplin ist in seiner Analyse der Exposition von Beethovens op. 21, i

⁴⁸⁵ Dafür spricht sowohl die Gestaltung des Schlusstaktes als Doppeltakt 11–12 als auch Mozarts Eintrag in sein eigenhändiges Werkverzeichnis, wo – entgegen dem Autograph – die ersten beiden Takte unter einen Phrasierungsbogen gesetzt sind.

ähnlich vorgegangen, jedoch getrennt nach ›temporalen‹ und ›formalen‹ Funktionen.⁴⁸⁶ Nach der Kritik, der Caplins Idee temporaler Formfunktionen unterzogen wurde, wird in der nachfolgenden Analyse auf die Angabe temporaler Orte verzichtet. Es versteht sich von selbst, dass eine jede Taktgruppe (auf entsprechender Ebene) mit der Qualität Anfang einhergeht. Die Beispiele sind so gewählt, dass eine Diskussion darüber, ob die Chronologie der Features der einer standardisierten Abfolge widerspricht, entfallen kann.

Im Folgenden wird das vorgeschlagene Modell formfunktionaler Schichtung anhand zweier Beispiele skizziert. Die erste Skizze (zu Mozarts KV 457, i) bezieht sich auf die Ebene der Themenbildung: Die Selbstähnlichkeit der formfunktionalen Zuordnungen zeigt sich nicht nur, wenn über die syntaktischen Einheiten von Haupt- und Nebenthemen hinaus gegangen wird, sondern auch innerhalb dieser selbst. Die zweite Skizze (zu Mozarts KV 338, i) diskutiert die Verbindung verschiedener Formabschnitte einer Sonate, von denen – je nach Perspektive – behauptet werden kann, sie gehörten einer Formfunktion auf der Ebene des ›full-movement types‹ an oder verbänden verschiedene Formfunktionen auf dieser Ebene.

Die dabei zur Anwendung kommende Methode kann nach Niklas Luhmann die ›kybernetische‹ genannt werden. Luhmann grenzt diese gegenüber der von ihm so genannten ›deduktiven‹ ab, worunter – nach herkömmlichem Verständnis – sowohl ›bottom-up‹- und ›top-down‹-Methode zu zählen hätten, da in beiden Fällen entweder von vermeintlich unverbrüchlichen Daten (›bottom-up‹) oder Axiomen (›top-down‹) ausgegangen wird:

Betrachtet man Methoden als Programme für operative Schritte mit dem Ziele der Bezeichnung von Kommunikationen als wahr bzw. unwahr (Zuteilung der Wahrheitswerte), dann lassen sich zwei verschiedene Methodenformen denken.^[487] Wir wollen sie deduktive bzw. kybernetische Methodik nennen. Im Falle der deduktiven Methodik wird jeder Schritt davon abhängig gemacht, daß die Startposition bzw. die gerade erreichte Position unbezweifelbar gesichert ist [...] – so wie man beim Klettern erst Halt sucht, bevor man weiterklettert, weil man anderenfalls das Risiko eingeht, abzustürzen. Der Halt kann nach dieser Methodenvorstellung in evidenten Axiomen bestehen, aber auch in unbezweifelbar gegebenen empirischen ›Daten‹ oder in Zwischenpositionen, die mit eben dieser Methodik aufgrund solcher Inputs erreicht sind. Die kybernetische Methodenvorstellung geht genau umgekehrt davon aus, daß es solche garantiert sicheren Positionen nicht gibt (weil eine externe Validierbarkeit fehlt) und daß die Sicherheit nur im Prozeß selbst liegen kann, das heißt nur darin, daß man sich vorbehält, die Ausgangspositionen aller Schritte (auch der ›ersten‹!) jederzeit revidieren zu können, wenn der Prozeß dazu Anlaß gibt. Der Prozeß dient dann zugleich dem Voranschreiten und der laufenden Retrovalidierung der bereits erreichten Positionen. Wenn es weitergeht und solange es weitergeht, spricht das für die Annahmen, von denen man ausgegangen ist – seien dies Axiome oder Daten.⁴⁸⁸

486Vgl. Caplin 2009a. In Fig. 1.3 werden die ›temporalen Funktionen‹ aufgeführt (vgl. ebd., 26), in Fig. 1.4. die formalen Funktionen (vgl. ebd., 28).

487Nach Luhmann arbeitet das Wissenschaftssystem mit dem »Differenzcode wahr/unwahr« (1992, 170).

488Ebd., 418.

1. Mozart KV 457, i

Im Hinblick auf die Themenebene sei nochmals auf den Beginn von Mozarts KV 457, i zurückgekommen, der sich einer einfachen Zuordnung zu Periode oder Satz widersetzt (Bsp. 14):

Beispiel 14: W. A. Mozart, Klaviersonate c-Moll KV 457, i, T. 1–24 (Erstdruck)

Hier führt der Spaltsatz – Bassbewegung (im Unisono) versus Oberstimmen – zu Beginn dazu, dass sich Tonika- und Dominantform der Grundidee jeweils durch einen Kontrast auszeichnen und wie Vorder- und Nachsatz einer Periode verhalten – Typ II in der Funktion einer Sockelperiode (T. 1–8). Dass der motivisch-thematisch neue Zweier zu Beginn der Fortsetzung (im doppelten Kontrapunkt in der Oktave) wiederholt wird (T. 10 m.A. ff.), legt nahe, hier erfolge eine weitere Präsentation, und wird durch das Folgende flankiert: Der sich anschließende Zweier, der die Kadenz vorbereitet, ist in Form einer entwickelnden Abspaltung gehalten. Auch seine Wiederholung wird in Aussicht gestellt, doch fällt der potentiell letzte Takt (T. 17) einer metrischen Elision anheim, bevor die Schlusskadenz erfolgt.⁴⁸⁹ Insofern sich die Fortspinnung ab Takt 10 kontrastierend und nicht entwickelnd verhält, handelt es sich um einen Satz gemäß Typ III. Es ergibt sich folgende Schichtung der formalen Funktionen (Tab. 9).

2. Mozart KV 338, i

In Mozarts KV 338, i wird in Takt 40 die Mittelzäsur der Exposition erreicht. Von besonderer Raffinesse ist die melodische Struktur des nachfolgenden Nebenthemas: Der Zweier Takt 40–41 macht zunächst den Eindruck eines Eingangs, der auf den »eigentlichen« Beginn in Takt 42 hinführt. Jedoch zeigen seine Wiederaufnahme und der Beginn eines neuen Vierers in Takt 42, dass es sich um den ersten Zweier eines ersten Vierers han-

⁴⁸⁹In Takt 19 wird zwar der erwartete Ganzschluss melodisch elidiert, eine metrische Erstückung liegt hier aber nicht vor, sofern man von einer regulären Taktordnung aus binären Gliedern mit der Summe 2ⁿ ausgeht. Dies ist Folge des melodisch »leeren« und zugleich metrisch ersten Taktes 9.

	Takte	1–4	5–8	(9) 10–13	14–17	17–19
Hintergrund	Formfunktionen ₁ (übergeordnet)	Präsentation		Fortsetzung		
	Formfunktionen ₂ (untergeordnet)	Grundidee	Grundidee'	kontrastierende Fortspinnung		Kadenzidee
Vordergrund	Formfunktionen ₁ (übergeordnet)	Vordersatz	Nachsatz	Präsentation	Fortsetzung	
	Formfunktionen ₂ (untergeordnet)	Grundidee + kontrastierende Idee	Grundidee + kontrastierende Idee	Grundidee + Grundidee'	entwickelnde Fortspinnung	Kadenzidee

Tabelle 9: W. A. Mozart KV 457, i, T. 1–19, Vorder- und Hintergrund der Formfunktionen

delt, der mit dem zweiten Vierer zusammen einen Achter ergibt, der in Takt 48 schließt. Fraglos handelt es sich dabei um einen Ganzschluss in der Nebentonart, der mit Blick auf seine ›substanziellen‹ Qualitäten stark gerät: Die Oberstimme erreicht den nebentonartigen Grundton durch einen stufenweisen Abstieg vom Quintton aus. Der Bass vollzieht eine perfekte Kadenz und verleiht seinem Schlussston durch den Oktavsprung besonderen Nachdruck (Bsp. 15).

Ein Hörer, der mit zweiteiligen Expositionsverläufen in Sonaten der 1770/80er Jahre vertraut ist, kennt zwei unterschiedliche Verfahren, den nebentonartigen Bereich zu gliedern:

Entweder (a) geht der Anfang des nebentonartigen Bereiches mehr oder weniger unmerklich in die Schlussbildung über, an deren Ende der ›strukturelle Schluss‹ der Exposition steht, oder (b) innerhalb des nebentonartigen Bereiches lassen sich vor Erreichen des strukturellen Schlusses zwei vergleichsweise autonome Taktgruppen unterscheiden, wodurch dem strukturellen ein vorläufiger, schwächerer Schluss am Ende der ersten dieser beiden Taktgruppen vorausgeht. Im Falle von (a) ist die Mittelzäsur zumeist ein Halbschluss in der Ausgangstonart, im Falle von (b) ein Halbschluss in der Nebentonart. Die größere syntaktische Zusammengehörigkeit im Falle von (a) bedeutet eine stärkere Zielgerichtetheit auf das Ende hin. Sie ist eine Reaktion auf die geringe Stabilität, welche der Nebentonart zukommt, wenn sie als Umdeutung der Halbschlussstufe eingeführt wird (oder im Moll-Fall als harmonisch unvorbereitete ›Setzung‹ erfolgt; vgl. Mozart KV 183, i). Die geringe harmonische Stabilität findet ihre Entsprechung häufig in metrisch relativ leicht positionierten Taktgruppen (als strukturelle Anakrusis)⁴⁹⁰, die sich durch ein bassloses Register auszeichnen (wegen des Charakters der ›Setzung‹ bildet der Moll-Fall wie in KV 183, i hiervon eine Ausnahme). Im Falle von (b) wirkt der Halbschluss in der Nebentonart der Forderung eines rasch herbei geführten Endes mit Erfolg entgegen, wodurch die Entfaltung einer als relativ eigenständig empfundenen ersten Taktgruppe ermöglicht wird. Deren größere harmonische und syntaktische Stabilität äußert sich in

490 Dieser Terminus nach Lerdahl/Jackendoff 1983, 34, Ex. 2.22.

38 *f* *p*

43

48

53

57 *fp*

61 *fp* *pp*

66 *tr*

70 *cresc.* *f* *tr*

74 *p* *f* *p* *f* *p*

78 *f* *p* *f* *p*

82 *f* *tr*

86 *tr*

Beispiel 15: W. A. Mozart, Sinfonie C-Dur KV 338, i, T. 38–104

einer weniger reduzierten Satzweise und der schwächer ausfallenden oder gar fehlenden metrischen Einrichtung als strukturelle Anakrusis. Die ihr eigene Schlusswendung macht es erforderlich, für den strukturellen Schluss gesondert anzusetzen. In diesem Sinne spricht Joachim Brügge⁴⁹¹ mit Blick auf Mozarts KV 525, i in der Exposition von »2. Thema« (T. 28–35), »Schlussgruppe« (T. 35–51) und »Nachgruppe« (T. 51–55).

Historisch besteht die Tendenz einer Entwicklung von (a) zu (b). Für Werke des Übergangs ist es kennzeichnend, dass sie entweder die Mittelzäsur noch gemäß (a) wählen, in der weiteren Gestaltung aber bereits nach (b) verfahren (vgl. z. B. Mozarts KV 311, i) oder die Mittelzäsur bereits gemäß (b) wählen, in der weiteren Gestaltung aber noch nach (a) verfahren (vgl. z. B. Mozarts KV 309, i). Die Situation ändert sich spätestens mit Beethoven, der schon früh die Strategie verfolgt, die Prozessorientierung von (a) mit der erhöhten Stabilität von (b) zu kombinieren. Wie bereits erwähnt, greift Ratz in seinen Formanalysen vorzugsweise auf solche Beispiele zurück, bei denen aus der erweiterten Kadenz eines relativ autonomen Nebenthemas der strukturelle Schluss der gesamten Exposition erwächst (vgl. op. 2/3, i). Sowohl Caplin als auch Hepokoski und Darcy stehen in dieser Tradition: Der strukturelle Schluss trennt »subordinate theme« bzw. »secondary theme (S)« und »closing section/codetta« bzw. »closing zone (C)« voneinander.

In KV 338, i widerspricht der Ganzschluss in Takt 48 beiden Szenarien. Freilich wird der erfahrene Hörer mit Blick auf den frühen Zeitpunkt und den reduzierten Orchesterersatz nicht vermuten, dass es sich bereits um den strukturellen Schluss handelt, mit der die gesamte Exposition endet und der alles gegebenenfalls noch Folgende zu einem Anhang erklären würde. Aber selbst für einen ersten schwächeren Schluss am Ende des »2. Themas« erfolgt die Schlusswendung zu früh, denn »2. Themen« sind im Falle von (b) zumeist periodisch organisiert. Dazu gehört ein hierarchisches Verhältnis der Kadenzwendungen am Ende von Vorder- und Nachsatz, das in der Regel auf einer Halbschluss-Ganzschluss-Korrespondenz beruht. Die Situation in KV 338, i klärt sich befriedigend erst mit Takt 52 ff., wenn Mozart den zweiten Vierer deutlich zu erweitern beginnt, und zwar auf schließlich metrisch 12 (melodisch 13) Takte. Auch hier steht am Ende (T. 64) ein Ganzschluss, der mit der nachfolgenden Taktgruppe wiederum melodisch verschränkt

491 Brügge 1996, 58.

ist, aber bereits durch den enorm verlängerten Vorlauf deutlich stärker ausfällt als jener in Takt 48. Mozart wählt also weder die einfache Wiederholung (die verstörend bliebe), noch das gemeinhin übliche Halbschluss-Ganzschluss-Verhältnis, sondern gestaltet die erwartete Abstufung zwischen den beiden korrespondierenden Schlüssen innerhalb ein und derselben Kategorie: als Ganzschluss. Auch die Option, unvollkommenen und vollkommenen Ganzschluss einander gegenüber zu stellen, bleibt ungenutzt.

Das Ergebnis der Diskussion von KV 338, i zeigt auch in größeren Formzusammenhängen, dass eine Kadenzformel am Ende einer Taktgruppe, trotz ihrer vermeintlich eindeutigen ›substanziellen‹ Eigenschaften, nicht zwangsläufig einen Teil bereits für vollständig erklärt und beendet. Die formfunktionale Qualität der Schlüsse, als kontextuelle Eigenschaft von Kadenz, verändert sich mit jeder Erweiterung des Kontextes, in den sie eingebettet erscheinen. Und die Vollständigkeit hängt im diskutierten Beispiel offenkundig primär von der Anzahl, Beschaffenheit und Folge der Taktgruppen ab, während die sie trennenden Kadenzen (erneut) nachrangig sind.

Der gesamte zweite Expositionsteil in Mozarts KV 338, i kann im Sinne Fischers als Kombination von Liedtypus und Fortspinnungstypus beschrieben zu werden. Die Formfunktion ›2. Thema‹ kommt dabei dem Liedtypus zu. Er besteht aus den Takten 40–47 als Vordersatz und den Takten 48–63 als Nachsatz.⁴⁹²

Es folgt eine ›Mannheimer Walze‹ als erster Teil der Fortspinnung, die aus 2 + 4 + 4 Takten besteht (T. 64–73). Der Abschnitt ist zum Zweck der Steigerung imitatorisch verfasst. Zunächst stellen die Takte 64–65 den ›durchgehenden Kontrapunkt‹ isoliert voran. Danach tritt eine neue Grundidee in den Takten 66–67 hinzu.⁴⁹³ Die sich unmittelbar anschließende Imitation führt zu deren Wiederholung (2. Violine). Die folgenden beiden Zweier sind eine Versetzung der Takte 66–69: Anfangston des ›Soggettos‹ ist nun nicht mehr die tonikale Terz, sondern die tonikale Prim. Der Imitationsabstand bleibt hingegen räumlich (Prim) und zeitlich (2 Takte) unverändert. Die zwei unterschiedlichen Anfangstöne (Terz und Prim) erlauben es, die vier Durchgänge in 2 x 2 Durchgänge zu gliedern. Die Einfachheit der Verhältnisse hält als Pointe bereit, dass der ›zweite Kontrapunkt‹, der in den Takten 72–73 als Überberzung der Imitation in der 2. Violine hinzutritt, im Wesentlichen die Gestalt des ersten ›Themeneinsatzes‹ hat.

In Takt 74 beginnt die ›eigentliche Kadenz‹ (hier motivisch-thematisch abgesetzt vom Vorigen). Sie ist in sich wiederum als Fortspinnungstypus gebaut: Wie schon in den Takten 66–69 werden zwei analoge Zweier zu einem übergeordneten Vierer zusammengefasst, der (nunmehr getreu) wiederholt wird. Dabei ergibt sich die Binnengliederung nicht durch eine Imitation, bei der ›Dux‹ und ›Comes‹ eine übergeordnete Einheit bilden, sondern es werden ›Bild‹ und ›Abbild‹ im Zuge einer Versetzung zusammengefügt. Die einfachen Verhältnisse von 2 + 2 Takten werden so erneut auf (2 + 2) + (2 + 2) gebracht, ohne dass dazu eine ›kontrastierende‹ Idee eingeführt werden müsste.⁴⁹⁴ Auch die sich anschließende kadenzierende Fortspinnung erscheint gedoppelt, wobei der zweite Teil,

492 Diese Zählung orientiert sich nicht an der Melodik, sondern an der metrischen Gruppenbildung. Sämtliche Schlüsse erfolgen demnach metrisch gesehen ›gruppenextern‹, d. h. mit Beginn der folgenden metrischen Gruppe (das gilt bereits für die Mittelzäsur in T. 40).

493 Dieses Verfahren wird dadurch verschleiert, dass Kontrapunkt und Grundidee in derselben realen Stimme erscheinen (1. Violine).

wie schon im anfänglichen Liedtypus, eine deutliche Erweiterung des ersten darstellt: sechs Takte werden zu sechzehn Takten (T. 74–103). Die nachfolgende Taktgruppe ist ein motivisch-thematischer Epilog und besteht aus 4 + 4 Takten sowie einer Überleitung in die Durchführung von nochmals zwei Takten (T. 104–113). Strukturell gesehen ist erst mit Takt 104 die Schlussstönika der Exposition erreicht.⁴⁹⁵

In der Reprise eliminiert Mozart die ›Mitte‹ des übergeordneten Fortspinnungstypus – die ›Mannheimer Walze‹ – und lässt die ›eigentliche‹ Kadenz unmittelbar an den Liedtypus anschließen (T. 200). Deren Erweiterung kompensiert in Teilen den Strich: Auf vier und vier Takte folgen nunmehr acht und siebzehn Takte (T. 200–232).⁴⁹⁶

Die motivisch-thematische Trennung von Fortspinnung und Kadenz im übergeordneten Fortspinnungstypus und dessen Reduktion in der Reprise arbeiten der Systematik Caplins zu: Denn nach Caplin können nicht nur übergeordnete Sätze eine eigene Kadenzidee erhalten, sondern auch ganze Fortsetzungsphrasen auf die Kadenzfunktion beschränkt bleiben. Zudem unterstützen nicht nur das fehlende Halb-Ganzschlussverhältnis im eröffnenden Liedtypus, sondern auch die Kadenzelision in Takt 64 die Einschätzung, die ersten 8 + 16 Takte nur lokal als in sich geschlossene Periode aufzufassen, global aber als Präsentationsphrase eines Meta-Satzes, auf die eine Fortspinnung folgt.⁴⁹⁷

494 Diese additive Technik, die auf der ›Multiplikation‹ gleicher oder ähnlicher Einheiten von Einzeltakten oder Zweiern beruht, ist typisch für die (nicht nur Mozart'sche) Stillage in den 1770er Jahren (vgl. Janz i. V.).

495 Vgl. die anderslautende Interpretation in Hepokoski/Darcy 2006. Dort werden die Takte 41 m.A.–64 (melodisch) als ›secondary theme‹ interpretiert. Dabei handelt es sich jedoch um keine Annäherung an die in Brügge 1996 vertretene Position, der zufolge in Takt 64 die ›Schlussgruppe‹ anheben müsste. Vielmehr erklären Hepokoski und Darcy, es handle sich in KV 338, i um den besonderen Fall einer für Mozart typischen ›technique of cleverly enhanced restatement—theme and expanded variant‹ (129). Es ist nicht ohne Ironie, dass Hepokoski und Darcy zu dieser Interpretation gelangen, indem sie der von ihnen an anderer Stelle vehement kritisierten Systematik Caplins folgen: Sie deuten den ersten Achter als Hybrid 3, bestehend aus einer ›compound basic idea plus a continuation‹ (ebd.). Gemäß dieser Lesart wird der Ganzschluss in Takt 48 zum Ende des vollständigen ›theme-type‹ ›secondary theme‹ und damit zu einem ›verfrühten‹ EEC (›essential expositional closure‹). Erst die erweiterte Themenwiederholung bringt demnach den ›eigentlichen‹ EEC hervor. Wird hingegen davon ausgegangen, dass in Takt 104 – gemessen an Vorlauf (Erweiterung), Instrumentation (Tutti) und der damit verbundenen Dynamik (forte) – ein gegenüber Takt 64 weitaus gewichtigerer Schluss vorliegt, kann a) nicht bereits in Takt 64 der EEC erreicht sein und ist b) der Terminus ›erweiterte Themenwiederholung‹ keine angemessene formfunktionale Beschreibung für die Takte 41 m.A.–64 (melodisch). Da ihre Analyse mit Takt 64 endet, bleibt ungeklärt, wie Hepokoski und Darcy die Qualität von Takt 104 einschätzen.

496 Die ungerade Taktanzahl ist Folge davon, dass Mozart einen Dreier im zweiten Kadenzversuch inmitten einer stetigen Taktgruppenvergrößerung einschleibt: 2 + 3 (T. 218–220) + 4 Takte.

497 Felix Diergarten hat die Systematik Caplins, der beim ›klassischen Satz‹ im Unterschied zur ›klassischen Periode‹ von keiner eigenständigen Schlusswendung am Ende des ›Vordersatzes‹ ausgeht, mit Blick auf die Partimento-Tradition zu reformulieren versucht (2015). Nach Diergarten geht es nicht um die Alternative von Kadenz und Nicht-Kadenz. Vielmehr seien Vorder- und Nachsatzende durch den Gebrauch ›einfacher‹ (›simplex‹) und ›zusammengesetzter‹ (›composta‹) Kadenzen voneinander unterschieden. In KV 338, i handelt es sich freilich in beiden Fällen um Formen der ›composta‹. Allenfalls sind die zeitlichen Verhältnisse im Nachsatz gegenüber denen des Vordersatzes gedehnt. Sie folgen damit aber nur derjenigen um Abstufung bemühten Strategie, welche die gesamte Zeitgestaltung des Nachsatzes auszeichnet.

Tabelle 10 gibt eine Übersicht über die Vorgänge in der Exposition von Takt 40 bis Takt 104, bei der die Termini Fischers im obigen Sinne als Perioden, Sätze und Meta-Sätze reformuliert sind. Zudem wird die unterschiedliche (vermutliche) Zuordnung der ›full-movement types‹ nach Caplin 2009a und Brüggé 1996 verdeutlicht.

3. DIE STEIN'SCHE (IDEAL-)TYPOLOGIE – RÜCK- UND AUSBLICK

Führen wir abschließend Max Webers Ansatz durch, indem wir die Stein'sche Typologie (unter Einschluss der Dahlhaus'schen Ergänzungen) als Idealtypik ›setzen‹. Behauptet wird, dass

- Satz und Periode syntaktische Typen gleichen Ranges sind,
- beide gleichlange ›Teilsätze‹ zu je vier Takten haben,
- der erste Teilsatz eines Satzes wiederum aus zwei Halbsätzen besteht, wobei der zweite Halbsatz eine Wiederholung oder Sequenz des ersten Halbsatzes ist,
- der zweite Teilsatz des Satzes entweder als Ausbruch aus der Geschlossenheit oder als konsequente Fortsetzung einer Sequenz im ersten Teilsatz zu denken ist – in jedem Fall als entwickelnd (im engeren Sinne eines motivisch-thematischen Rekurses auf den ersten Teilsatz),
- Vorder- und Nachsatz einer Periode thematisch Gegensätzliches in einer durch Halb- und Ganzschlussverhältnis tonal geschlossenen Form einfassen und korrespondieren lassen, im Hinblick auf den Satz Schlusswendungen jedoch eher nachrangig sind.

Inwiefern stößt sich die empirisch vorfindbare ›musikalische Realität‹ – um Dahlhaus' Terminus aufzugreifen – hiervon ab? Welche Hypothesen werden nahegelegt, um die Abweichungen zu erklären?

Ad 1. Wenn das dynamische Moment durch den Satz repräsentiert wird, die Ponderation zweier kontrastierender Momente hingegen durch die Periode, dann erscheint es widersinnig, Vorder- und Nachsätze von Perioden als Sätze zu gestalten, denn es bedeutete, den Sätzen ihre prozessuale Kraft zu nehmen. Genau diese Gestaltung aber kann mit Regelmäßigkeit beobachtet werden (vgl. z. B. Haydn: op. 74/1, i, T. 1–18; Mozart: KV 485, T. 1–16; Beethoven: op. 10/1, ii, T. 1–16). Daher sind Zweifel angebracht, dass sich Periode und Satz als dichotomische syntaktische Typen überhaupt auf gleicher Augenhöhe verhalten. Ihre vermeintliche Gleichrangigkeit resultiert nicht aus der Gleichberechtigung zweier gegensätzlicher Gestaltungsprinzipien, sondern ist die Folge ihrer Klassifikation als ›Themen‹ klassischer Sonaten. Freilich erscheint es keineswegs ausgemacht, dass Satz und Periode, nur weil sie im Sonatenverlauf an thematisch prominenter Stelle erscheinen können, auch in jeglicher anderen Hinsicht formfunktionale Äquivalente bilden. Mit Blick auf die temporalen Phänomene ›Beschleunigung‹ und ›Retardation‹ können signifikante Unterschiede ausgemacht werden.

Ad 2. Nur unter der Voraussetzung, es ginge bei der Gestaltung der ›Teilsätze‹ um eine Korrespondenz – wie für die Periode behauptet –, scheint auch die Symmetrie gefordert. Im Falle des Satzes hingegen steht die Symmetrie dem Gedanken der Prozessualität im Nachsatz prinzipiell entgegen.

	Takte	40-47	48-63	64-73	74-77	78-81	82-87	88-103	104-
›full-movement types‹ (Caplin)		subordinate theme (I)		subordinate theme (II)	subordinate theme (III)				
›full-movement types‹ (Brügge)		2. Thema		Schlussgruppe					
Meta-Satz	Formfunktion ₁ (übergeordnet)	Präsentation		Fortsetzung					
	Formfunktion ₂ (untergeordnet)	Grundidee	Grundidee'	Fortspinnung (kontrastierend)	Kadenzidee				
	Formfunktion ₁ (übergeordnet)	Vordersatz	Nachsatz	Präsentation	Präsentation		Fortsetzung		
	Formfunktion ₂ (untergeordnet)	Grundidee + Grundidee	Grundidee + Grundidee'	(Kontrapunkt) + Grundidee' + Grundidee'	Grundidee	Grundidee	Kadenzidee	Kadenzidee'	

Tabelle 10: W. A. Mozart KV 338, i, ›full-movement types‹ nach Caplin 2009a und Brügge 1996, sowie Vorder- und Hintergrund der Formfunktionen im Hinblick auf einen Meta-Satz, T. 40-104 ff.

Ad 3. Die Behauptung, im Satz sei die (ggf. variierte) Wiederholung der ›Phrase, ›Grundidee‹, des ›ersten Zweitaktens‹ oder wie immer auch die Begriffe gewählt sein mögen, unerlässlich, ist mit Blick auf die Kompositionsgeschichte nicht haltbar. Schönbergs Erklärung, dies diene der Fasslichkeit, beruht mutmaßlich auf der Verwechslung eines metrischen mit einem motivisch-thematischen Argument.

Ad 4. Viele syntaktische Formen (insbesondere bei Mozart), deren übrige Merkmale denen des Satzes entsprechen, verhalten sich im Nachsatz nicht entwickelnd (vgl. z. B. KV 485, T. 1–8 bzw. T. 9–16 oder KV 457, i, T. 1–19). In ihnen steht an dieser Stelle eine weitere Wiederholung oder eine Fortsetzung, die neues Material einführt. Das bedeutet, dass sich die Teilsätze eines Satzes mit Blick auf die Antithetik so verhalten können, wie es die Idealtypik für die Binnengestaltung von Vorder- und Nachsatz einer Periode behauptet. Solche syntaktischen Formen hätten also danach zu verlangen, ihre Gegensätze durch Periodizität in Korrespondenz zu setzen. Dergleichen ist aber bei derartigen Sätzen nicht häufiger zu beobachten als bei denen, die dem Entwicklungstypus angehören (vgl. wiederum Mozarts KV 485, T. 1–8 sowie Beethovens op. 22, iv, T. 1–18 und dessen op. 10/1, ii, T. 1–16). Umgekehrt neigen manche periodischen Nachsätze zu variativen Verfahren und überschreiben damit die einfache Korrespondenz zwischen Vorder- und Nachsatz mit einem Entwicklungszug (vgl. KV 332, i, T. 41–56 oder K 458, iv, T. 82 m.A.–97). Alle diese Beobachtungen sprechen dafür, dass motivisch-thematische und kadenzuelle Prozesse in Satz und Periode nicht wechselseitig für einander eintreten, sondern weitgehend unabhängig voneinander sind.

Ad 5. Im Falle der Periode scheint das Verhältnis von Halb- und Ganzschluss der Ermöglichung der Korrespondenz zu dienen. Für den Satz hingegen stellt sich die Frage, welche Bedeutung Schlussformen überhaupt gewinnen können. Bezeichnenderweise fehlt bei Stein hierauf jeglicher Hinweis. Die in der Schönberg-Schule anzutreffende Fixierung auf den Beginn von Beethovens op. 2/1, i scheint nahezulegen, dass der ins Offene verweisende Halbschluss das logisch angemessene Ende des Satzes darstellt – als das kleinere Übel, denn strenggenommen steht – wie die Symmetrie – jegliche Kadenz der Prozessualität im Nachsatz des Satzes entgegen. Freilich könnte hier eingewendet werden, dass Kadenzpunkte Ziele darstellen, auf welche sich Entwicklungen richten. Dann aber müsste die Funktion der Kadenz im Satz völlig anders begriffen werden als die in der Periode, was wiederum auf die Frage zurückführt, ob es überhaupt legitim ist, thematisches und kadenzuelles Verhalten derart miteinander zu verknüpfen, wie es bei der Definition der Periode für gewöhnlich geschieht.

Die im Laufe dieses Beitrags unterbreiteten Systematisierungsvorschläge (Teil-›Sätze‹ von Perioden, Neu-Klassifizierung der Hybride) bilden einen ersten Versuch, aus dem Vorigen Konsequenzen zu ziehen. Mit Blick auf übergeordnete Satzverläufe versuchen sie weiterzuentwickeln, was durch die Einschränkung von Satz und Periode auf Typen der Themenbildung bislang behindert wurde (Meta-Sätze und -Perioden). Zwar hat Caplin sich im Dienste größerer empirischer Relevanz von einigen Aspekten der Typologien insbesondere Schönbergs und Ratz' distanziert⁴⁹⁸, den Anschlussüberlegungen Dahl-

⁴⁹⁸Erwin Stein ist kein expliziter Anknüpfungspunkt für Caplin. *Form and Performance* findet nur im Rahmen einer summarischen Auflistung Erwähnung (vgl. 1998, 263, Chapter 3, Anm. 1).

haus' aber ist er nahezu kritiklos gefolgt. Insbesondere die von Caplin fortgeschriebene Missinterpretation der Ergebnisse Fischers, die letztlich einer fragwürdigen theoriegeschichtlichen Narration geschuldet ist, verdeckt, dass Fischer bisweilen in höherem Maße für sich beanspruchen darf, formfunktionalen Überlegungen zu folgen, als dies für manchen seiner Nachfolger gilt – Caplin eingeschlossen.

Fraglos begreift Caplin den formfunktionalen Ansatz als dasjenige, was in Anlehnung an Webers Idealtypus-Konzeption der Systematik eine ›innere Logik‹ verleihen kann. Explizit deutlich wird dies, wo Caplin über die Qualität seiner Kategorien Auskunft gibt. Wieder ist Dahlhaus sein Gewährsmann:

In this book, categories of form are defined in as precise and restricted a manner as possible. These categories are comparable to what Carl Dahlhaus, following Max Weber, calls ›ideal types‹ (*Idealtypen*) and thus represent abstractions based on generalized compositional tendencies in the classical repertory. A category is not necessarily meant to reflect frequency of occurrence in a statistical sense: it is often the case that relatively few instances in the repertory correspond identically to the complete definition of a given category. Nor are categories meant to represent standards of aesthetic judgment, such that passages deviating from the norm are devalued in any respect.

By strictly defining categories of form, it is possible to apply them in analysis with considerable flexibility. Although many situations can easily be seen as exemplars of a given category or procedure, many others defy simple classification. In such cases, one can present the range of options and identify which individual characteristics of the musical passage conform to, and depart from, the definitions of established formal conventions.⁴⁹⁹

Caplin paraphrasiert damit entsprechende Äußerungen von Ratz:

In den beiden beschriebenen Typen der Periode und des Satzes handelt es sich sozusagen um eindeutig bestimmbare Grenzfälle entgegengesetzten Charakters. In der Praxis werden wir natürlich häufig auch Fällen begegnen, die nicht eindeutig dem einen oder dem anderen Typus zuzurechnen sind.⁵⁰⁰

Insofern Ratz nur wenig später von »Periode und Satz im Sinne entgegengesetzter Grenztypen«⁵⁰¹ spricht, scheint eine gewisse Nähe zu Webers Idealtypus-Konzeption gegeben. Noch im selben Abschnitt lautet es aber:

Zuerst müssen wir einen eindeutig als Norm vorhandenen und seinem Wesen nach als solchen anzusprechenden Typus festgestellt haben, um allfällige Abweichungen davon erkennen zu können.⁵⁰²

499 Ebd., 4 (Hervorhebung original).

500 Ratz 1973, 24f.

501 Ebd., 25.

502 Ebd.

Ratz' ›Grenztypus‹ ist demnach kein Konstrukt im Dienste der Heuristik, sondern real und mehr noch: Als ein positiv besetztes Ideal, das vorzugsweise mit Hilfe von Beispielen aus dem Werk Bachs und Beethovens veranschaulicht wird, ist er normativ. Hier grenzt sich Caplin von Ratz deutlich ab. Den Ansatz Webers, mit Idealtypen zu arbeiten, aber verfolgt Caplin freilich ebenso wenig wie sein(e) Vorgänger.

So bleibt die Frage, wie es um die von Dahlhaus geforderte Verbindung von ›innerer‹ Logik und deskriptiver Brauchbarkeit bestellt ist. Hier zeigt sich, dass Caplins Vorgehen von zwei widerstreitenden Tendenzen bestimmt wird:

Zwar begegnet in seiner Systematik eine Reihe lehrdogmatischer Festlegungen. Gleichwohl scheinen diese nur wenig oder gar nicht von dem geleitet, was die gedankliche Stringenz eines Idealtypus auszeichnet. Die Bedeutung absoluter Taktgruppengrößen beispielsweise ist ›äußerlich‹. Von hier führt kein argumentativer Weg zu den ›tatsächlich‹ vorzufindenden Verfahrensweisen. Der ›Abstand‹ zur ›Wirklichkeit‹ weist der Hypothesenbildung nicht den Weg, sondern fordert schlicht die Zurücknahme der vorab getroffenen Festlegungen.

Dort hingegen, wo zusätzliche Begriffe und Kategorien eingeführt werden, beispielsweise in Verbindung mit den hybriden Zwischenformen von Satz und Periode und den sogenannten ›compound themes‹, bestimmt der Wunsch, möglichst viele Fälle zu klassifizieren, das Vorgehen. Damit aber wird der als Ziel formulierten Diskussion über Abweichungen und deren Gründe der Boden entzogen.

Literatur

- Agawu, V. Kofi (1991), *Playing with Signs. A semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton: Princeton University Press.
- Amon, Reinhard (2011), *Lexikon der musikalischen Form*, in Zusammenarbeit mit Gerold Gruber, Wien: Doblinger/Metzler.
- Beach, David (1993), »Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure«, *Music Theory Spectrum* 15, 1–18.
- Bergé, Pieter (Hg.) (2012), *Beethoven's ›Tempest‹ Sonata (First Movement). Five Annotated Analyses for Performers and Scholars*, in collaboration with Jeroen D'hoë, Poundie Burstein, William E. Caplin, James Hepokoski & William Rothstein, Leuven: Peeters.
- Bey, Henning (1999), »William E. Caplin: ›Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven.« – New York, Oxford: Oxford University Press [...]«, in: *Mozart-Jahrbuch* 1999, 117–119.
- Blume, Friedrich (1930), »Fortspinnung und Entwicklung«, *Jahrbuch 1929 der Musikbibliothek Peters*, 51–71.
- Blumröder, Christoph von (1995), Art. »Thema, Hauptsatz«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 6, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner, 23. Auslieferung.
- Borio, Gianmario (2001), »Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation«, *Journal of the Royal Musical Association* 126/2, 250–274.
- Böhme, Franz Magnus (Hg.) (1886), *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beiträge zur deutschen Sitten-, Litteratur- u. Musikgeschichte. Nach d. Quellen zum erstenmal bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben*, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Braunschweig, Karl (2015), »Expanding the Sentence: Intersections of Theory, History, and Aesthetics«, *Music Theory & Analysis* 2/2, 156–193.
- Brügge, Joachim (1996), *Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der ›Kleinen Nachtmusik‹ KV 525* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 121), Wilhelmshaven: Noetzel.
- Cadwallader, Allen (2008), *Essays from the Fourth International Schenker Symposium*, 2 Bde., Hildesheim u. a.: Olms.
- (2008a), »Intersections between Two Analytical Perspectives on Sonata Form: The Schenkerian Approach«, in: Cadwallader 2008, 85–102.
- / Gagné, David (2011), *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*, Third Edition, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Caplin, William E. (1986), »Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz«, *Musiktheorie* 1, 239–260.
- (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- (2009a), »WhatareFormalFunctions?«, in: Caplin/Hepokoski/Webster 2009, 21–40.

- (2009b), »Response to the Comments«, in: Caplin/Hepokoski/Webster 2009, 51–61.
- (2012), »Beethoven's ›Tempest‹ Sonata (First Movement). Form-Functional Analysis«, in: Bergé 2012, III/1–44.
- (2013a), »Teaching Classical Form: Strict Categories versus Flexible Analyses«, *Dutch Journal of Music Theory* 18/3, 119–35.
- (2013b), *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- (2015), Caplins ›unusual hybrid‹ – SMT Discuss: <https://discuss.societymusictheory.org/discussion/285/caplin-s-unusual-hybrid>
- / Hepokoski, James / Webster, James (2009), *Musical Form, Forms & Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press.
- / Martin, Nathan John (2016), »The ›Continuous Exposition‹ and the Concept of Subordinate Theme«, *Music Analysis* 35/1, 4–43.
- Cassirer, Ernst (1902), *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Marburg: Elwert.
- (1910), *Substanzbegriff und Funktionsbegriff: Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, Berlin: Bruno Cassirer.
- (1921) *Zur Einstein'schen Relativitätstheorie. Erkenntnistheoretische Betrachtungen*, Berlin: Bruno Cassirer.
- Dahlhaus, Carl (1978), »Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax«, *Zeitschrift für Musiktheorie* 9/2, 16–26.
- (2000–2008), *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Laaber: Laaber.
- (2000/GS1), »Grundlagen der Musikgeschichte«, in: *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Laaber: Laaber, 11–155 [Erstdruck: Köln: Gerig 1977].
- (2001/GS2), *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft* (= Gesammelte Schriften 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Laaber: Laaber.
- (2001a/GS2), »Analyse und Werturteil«, in: — 2001/GS2, 11–76 [Erstdruck als: *Musikpädagogik. Forschung und Lehre* 8, Mainz: Schott 1970].
- (2001b/GS2), »Über einige theoretische Voraussetzungen der musikalischen Analyse«, in: — 2001/GS2, 233–245 [Erstdruck in: *Bericht über den 1. Internationalen Kongress für Musiktheorie Stuttgart 1971*, hg. Peter Rummenhüller, Friedrich Christoph Reinighaus und Jürgen Habuk Traber, Stuttgart: Ichthys 1972, 153–176].
- (2001c/GS2), »Zur Kritik des Riemannschen Systems«, in: — 2001/GS2, 246–269 [Erstdruck in: *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Bd. I (= Musikwissenschaftliche Schriften 1/1), hg. von Ernst Apfel und Carl Dahlhaus, München: Katzibichler 1974, 184–203].

- (2001d/GS2), »Rhythmus im Großen«, in: — 2001/GS2, 270–275 [Erstdruck in: *Melos* 1, (1975) 139–141].
- (2001e/GS2), »Terminologisches zum Begriff der harmonischen Funktion«, in: — 2001/GS2, 276–283 [Erstdruck in: *Die Musikforschung* 28 (1975), 197–202].
- (2001f/GS2), »Zur Theorie der musikalischen Form«, in: — 2001e/GS2, 284–300 [Erstdruck: *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), 20–37].
- (2008/GS/Suppl.), *Schriftenverzeichnisse und Register* (= Gesammelte Schriften Supplementband), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- Darcy, Warren (2000), Review »William E. Caplin. ›Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven.‹ New York: Oxford University Press, 1998«, *Music Theory Spectrum* 22/1, 122–125.
- (2008), »Intersections between Two Analytical Perspectives on Sonata Form: The Sonata Theory Approach«, in: Cadwallader 2008, 103–109.
- Diergarten, Felix (2014) (Hg.), *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden* (= Grundlagen der Musik 8), Laaber: Laaber.
- (2015), »The Cadence in the Partitura Tradition«, in: *What Is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, hg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 59–84.
- Dobretsberger, Barbara (2014), *Formenlehre. Formen der Instrumentalmusik. Ein Weg zum Musikverstehen. Ein Handbuch für Studierende und andere Neugierige*, Salzburg: Polzer.
- Dreßler, Gallus (2007) [1563/1564], *Praecepta musicae poëticae* [The Precepts of Poetic Music] (= Studies in the History of Music Theory and Literature 3), New Critica Text, Translation, Annotations, and Indices by Robert Forgács, Illinois: University of Illinois Press.
- Esfeld, Martin (2002a), *Holismus in der Philosophie des Geistes und in der Philosophie der Physik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2002b), »Was besagt semantischer Holismus? Zwei Möglichkeiten der Konzeptualisierung«, in: *Holismus in der Philosophie. Ein zentrales Motiv der Gegenwartsphilosophie*, hg. von Georg W. Bertram und Jasper Liptow, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 41–58.
- Eucken, Walter (1950), *Die Grundlagen der Nationalökonomie*, sechste, durchgesehene Auflage, Berlin u. a.: Springer.
- Fischer, Wilhelm (1915), »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils«, *Studien zur Musikwissenschaft* 3, 24–84.
- Frege, Gottlob (1904), »Was ist eine Funktion«, in: *Festschrift. Ludwig Boltzmann gewidmet zum 60. Geburtstag 20. Februar 1904*, hg. von Stefan Meyer, Leipzig: Barth, 656–666.
- Froebe, Folker (2014), »Motivisch-thematische Analyse. Ludwig van Beethoven: Klaviersonate op. 10 Nr. 1«, in: Diergarten 2014, 95–140.

- Forte, Allen / Gilbert, Steven E. (1982), *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York/London: Norton.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford und New York: Oxford University Press.
- Gossett, Philip (1989), »Carl Dahlhaus and the ›Ideal Type‹«, *19th-Century Music* 13, 49–56.
- Grabner, Hermann (1944), *Handbuch der Harmonielehre (praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz)* [ab der 3. Auflage 1955: *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*], Berlin: Hesse.
- Haas, Bernhard (2003), »Über die Analyse von Musik des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts«, in: Bruno Haas 2003, 256–271.
- / Diederer, Veronica (2008), *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Hildesheim u. a.: Olms.
- Haas, Bruno (2003), *Die freie Kunst. Beiträge zu Hegels Wissenschaft der Logik, der Kunst und des Religiösen*, Berlin: Duncker & Humblot.
- Hell, Helmut (1971), *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19), Tutzing: Schneider.
- Hepokoski, James (2009), »Comments on William E. Caplin's Essay ›What are Formal Functions?‹«, in: Caplin/Hepokoski/Webster 2009, 41–45.
- (2012), »Beethoven's ›Tempest‹ Sonata (First Movement). Sonata Theory Analysis«, in: Bergé 2012, IV/1–38.
- (2016), »Sonata Theory, Secondary Themes and Continuous Expositions: Dialogues with Form-Functional Theory«, *Music Analysis* 35/1, 44–74.
- / Darcy, Warren (2006), *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2015), »Beethoven, Bach und die Idee der motivischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklischees«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12), hg. von Stefan Keym, Hildesheim u. a.: Olms, 9–27.
- Hyer, Brian (2011), »What Is a Function?«, in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, 92–139.
- Jans, Markus (i. V.), »Die Idee und ihre formale Anlage. Über die Bedeutung der Multiplikation«, *ZGMTH Sonderausgabe ›Mozart: Stationen – Wandlungen – Brüche‹*.
- Kaiser, Ulrich (2007), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2017), »Modell, Idealtypus, Hermeneutik und die Funktionale Analyse«. <http://www.musikanalyse.net/tutorials/hermeneutik-funktionaleanalyse/>
- Koch, Heinrich Christoph (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 2. Teil, Leipzig: Böhme.

- Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre der Musik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Krebs, Harald (1999), *Fantasy Pieces. Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York: Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred / Jackendoff, Ray (1983), *Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge (Ma)/London (UK): The MIT Press.
- Luhmann, Niklas (1987), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1992), *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Marston, Nicholas (2001), »Review« [zu Caplin 1998], *Music Analysis* 20/1, 143–149.
- Marx, Adolf Bernhard (1845), *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, 3. Teil, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold.
- Moortele, Steven Vande / Pedneault-Deslauriers, Julie / Martin, Nathan John (2015) (Hg.), *Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, Rochester: University of Rochester Press.
- Neuwirth, Markus (2011), »Joseph Haydn's ›witty‹ play on Hepokoski and Darcy's Elements of Sonata Theory. James Hepokoski / Warren Darcy, Elements of Sonata Theory: Norm, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata, New York: Oxford University Press 2006«, *ZGMTH* 8/1, 199–220.
- Park, Eulmee (1993), *De Preceptis Artis Musicae of Guilielmus Monachus. A New Edition, Translation, and Commentary*, Diss., The Ohio State University.
- Polth, Michael (2000), *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2001), »Ist die Funktionstheorie eine Theorie der Funktionalität«, *Musiktheorie* 16/4, 319–324.
- (2013), »Funktionen der Medial Caesura. Beobachtungen zu Mozarts Klaviersonaten KV 279 – KV 284«, in: *Kreativität. Struktur und Emotion*, hg. von Andreas Lehmann, Ariane Jeßulat und Christoph Wunsch, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- (2014), »Moritz Hauptmann und die Logik des musikalischen Zusammenhangs«, in: *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 82), hg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim u. a.: Olms, 105–118.
- (2015), »Motivisch-thematische Arbeit und musikalischer Zusammenhang«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12), hg. von Stefan Keym, Hildesheim u. a.: Olms, 199–240.
- Prewo, Rainer (1979), *Max Webers Wissenschaftssystem*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe, Wien: Universal Edition.
- (1975), *Gesammelte Aufsätze*, hg. von Friedrich C. Heller, Wien: Universal Edition.

- (1975a), »Erkenntnis und Erlebnis des musikalischen Kunstwerks«, in: — 1975, 11–16 [Erstdruck in: *Österreichische Musikzeitschrift* 5/12 (1950), 247–256].
- (1975b), »Musikalische Formenlehre als pädagogische Aufgabe«, in: — 1975, 17–23 [Erstdruck in: *Wort und Tat* 6 (1947), 7–16].
- (1975c), »Über die Architektonik in den Fugen J.S. Bachs«, in: — 1975, 28–40 [Erstdruck in: *Österreichische Musikzeitschrift* 5/3–6 (1950), 3–20].
- (1975d), »Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers«, in: — 1975, 41–52 [Erstdruck in: *Die Musikforschung* 21 (1968), 17–29].
- (1975e), »Analyse und Hermeneutik in ihrer Bedeutung für die Interpretation Beethovens«, in: — 1975, 53–64 [Erstdruck in: *Österreichische Musikzeitschrift* 25/12, 756–766].
- (1975f), »Der wahre Beethoven«, in: — 1975, 65–67 [Erstdruck in: *Musikerziehung* 2/3 (1949), 5–7].
- Richards, Mark (2013), »Sonata Form and the Problem of Second-Theme Beginnings«, *Music Analysis* 32/1, 3–45.
- Riemann, Hugo (1893), *Vereinfachte Harmonielehre oder Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, London: Augener.
- Riley, Matthew (2011), »Haydn's Missing Middles«, *Music Analysis* 30/1, 37–57.
- Rohringer, Stefan (2014), »Metapher und musikalische Analyse«, in: Diergarten 2014, 161–184.
- (2015), »Schemata und Systemcharakter«, *ZGMTH* 12/1, 27–68. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/841.aspx>
- Rosen, Charles (1988), *Sonata Forms*, Revised Edition, New York: Norton.
- Rothstein, William (1986), »The Americanization of Heinrich Schenker«, *Theory Only* 9, 5–17.
- Salzer, Felix (1952), *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York: Boni.
- Schachter, Carl (1999), »Structure as Foreground: ›das Drama des Ursatzes‹«, in: — / Siegel, Hedi (Hg.), *Schenker Studies* 2, Cambridge: Cambridge University Press, 298–314.
- Schenker, Heinrich (1930), »Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt vorgestellt«, in: —, *Das Meisterwerk in der Musik* 3, München: Drei Masken, 25–99 nebst Figurentafeln.
- (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3), hg. und bearb. von Oswald Jonas, 2. Aufl. Wien: Universal Edition.
- Schluchter, Wolfgang (2005), *Handlung, Ordnung, Kultur. Studien zu einem Forschungsprogramm im Anschluss an Max Weber*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Schmalfeldt, Janet (1991), »Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories«, *Music Analysis* 10/3, 233–287.
- Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre*, dritte vermehrte und verbesserte Auflage, Wien: Universal.

- (1954), *Structural Functions of Harmony*, New York: Norton.
- (1979), *Grundlagen der musikalischen Komposition*, 2 Bde., Wien: Universal Edition [Erstdruck: *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang und Leonard Stein, London: Faber & Faber 1967].
- (1994), *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* [Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre], hg. und eingeleitet von Severine Neff, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Schumann, Robert (1854), »Franz Schubert's letzte Compositionen«, in: —, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1985, 234–240.
- Schwab-Felisch, Oliver (2004), »Die Abreißbarkeit der Gerüste. Zum Verhältnis von Analyse und Theorie«, *Musiktheorie* 19, 349–353.
- Shea, Matthew Bailey (2004), »Beyond the Beethoven Model. Sentence Type and Limits«, *Current Musicology* 77, 5–33.
- Simons, Peter (1987), *Parts. A Study in Ontology*, Oxford: Oxford University Press.
- Smith, Charles J. (1996), »Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's ›Formenlehre‹«, *Music Analysis* 15/2/3, 191–297.
- Stavenhagen, Gerhard (1969), *Geschichte der Wirtschaftstheorie* (= Grundriss der Sozialwissenschaft 2), vierte, durchgesehene und erweiterte Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stein, Erwin (1964), *Musik. Form und Darstellung*, München: Piper [Erstdruck: *Form and Performance*, London: Faber & Faber 1962].
- Vallières, Michel / Tan, Daphne / Caplin, William E. / McAdams Stephen (2009), »Perception of Intrinsic Formal Functionality. An Empirical Investigation of Mozart's Materials«, *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 3/1–2, 17–43.
- Weber, Max (1922), *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. von Johannes Winckelmann, Tübingen: Mohr.
- (1922a), »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis«, in: — 1922, 146–214.
- (1922b), »Die Grenznutzlehre und das ›psychophysische Grundgesetz‹«, in: — 1922, 360–375.
- (1922c), »Der Sinn der ›Wertfreiheit‹ der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften«, in: — 1922, 451–502.
- (1922d), »§ I. Begriff der Soziologie und des ›Sinns‹ sozialen Handelns« aus: »Soziologische Grundbegriffe«, in: — 1922, 502–523.
- Webster, James (2009), »Comments on William E. Caplin's Essay ›What are Formal Functions?‹«, in: Caplin/Hepokoski/Webster 2009, 46–50.
- Winter, Robert S. (1989), »The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style«, *Journal of the American Musicological Society* 42/2, 275–337.
- Youschkevitch, Adolf Pavlovitch (1976/77), »The Concept of Function up to the Middle of the 19th Century«, *Archive for History of Exact Sciences* 16, 37–85.

›Unendliche Melodie‹

Aufbereitung einer Chiffre zu einer Kategorie der Wagner-Analyse

Ariane Jeßulat

ABSTRACT: Carl Dahlhaus hat zur Beschreibung des Motivgewebes in Richard Wagners Musikdramen auffällig oft mit dem prekären Terminus ›unendliche Melodie‹ gearbeitet. Am konkretesten wird der Gewinn dieser begrifflichen Unbekannten als Analyse-kategorie dann, wenn Dahlhaus ihn als ein Weiterdenken der interaktiven Wagner- und Bach-Rezeption Ernst Kurths benennt und, wie in seinem späten Text »Wagner und Bach«, Kurths ästhetische Prämissen mit einem zugespitzten Vergleich zwischen dem *Parsifal-Vorspiel* und der Fuge fis-Moll aus dem *WTK II BWV 883* verbindet. Der Beitrag versucht, den Hintergrund dieser Pointe musikalisch und theoriegeschichtlich aufzuarbeiten.

Carl Dahlhaus used to apply the term ›Unendliche Melodie‹ as a describing tool for the motivic net in Richard Wagner's Musikdrama. Although ›Unendliche Melodie‹ turns out to be problematic as a term due to its multiple scientific and literary contexts, Dahlhaus obviously took advantage of its blurred frame. Understanding the term through the filter of Ernst Kurth's writings on Bach and Wagner, as he did in his late essay »Wagner und Bach«, Dahlhaus succeeds to work out fruitful categories for music analysis combining Kurth's aesthetical premises with a pointed comparison between the *Parsifal-Vorspiel* and the fugue in f#-minor *WC II BWV 883*. This paper tries to illustrate the musical and theoretical background of Dahlhaus's punch line.

›Unendliche Melodie‹ scheint – wie ›absolute Musik‹ – zu denjenigen Formulierungen Wagner'scher Prägung zu gehören, deren große Nähe zur Metapher sie von jeher eher zum Schlagwort als zum Begriff prädestiniert. Aufgekommen in der Zeitungssprache um 1850 als Aspekt der Kritik der Lohengrin-Aufführungen¹ verfestigte sich ›unendliche Melodie‹ als Ausdruck bei Gegnern wie bei Anhängern Wagners, wurde von diesem selbst explizit aber nur ein einziges Mal in der Schrift *Zukunftsmusik* von 1860 verwendet.² Das führte aber kaum zu einer begrifflichen Eingrenzung im kompositionstechnischen Sinne.³ Vom späten Wagner wird eine durchaus häufige Verwendung der Formulierung im Zuge

1 Vgl. Reckow 1970, 85 Anm. 23.

2 Vgl. ebd., 84.

3 Ebd., 90: »Da nun Wagner das Wort ›unendlich‹ sowohl bei der kompositionstechnischen Beschreibung als auch bei der kompositorischen Wertung offensichtlich meidet, muß angenommen werden, daß die an jener stilistisch wie inhaltlich ausgezeichneten Stelle [in *Zukunftsmusik*] von ihm gemeinte ›Unendlichkeit‹ der ›unendlichen Melodie‹ gänzlich jenseits des kompositorischen Verfahrens liegt.«

seiner Auseinandersetzung mit dem *Wohltemperierten Klavier* berichtet.⁴ Später, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, machte ›unendliche Melodie‹ eine von Wagner und sogar von der Musikwissenschaft nahezu losgelöste Karriere, die auch zum Esoterischen abdriftete.⁵

Insofern überrascht es kaum, wenn Dahlhaus dem Ausdruck rückblickend seine wissenschaftliche Untauglichkeit attestiert:

Andererseits läßt sich an einem Ausdruck wie ›unendliche Melodie‹ - der in Wagners Schriften nur einmal vorkommt (*Zukunftsmusik* 1860) - zeigen, daß eine immense, sogar in die Theorie anderer Künste als Metapher übergreifende Karriere eines Terminus ein bloßes Mißverständnis sein kann. Entweder war der Begriff der Fehldeutung ausgesetzt, es handle sich um die Vermeidung von Zäsuren und Kadenz: er wurde unerträglich banalisiert. Oder man verstand zwar das eigentliche von Wagner gemeinte Postulat, daß jeder Ton ›melodisch‹ im Sinne von ›expressiv bedeutsam‹ sein solle, war dann aber gezwungen, die ästhetische Prämisse zu akzeptieren, daß eine ›Melodie‹, um die Bezeichnung zu verdienen, dramatisch ›motiviert‹ sein müsse: eine Prämisse, die vom umgangssprachlichen Gebrauch des Wortes ›Melodie‹ so weit abwich, daß in der Formel von der ›unendlichen Melodie‹ (was den auf die Vokabel ›unendlich‹ fixierten Exegeten entging) der Ausdruck ›Melodie‹ als der eigentlich erklärungsbedürftige Bestandteil erscheint.⁶

Gleichwohl ließ Dahlhaus von 1957 an bis zum Ende seines Lebens nicht davon ab, sich dem Ausdruck ›unendliche Melodie‹ mit einer Intensität und einem Streben nach Präzision zuzuwenden, das für gewöhnlich nur ›wissenschaftlichen‹ Begriffen zukommt. Dahlhaus hat dabei aus der Geschichte des Terminus eine Reihe von Aspekten ausgewählt und sprachlich zu einer Art Begriffsgeschichte aufbereitet, wobei er diese – wie es mir scheint – in gewissen Teilen eher selbst entworfen als rezipiert hat.

1957, in ›Vom Elend der Musikkritik‹⁷, ist es noch der distanzierte Umgang mit einem Schlagwort der Wagner-Kritik, das die Aufhebung der Trennung von Rezitativ und Arie als Merkmal des Musikdramas beschreibt. Einen Teil dieses Verständnishorizonts wird Dahlhaus als Negativfolie konstant beibehalten, nämlich das als Missverständnis zu entlarvende Vorurteil, bei der ›unendlichen Melodie‹ handele es sich nur um das Ergebnis der Überbrückung von Zäsuren und Kadenz.⁸

In der 1972 publizierten *Melodielehre* verwendet er den Ausdruck zur Beschreibung einer besonderen Qualität von Linearität, die er vor allem in Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* verbal vorgeprägt findet, ein Werk, das er andernorts als »Bach-Rezeption im Geiste Wagners« charakterisiert:

4 Vgl. Dahlhaus, 2001b/GS2, 136 und 147–148; Dahlhaus 2001c/GS2, 273; Dahlhaus 2003a/GS5, 796–800. Reckow 1970, 98.

5 Vgl. Reckow 1971, 15–21.

6 Dahlhaus 2007/GS10, 625.

7 Vgl. Dahlhaus 2001a/GS2, 79.

8 Vgl. neben Dahlhaus 2007/GS10, 625 z. B. auch Dahlhaus 2002/GS4, 101 f.

Kurths These vom ›linearen Kontrapunkt‹ erweist sich im Rückblick, aus geschichtlicher Distanz gesehen, geradezu als Bach-Interpretation im Geiste Wagners: Was Wagner andeutete, wenn er von ›unendlicher Melodie‹ im Wohltemperierten Klavier sprach, ist von Kurth expliziert worden.⁹

Ein noch direkterer Vorläufer für eine Gleichsetzung von ›unendlicher Melodie‹ und ›Bach-Rezeption im Geiste Wagners‹ findet allerdings an exponiertem Orte statt, in Ernst Kurths *Romantische Harmonik*, und zwar im Kapitel »Die unendliche Melodie«.¹⁰ So klingen auch Echos an Kurths Formulierungen an, wenn Dahlhaus – ebenfalls in der *Melodielehre* – einen Zusammenhang zwischen einer in jedem Moment »beredten Melodie«, wobei er die Formulierung aus *Zukunftsmusik* aufgreift, und dem Gewebe der Leitmotive im *Ring* herstellt, in dem Kadenzfloskeln durch motivische Beziehungen ersetzt werden.¹¹

Lässt sich demnach festhalten, dass zwei grundlegende Aspekte von Dahlhaus' Deutungssystem, nämlich Linearität im Sinne von Ernst Kurths Bachdeutung, und das Auf-fangen von floskelhaften Formulierungen im Motivgewebe des Musikdramas schon um 1975 klar formuliert sind, so kommt 1978 in *Die Idee der absoluten Musik* eine weitere Bedeutungskomponente hinzu, die vermutlich auf eine erneute Lektüre von *Zukunftsmusik* zurückgeht: Es ist dies ein Aneinanderrücken der Vorstellung einer »beredten Melodie« mit der sinfonischen Form, die durch ein besonderes Verhältnis von erwartbarer Konvention und motivischer Entwicklung in jedem Punkt das Verhältnis von Motiv und formaler Zeit erkennen lässt.¹² Diesen Gedanken wird Dahlhaus sehr breit und in Zusammenarbeit mit Norbert Miller besonders in der Auseinandersetzung mit Franz Liszts Sinfonischen Dichtungen ausführen, differenzieren und an Werken exemplifizieren.¹³

Auch noch nach Abschluss dieses dritten Bedeutungsaspekts nahm Dahlhaus Mitte der 1980er Jahre¹⁴ in die späte Kompilation *Klassische und Romantische Musikästhetik* erneut ein Kapitel zur ›unendlichen Melodie‹ auf. Eingebettet in das Oberkapitel »Wagner und Bach« erscheint der Ausdruck als eine Art roter Faden der Wagner'schen Bach-Rezeption.¹⁵

* * *

Obwohl Dahlhaus keineswegs die ältere Auseinandersetzung aus der Zeit der *Melodielehre* bloß neu formuliert, basiert der Text in *Klassische und Romantische Musikästhetik* trotzdem auf der von ihm selbst erstellten, künstlichen Begriffsgeschichte. Wenn Cosimas Tagebuch-Protokolle der gemeinsamen Studien des *Wohltemperierten Klaviers* als

9 Dahlhaus 2001c/GS2, 273. Vgl. Dahlhaus 2001b/GS2, 136 und 147 sowie – verkürzter in Form – in Dahlhaus 2001d/GS2, 293.

10 Kurth 1923, 444–571.

11 Vgl. Dahlhaus 2001b/GS2, 147.

12 Vgl. Dahlhaus 2002/GS4, 101.

13 Vgl. Dahlhaus 2007/GS10, 737–744 und 1982, 744–751. Beides auch in Dahlhaus 2003a/GS5. Miller 1975, 223–287.

14 Vgl. Dahlhaus 2003b/GS5.

15 Vgl. Dahlhaus 2003a/GS5, 790–808.

Zeugen aufgeführt werden, scheint neben Wagner, Liszt und Rubinstein immer noch Ernst Kurth als anachronistischer, durch Dahlhaus' Charakterisierung legitimer Zeuge mit in der Runde zu sitzen.

Allerdings geht Dahlhaus in *Klassische und Romantische Musikästhetik* selbst einen Schritt weiter, indem er mit der fis-Moll-Fuge aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* und dem Beginn des *Parsifal*-Vorspiels ein Bezugspaar herstellt, aus dem er zusammen mit einer Passage aus Cosimas Tagebuch und den bis dahin aufgestellten Kategorien

- Linearität einer polyphonen Gesamtmelodie im Sinne Kurths,
- Dynamische Motivbeziehungen im Sinne der sinfonischen Form und
- Bach-Rezeption

eine Vorstellung von ›unendlicher Melodie‹ entwirft, die das Konkreteste ist, was wir von Dahlhaus darüber erfahren.

Abends drei Pr. und Fugen von Bach aus dem 2ten Teil von Herrn R. [gemeint: Anton G. Rubinstein], sehr schön gespielt. Von der ersten (fis-moll, (14)), der schönsten, sagt R[ichard]: ›Das ist wie die unverständige und unverstehbare Natur, das ist auch die unendliche Melodie!‹¹⁶

Als Begründung für die Zusammenführung mit dem *Parsifal*-Vorspiel gibt Dahlhaus an:

Das Fugenthema hält sich durch Synkopierungen, die das Taktgerüst unkenntlich machen, in einem rhythmischen Schwebezustand, der entfernt – wenn man ästhetische Analogien unabhängig von stilistischen Divergenzen gelten läßt – an den Anfang des *Parsifal*-Vorspiels erinnert.¹⁷

Bereits bei Ernst Kurth heißt es, wobei der einstimmige Beginn des *Parsifal*-Vorspiels als Notenbeispiel beigegeben ist:

So beginnen schon Bachs Motive typischerweise mit einem sog. ›unbetonten‹ Taktteil, u. z. ohne darum mit einem als minder wesentlich empfundenen Ton einzusetzen; diese Einfügungsart ins äußere Taktbild drückt auch bei ihm etwas Schwebendes, von der Erdschwere Gelöstes aus.¹⁸

Dahlhaus' Vergleich fehlt nicht nur der bibliographische Hinweis, sondern ist aus wissenschaftlicher Perspektive auch nur schwer nachzuvollziehen. Es erscheint daher legitim, an den Verzerrungen seines Vergleichs Anstoß zu nehmen: Ist das mit dem Schwebezustand des Fugenthemas nicht vollkommen übertrieben? Ist man bei einem so typischen Themenverlauf überhaupt in der Lage, die Synkopen nicht auf die schwere Taktzeit hin

16 Dahlhaus 2003a/GS5, 796. Das Zitat stammt aus C. Wagner 1977, II, 307f. (Tagebucheintrag vom 13.11.1878)

17 Dahlhaus 2003a/GS5, 796.

18 Kurth 1923, 461 (Hervorhebung original).

zu hören? Warum hat Dahlhaus zum Vergleich nicht wenigstens das *Siegfried-Idyll* herangezogen, dessen Formverlauf, in dem der jeweils neue Formabschnitt zum bereits bestehenden motivischen Kontrapunkt noch ein weiteres Thema hinzufügt, der thematischen Arbeit der Tripel-Fuge in fis-Moll am nächsten kommt? Wie kann man denn nur über die ›unendliche Melodie‹ als »bindenden Zusammenhang über das ganze Werk« reden – immer wieder auf diese Formel aus *Oper und Drama*¹⁹ zurückkommend – und dann lediglich zwei einstimmige Anfänge miteinander vergleichen und diese mehr als dünn kommentieren?

Eleonore Büning hat die Kunst der Pointe in Carl Dahlhaus' Stil anhand seiner Zeitungskritiken kongenial beschrieben: Der Leser wisse unter Umständen nicht einmal, was an diesem Abend gespielt worden sei, dennoch sei durch bestimmte Formulierungen – Pointen –, durch das blitzartige Setzen und Verlassen von Verstehenshorizonten scheinbar jedem klar, was er gehört haben müsste, hätte er das Konzert mit hörenden Ohren besucht.²⁰

In diesem Sinne ist der Vergleich zwischen dem *Parsifal*-Vorspiel und Bachs fis-Moll-Fuge eine Pointe, ein Witz im Sinne Jean Pauls²¹, der als »sinnlicher Scharfsinn« zusammen mit dem vorher aufgestellten ›common sense‹ durch die Verstehenshorizonte Linearität, motivische Arbeit, polyphone Gesamtmelodie in der Bach-Rezeption und in der Zusammenführung der als bekannt vorausgesetzten Werke zu einer ähnlichen »Offenbarung« führen soll, wie Wagner sie durch das Bachspiel Liszts erlebte.²² Anstatt im Sinne eines Vergleichs von Modell und Rezeption den analytischen Blick auf das *Parsifal*-Vorspiel einzuengen, wie man zunächst glauben könnte, verleiht dieser eher auf Assoziation denn auf Analogien beruhende Vergleich dem analytischen Horizont die nötige Weite, um überhaupt eine Chance zu haben, Dahlhaus' perspektivische Zusammenschau der beiden Werke auf angemessenem Niveau nachzuvollziehen.

Ich will nun, da es sich meiner Meinung nach um eine besondere, fast hermetische Pointe handelt, da weitermachen, wo Christian Thorau 1999 aufgehört hat, als er die Kategorien für ›unendliche Melodie‹ in einer sehr schlüssigen Analyse der fis-Moll-Fuge nachwies²³ – nämlich mich darauf einlassen, den in den Anfängen angesetzten Vergleich

19 »Die zu genau unterscheidbaren, und ihren Inhalt vollkommen verwirklichenden melodischen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatischen Handlung bilden sich in ihrer beziehungsvollen, stets wohlbedingten [...] Wiederkehr zu einer einheitlichen künstlerischen Form, die sich nicht nur über engere Theile des Drama's, sondern über das ganze Drama selbst als ein bindender Zusammenhang erstreckt [...].« (Wagner 1983a, 341) Die von Dahlhaus oft zitierte Passage findet sich in Reckow 1970, 84 f. sowie in Dahlhaus 2004/GS7, 380.

20 Vgl. Büning 2011, 364.

21 Vgl. Richter 1963, 175.

22 »[...] er [Liszt] spielte mir das vierte Präludium und Fuge (cis-Moll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir Liszt am Klaviere zu erwarten stand; was ich jetzt kennenlernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet; so gut ich ihn auch studiert hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen Offenbarung: Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, so daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Teilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihm kräftig gläubig mir zu lösen vermag.« (Wagner 1983, 191 f.) Dahlhaus zitiert diese Passage in Dahlhaus 2003a/GS5, 790.

23 Vgl. Thorau 1999, 174–184.

zwischen beiden Werken unter Zuhilfenahme der von Dahlhaus genannten Kategorien nachzuvollziehen, vermittelt durch seine Gewährsleute Wagner und Kurth sowie seine eigenen Kommentare.

I. Metrische Irregularität

Dahlhaus' Beschreibung der metrischen Irregularität beider einstimmiger Anfänge geht in ihrer Absolutheit, besonders, was das Fugenthema betrifft, zu weit. Allerdings setzt eine metrische Analyse in Abhängigkeit von der harmonischen Planbarkeit beider Themen durchaus Erkenntnisse frei, wobei die Werkanfänge gegenseitig als Folie dienen. Beide Melodien sind ab einem bestimmten Zeitpunkt mit ziemlich präzisen harmonischen Erwartungshaltungen verbunden, und zwar am grundlegendsten mit der fallenden Quintschrittsequenz.

E A D G# C# F#

Beispiel 1: J.S. Bach, einstimmiger Beginn der Fuge fis-Moll BWV 883, T. 3–4

C F B Eb Ab

Beispiel 2: R. Wagner, einstimmiger Beginn der *Parsifal*-Vorspiels, T. 1–6

Von Bedeutung ist, dass in beiden Fällen die harmonische mit der metrischen Fasslichkeit zusammenfällt und sich somit das Irreguläre des Anfangs präzise nachvollziehen lässt. Weder das Fugenthema noch der *Parsifal*-Beginn lassen sich hörend auf einfachere Verhältnisse zurückführen. Die Wechselwirkung von harmonischer Planbarkeit und metrischer Irregularität lässt sich in beiden Fällen umkehren, wenn die Regularität des einen Parameters Raum für die Irregularität des anderen Parameters schafft:

Im *Parsifal* fällt der erste Moment metrischer Sicherheit mit der Keimzelle des harmonisch Ungeheuren in der Auskomposition der III. Stufe in Takt 3 zusammen, die schon in der zweiten Phrase gesteigert und alteriert und zur Voraussetzung eines der Hauptmotive des *Parsifal* wird (Bsp. 3).²⁴

In der Fuge bilden ebenfalls metrische Impulse Keimzellen für die weitere Themenbildung, und zwar genau derart wie es Dahlhaus formuliert hat:

Die Technik der polyphonen Melodiebildung, die sich demnach charakteristisch für die ›unendliche Melodie‹ erweist, – sei es in der Form des Fugenkontrapunkt oder der

24 Vgl. Cohn 2006, 246.



Beispiel 3: Harmonisierung der zweiten Phrase des *Parsifal*-Vorspiels, T. 28–31



Beispiel 4: J.S. Bach, Fuge fis-Moll BWV 883, Thema und erster Kontrapunkt, T. 4–7



Beispiel 5: J.S. Bach, Fuge fis-Moll BWV 883, Markierung des zweiten Themas durch den ersten Kontrapunkt, T. 1–4

Ergänzung von ›Versmelodie‹ und ›Orchestermelodie‹ –, ist nun in dem Verhältnis zwischen dem Thema und den Kontrapunkten der fis-Moll-Fuge geradezu paradigmatisch ausgeprägt.²⁵

Der Vorgang erschöpft sich allerdings nicht in dem, was Dahlhaus angibt. Dass der Kontrapunkt die Synkopen des Themas dissonant einlöst, ist sicher nicht nur für die fis-Moll-Fuge charakteristisch. Zudem geht die Leistung des 1. Kontrapunkts und später auch des 2. darüber hinaus (Bsp. 4).

Der Kontrapunkt 1 gibt eben nicht im rhythmischen Gleichmaß die schlichte Quintfallsequenz wieder, sondern teilt durch das sequenzierte Pattern einer Variante des Dur-Moll-Parallelismus das Thema in zwei Abschnitte, und zwar genau in die zwei Abschnitte, die später das zweite Thema einnehmen wird (Bsp. 5).

25 Dahlhaus 2003a/GS5, 797.

Eine weitere ahnungsvolle Raumergreifung des zweiten Themas in der Exposition des ersten Themas mag noch mehr dem Eindruck der »unverständigen und unverständbaren Natur« nahekomen, die Wagner zu hören glaubte, und wieder schafft eine metrische Eigenwilligkeit Raum für die motivische Keimzelle:

Beispiel 6: J. S. Bach, Fuge fis-Moll BWV 883, Entwicklung des Motivkerns des zweiten Themas, T. 9–16

Die zunächst eher zufällig erscheinende Nachbarschaft von *dis* und *d* – Folge des unerwarteten Einsatzes von Kontrapunkt 2 auf relativ betonter Zeit, der die Quintfallsequenz geradezurücken scheint, während die Oberstimme mit dem in der Figuration angedeuteten Sekundgang *dis-eis-fis* an den Kontrapunkt 1 erinnert – initiiert gleich zwei motivische Keimzellen des zweiten Themenabschnitts: die Chromatik der Kontrapunkte und die intervallische Formel, aus der das zweite Thema sukzessive entwickelt wird (in Bsp. 6 in eckigen Klammern).

II. Die in jedem Moment der Form beredte polyphone Gesamtmelodie

Während die Form der fis-Moll-Fuge in ihrer Besonderheit dahingehend zu bestimmen ist, dass das zweite und das dritte Thema aus dem ersten abgeleitet sind und in Form von Resümees am Ende jedes Themenabschnitts mit dem Thema simultan erklingen, bis in den letzten drei Themenphasen alle drei Themen vereint sind, müssen für eventuelle Analogien im *Parsifal*-Vorspiel zunächst die formalen Voraussetzungen in der Betrachtung geschaffen werden. Natürlich sind in dieser Variante der langsamen Introdution vorerst Züge einer Sonatenhauptsatzform zu erkennen: mit dem Erreichen der Oberquinttonart in Takt 43 und der Reprise in Takt 78. Bei dem Versuch, diese sonatenhafte

›UNENDLICHE MELODIE‹

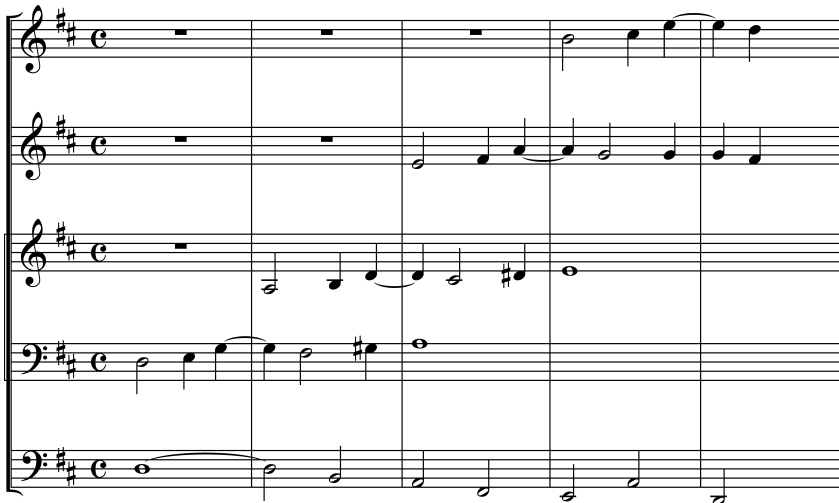
Form von Themendurchführungen überlagert zu verstehen, hilft jedoch, dass Wagner mit dem *Dresdner Amen* einen ›cantus prius factus‹ zum Herzstück des Vorspiels macht, der an ›Objektivität‹ einem Fugenthema gleichkommt.



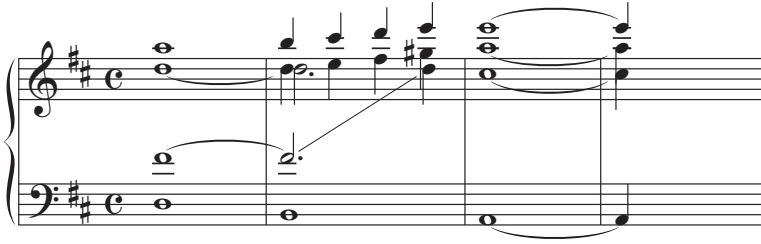
Beispiel 7: R. Wagner, Vorspiel zu *Parsifal*, ›Gral's-Motiv‹ mit dem *Dresdner Amen* als Abschluss, T. 39–41

Es ist nun zu zeigen, inwieweit auch im *Parsifal*-Vorspiel die Hypothese Halt finden kann, dass die durchgeführten Themen einen gemeinsamen Erfindungskern haben und sich somit in einer polyphonen Gesamtmelodie gegenseitig bedingen.

Das vermutlich gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstandene und in der bekanntesten Fassung Johann Gottlieb Naumann zugeschriebene *Dresdner Amen* erfüllt selbst Kriterien für eine polyphone Gesamtmelodie im Sinne der ›unendlichen Melodie‹. Die Kombination dieser Amen-Formel mit einer imitatorischen Verarbeitung des alten Ut-Re-Fa-Soggettos und seinem Krebs war spätestens seit dem posthumen Druck von Mendelssohns *Reformationssinfonie* 1868 eine öffentliche Tatsache, also vor der Abfassung des *Parsifal*:



Beispiel 8: F. Mendelssohn, *Reformationssinfonie*, Einleitung des 1. Satzes, T. 1–5 (Reduktion)



Beispiel 9: F. Mendelssohn, *Reformationssinfonie*, Einleitung des 1. Satzes, T. 33–36

Mendelssohn führt in der Einleitung zum ersten Satz das *Dresdner Amen* mit dem Schulkanon des Ut-Re-Fa-Soggettos zusammen, den er schon 1821 als Etüden-Entwurf an den befreundeten Geiger Ritz (Rietz) geschickt hatte.²⁶

Nach dieser bereits vorgeprägten Motiv-Analyse durch Mendelssohn ergäbe sich folgendes Kontrapunkt-Schema für die Fassung des *Dresdner Amen* im *Parsifal*, in der Wagner von der Standard-Fassung der Formel, die er in *Tannhäuser* und *Lohengrin* noch verwendet, abweicht und in seinem hybriden neuen Motiv durch die sequenzielle Erweiterung die bei Mendelssohn stattfindende Imitation in einen algorithmischen Ausdruck zwingt:

Beispiel 10: R. Wagner, Vorspiel zu *Parsifal*, ›fraktale‹ Fassung des *Dresdner Amen* im ›Grals-Motiv‹

Beispiel 11: R. Wagner, Vorspiel zu *Parsifal*, Auskomposition des Modells aus Bsp. 10, T. 39–43

26 Vgl. Mendelssohn Bartholdy 2008, 74 (Brief vom 4.11.1821).

Alle motivischen Bestandteile der Außenstimmen sind aus dem Ut-Re-Fa-Soggetto abgeleitet, die Mittelstimmen sind Projektionen im doppelten Kontrapunkt der Dezime. Der erste Takt ist Generator für eine potentiell unbegrenzte Kette von Sequenzgliedern. Das Unverständliche und Unverwechselbare der Anlage, das Wagner im Übrigen im Verlauf des *Parsifal* nicht ein einziges Mal verändert, ist die klausulierende Figuration²⁷, die mit der ungewöhnlichen Antizipation der Schlussnote in der Oberstimme die stilisierende Palestrina-Nachahmung verrät. Es scheinen sich das Soggetto und sein Krebs in der Diminution in einer flüchtigen Andeutung darin zu finden:



Beispiel 12: R. Wagner, Vorspiel zu *Parsifal*, das in der Figuration versteckte Soggetto, T. 39–41

Andererseits kommt es nach Kurth zu einem ›Ineinandergreifen der Höhepunkte‹ oder zu einem ›Stimmentausch‹²⁸, da im Vergleich mit der hier zugrunde liegenden Klauselnorm die beiden Oberstimmen während der Tonleiter in parallelen Sexten heteroleptisch getauscht haben.



Beispiel 13: R. Wagner, Vorspiel zu *Parsifal*, die ›Durchkreuzung der Höhepunkte‹ in der Figuration des *Dresdner Amen* nach Kurth

27 Vgl. Cohn 2006, 233, wo nur dieser Teil, das eigentliche *Dresdner Amen*, nicht nach Kriterien der *Neo-Riemannian-Theory* aufzuschlüsseln versucht, sondern als feste, inkommensurable Formel belassen wird.

28 Vgl. Kurth 1956, Kapitel »Durchkreuzung der Höhepunkte und Steigerungen«, 361–373 und »Schärfung der Höhepunktwenden«, 374–382. Vgl. zu letzterem auch Schönberg 1977, 70–73 sowie Salzer/Schachter 1969, 153–199, Kapitel »Melodic-Contrapuntal Prolongations« (wobei diese Form der linearen Durchbrechung in Kriterien der *Schenkerian Analysis* sowohl als ›Interchange of Voices‹ als auch als ›Unfolding‹ verwandter Registertransfers beschrieben wird).

Das obligate Verhältnis der Themen innerhalb des *Parsifal*-Vorspiels zum *Dresdner Amen* wird in der Zusammenschau der Motivbestandteile deutlich:

Beispiel 14: R. Wagner, Vorspiel zu *Parsifal*, das Soggetto in der einstimmigen Eröffnung, T. 1–6

Das sogenannte »Motiv des Liebesmahls« bildet mit dem Ut-Re-Fa-Soggetto um die Keimzelle²⁹ der auskomponierten III. Stufe eine Klammer. Das dritte Thema, das sogenannte »Erlösungs-Motiv«, ist eine Reduktion des vorher gehörten, Sequenz und Kanon dieses Motivs sind eine weitere Reduktion und Verdichtung:

Beispiel 15a: R. Wagner, Vorspiel zu *Parsifal*, Reduktion des Soggettos und des *Dresdner Amen* im »Erlösungsmotiv«, T. 45m.A.–46

Beispiel 15b: R. Wagner, Vorspiel zu *Parsifal*, Reduktion des Soggettos und des *Dresdner Amen* in der Sequenz des »Erlösungsmotivs«, T. 63m.A.–65

29 In Cohn 2006 findet sich ein Verweis auf einen Tagebucheintrag Cosima Wagners, die von »seed of the whole« gesprochen habe – leider ohne bibliographische Angabe zur Fundstelle (236).

Die Gerüstintervalle der hier vorliegenden ›Fuga ad minimam‹, die fallende Quarte und die steigende Terz, sind die konstitutiven Intervalle des Ut-Re-Fa-Soggettos.

Auffällig ist, dass die erste Sequenz des Motivs die Unterstimme nicht aus dem Oktavkanon gewinnt, sondern aus der im Dezimenkontrapunkt abgeleiteten Mittelstimme. Dadurch wird auch hier die Betonung der III. Stufe kontrapunktisch erklärt.³⁰

Beispiel 16: R. Wagner, Vorspiel zu *Parsifal*, T. 51–52

Zu beachten ist schließlich, dass der Abfolge der Themen im *Parsifal*-Vorspiel in ihrer Entwicklung auseinander ein Zug zum Abstrakten, ›Objektiven‹ innewohnt. Hat Wagner dem *Dresdner Amen* als ›Ahnung‹ mit dem »Motiv des Liebesmahls« eine individuellere Formulierung vorauskomponiert, so sind die folgenden Motive abstrakte Abspaltungen, die verschiedene Aspekte des *Dresdner Amens* herausstellen, und schließlich mit dem Engführungskanon wieder bei ›objektivierbarem‹ Material, dem Schulkontrapunkt, herauskommen.

Dieser Zug zur Entindividualisierung ist auch bei den Themenbildungen von Bachs Tripelfuge in fis-Moll zu beobachten: Das erste Thema ist eine hochindividuelle Neuformulierung eines allgemeinen Thementyps, das zweite eine Kadenzformel, das dritte eine gleichmäßig figurierte Tonleiter. Das ist insofern bedeutsam als der Vergleich mit der Tripelfuge in cis-Moll aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* zeigt, dass die Entwicklung nicht so geradlinig verlaufen muss.

Doppelter Kontrapunkt der Dezime

Die Technik des doppelten Kontrapunkts der Dezime, die dazu verwandt wird, zweistimmige Sätze durch Parallelführungen von imperfekten Konsonanzen in die Mehrstimmigkeit zu überführen, andererseits Sequenzverläufe und Gerüstsätze durch das Verlagern in die parallele Nachbarstimme durchlässig zu machen, zu verlangsamen, zu beschleunigen und motivisch zu verklammern, ist so selbstverständlich in Bachs Kontrapunkt, dass ihre Verwendung bei der Themenbildung der fis-Moll-Fuge nichts Besonderes darstellt. Fast alle Beispiele für die Linearität der polyphonen Gesamtanlage, die Kurth aus Bachs Werken anführt, sind von diesem Prinzip getragen oder zumindest betroffen³¹, auch wenn Kurth das satztechnische Zustandekommen dieser Momente nicht benennt,

30 Zur Analyse der Sequenz des »Erlösungsmotivs« vgl. Cohn 2012, 190.

31 Vgl. schon die Synkopenkette des ersten Beispiels dieses Kapitels in Kurth 1956, 352: J.S. Bach, *Toccatà und Fuge in fis-Moll*, T. 75–79 (Nr. 225).

sondern nur seine linear-energetische Wirkung beschreibt. Folgt man aber Dahlhaus in der Hypothese, Ernst Kurth als Sprachrohr der Wagner'schen Bach-Rezeption zu verstehen in leicht modifizierter Form dahingehend, dass Spuren dieser Technik im *Parsifal*-Vorspiel auf eine bewusste Verwendung schließen lassen, so wie die »Modulation« von Klängen und Motiven durch oben und unten hinzugefügte Terzen auch im *Ring* ein Thema ist³², so verdient das Phänomen durchaus Aufmerksamkeit. Eventuell ist es eine Spielart der Bach-Rezeption des späten Wagner im Horizont dessen, was Dahlhaus unter »unendlicher Melodie« verstanden hat.

Für das zweite und dritte Thema der fis-Moll-Fuge Bachs und ihre jeweilige Kontrapunktierung des ersten Themas ist der Dezimenkontrapunkt konstitutiv und wird auch auskomponiert:



Beispiel 17a: J.S. Bach, Fuge fis-Moll BWV 883, zweites und drittes Thema als Konstruktion aus dem doppelten Kontrapunkt der Dezime



Beispiel 17b: J.S. Bach, Fuge fis-Moll BWV 883, zweites und drittes Thema in den Engführungen des zweiten Themas

Unter dieser Voraussetzung wäre die zweite Themenphrase des *Parsifal*-Vorspiels eine in den Alterationen mutwillige Ableitung der ersten aus dem doppelten Kontrapunkt der Dezime, oder umgekehrt eine ebenso mutwillig eingerichtete Ableitung eines Comes auf dem halben Wege zur Oberquinte. Die in gewisser Weise verabsolutierten III. Stufen des *Parsifal*³³ wären eine Transformation des Dezimenkontrapunkts auf die Ebene der Harmonik. Dafür spricht auch die Variante des »Liebesmahls-Motivs« in der Reprise, wenn die Unterdezime *F* in den Bässen erklingt, als handele es sich um einen kontrapunktischen Ausgleich in die Gegenrichtung im Dienste einer übergeordneten Symmetrie.

32 Vgl. Jeßulat 2010, 235–241.

33 Vgl. Cohn 2006, 235 und Anmerkung 12 auf S. 247 sowie McCreless 1983, 64.

III. Der »in der Oberstimme gleichsam zusammengezogene Canto«

Wie in der fis-Moll-Fuge wäre in der Reprise des *Parsifal*-Vorspiels eine Synthese aller Themen zu erwarten – und synthetische Momente gibt es: Der Kleinterzzirkel wird geschlossen, das »Liebesmahls-Motiv« wird in den Kanon eingearbeitet, die letzte Phrase des »Liebesmahls-Motivs« wird dem Kanongerüst aus steigenden Terzen und fallenden Quartan unterzogen, der Halbtonschritt *g-as*, der zu Beginn die harmonische Irregularität auslöste, wird als regulärer Vorhalt zur VI. Stufe von As-Dur in die Konvention zurückgeführt. Die große synthetische Geste, die in der fis-Moll-Fuge Bachs ab T. 55 stattfindet, bleibt jedoch aus, was dem Umstand geschuldet sein mag, dass das *Parsifal*-Vorspiel sich als langsame Einleitung zum Ende hin öffnet. Es gibt aber einen ähnlich überleitenden Moment in dem der fis-Moll-Fuge vorausgehenden Präludium, der vielleicht helfen kann, die womöglich rätselhafteste Passage bei Dahlhaus zu beleuchten.

Auf den bei Cosima protokollierten Rat Wagners an Rubinstein, beim Spielen »den Canto immer sehr hervorzuheben«³⁴ reagiert Dahlhaus mit einem erneuten Rekurs auf Kurth:

Nicht die Selbständigkeit der Stimmen, die gewöhnlich als Kriterium von Polyphonie gilt, erschien ihm wesentlich, sondern die »Gesammelmelodie«, die aus dem Ineinandergreifen der Stimmen entsteht und sich in der Oberstimme gewissermaßen konzentriert.³⁵

Die von Dahlhaus auch hier nicht explizit kenntlich gemachte Bezugsstelle bei Kurth lautet:

Immer bedeutsamer wurde der Melodie gegenüber der Zug, den man als die Gesamtmelodik bezeichnen könnte, und der nun von jener Hauptmelodie stets mehr Unabhängigkeit gewann, zu immer größeren Strecken sie sogar sich selbst unterordnete.³⁶

Zur Einleitung der Finalkadenz des fis-Moll-Präludiums erklingt eine in ihrer Linearität auffällige Prolongation der Akkordfolge Doppeldominante-Dominante-Tonika in fis-Moll.



Beispiel 18: J. S. Bach, Präludium fis-Moll BWV 883, T. 37–39

34 C. Wagner 1977, II, 268 (Tagebucheintrag vom 22.12.1878); zit. in Dahlhaus 2003a/GS5, 791.

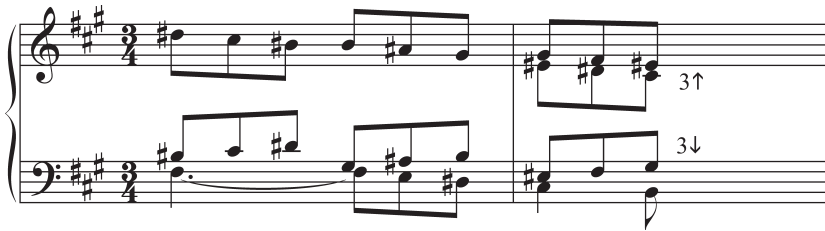
35 Dahlhaus 2003a/GS5, 791.

36 Kurth 1923, 547.

Auch hier zeigt die Figuration in der imitatorischen Arbeit mit einem drei- bis viertönigen Tonleiterausschnitt eine algorithmische Struktur, die von einem Hauptmotiv³⁷ bestimmt wird. Die Entfaltung des Hauptmotivs kann durchaus gegen die Oberstimme gehört werden, deren reine Sekundbewegung im rhythmischen Gleichmaß die Passage an der Oberfläche des Satzes zusammenzieht.



Beispiel 19a: J. S. Bach, Präludium fis-Moll BWV 883, Reduktionsmöglichkeit der Dreistimmigkeit unter Verwendung des ›Entwicklungsmotivs‹



Beispiel 19b: J. S. Bach, Präludium fis-Moll BWV 883, eine weitere Reduktionsmöglichkeit der Dreistimmigkeit unter Verwendung des ›Entwicklungsmotivs‹

Eine Variante dieses dreitönigen Hauptmotivs nimmt allerdings den aufwärts gerichteten Tonleiterausschnitt des Kontrapunkt 1 der Fuge voraus, von dem die Impulse, der Unruheherd für die weitere thematische Entwicklung ausgehen werden.

Fragt man nun rückblickend, welche Analysekatgorien Dahlhaus' Diskussion des Terminus ›unendliche Melodie‹ dem heutigen Leser an die Hand geben, dann muss man ehrlich antworten: viele und gar keine. Ich habe nicht einmal den Eindruck, im pedantischen Nachvollzug eine evidente Pointe zu erklären versucht zu haben. Es ist vielmehr so, als habe Dahlhaus im Zusammenführen von Zitaten, großenteils selbst zu-

37 Nach Kurth handelt es sich annähernd um ein »Entwicklungsmotiv«, wobei bei diesem die Grenze zwischen konkreter Notierbarkeit und virtueller Energiewelle fließend ist: »Man könnte sie als die unsichtbaren Motive der Musik bezeichnen; nicht nur weil man an ihnen leicht vorübergeht, sondern weil sie dem Schaffenden selbst unbewußt in den Zug der Verarbeitung einfließen. Sie liegen in gewisser Beziehung noch unterhalb der Urmotive des Musikdramas, indem noch gar nicht die Beziehung auf eine noch so allgemeine Idee die Linie in ihre bestimmten Formen treibt; sie sind reflexartige Züge, in denen sich die gestalterischen Formen herausbilden; da sie im Treiben und Drängen der musikalischen Formentwicklung entstehen, nenne ich sie Entwicklungsmotive.« (1923, 536–537)

gespitzten Vor-Urteilen und Werkbeispielen, deren Zusammengehörigkeit keineswegs evident ist, eine Art Kōan hinterlassen, das zwar kein Kategoriegebäude bildet, dafür aber Kategorien in einer Reihe von Anstößen anwendet, die im Sinne Gadamers den hermeneutischen Diskurs auszulösen³⁸ und diesen Diskurs in der analytischen Anwendung erstaunlich präzise zu lenken scheinen. Die Rolle des nur dünn kommentierten Beispiels ist dabei extrem wichtig; ein zentrales Merkmal des *Parsifal*-Vorspiels von fern anzielend, dass eine metrische Unbestimmbarkeit den Raum – und beim *Parsifal*-Vorspiel mit seinen wandernden Einstimmigkeiten ist das wörtlich zu nehmen – für die Keimzelle einer motivischen Ungeheuerlichkeit schafft, wird durch den Vergleich mit der fis-Moll-Fuge gefiltert. Der Vergleich stellt somit die Aufforderung und auch letztlich die Methode dar, an-stößige Thesen in Wechselwirkung mit dem Gegenstand immer wieder neu zu überprüfen. Angesichts dieser dialektischen Grundfigur enthalten Dahlhaus' Texte nicht eine einzige Aussage über die ›unendliche Melodie‹. Sie setzen hingegen einen Prozess in Gang, in dem ein gewisses mit dem Terminus mögliches Ideenpotential in Arbeit gesetzt wird, was für die Fruchtbarkeit musikalischer Analysen fast wichtiger sein dürfte als klare Begriffsdefinitionen, da dieser Prozess den Begriffen vorausgehen muss.

Literatur

- Büning, Eleonore (2011), »Die Kunst der Pointe oder: Carl Dahlhaus als Musikkritiker«, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk - Wirkung - Aktualität*, hg. von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller in Verbindung mit Tobias Plebuch, Schliengen: Argus, 363–374.
- Cohn, Richard (2006), »Hexatonic Poles and the Uncanny in ›Parsifal‹«, in: *Opera Quarterly* 22, 230–248.
- (2012), *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (2001/GS2), *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft* (= Gesammelte Schriften 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2001a/GS2), »Vom Elend der Musikkritik«, in: — 2001/GS2, 77–84 [Erstdruck in: *Melos* 24 (1957), 132–136].
- / Lars-Ulrich Abraham (2001b/GS2), *Melodielehre*, in: — 2001/GS2, 121–257 [Erstdruck: Köln: Gerig 1972].
- (2001c/GS2), »Rhythmus im Großen«, in: — 2001/GS2, 270–275 [Erstdruck in: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 1 (1975), 439–441].
- (2001d/GS2), »Zur Theorie der musikalischen Form«, in: — 2001/GS2, 284–275 [Erstdruck in: *AfMw* 34 (1977), 20–37].

38 Gadamer 1960, 272.

- (2002/GS4), »Die Idee der absoluten Musik«, in: *19. Jahrhundert I. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien* (= Gesammelte Schriften 4), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–126, Erstdruck: Kassel: Bärenreiter 1978].
- (2003/GS5), *19. Jahrhundert II. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien* (= Gesammelte Schriften 5), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2003a/GS5), »Klassische und Romantische Musikästhetik«, in: — 2003/GS5, 393–850, [Erstdruck: Laaber: Laaber 1988].
- (2003b/GS5) »Wagner und Bach«, in: — 2003/GS5, 790–808 [Erstdruck in: *Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1985 VII: Der fliegende Holländer*, hg. von Wolfgang Wagner, 1–18].
- (2004/GS7), »Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner«, in: —, *19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater* (= Gesammelte Schriften 7), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 362–383 [Erstdruck in: — (Hg.), *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 23), Regensburg: Bosse 1970].
- (2007/GS10), »Richard Wagner – Das Werk«, in: —, *Varia* (= Gesammelte Schriften 10), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 622–670 [Erstdruck: zunächst in englischer Sprache: »Richard Wagner«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London: Macmillan 1981, Vol. 20, 114–136 (132); deutscher Erstdruck in: — / John Deathridge, *Wagner*, Stuttgart: Metzler 1994, 71–146].
- Gadamer, Hans-Georg (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (= Gesammelte Werke I), Tübingen: Mohr.
- Jeßulat, Ariane (2010), »Hässliche Musik. Parodie, Deformation, Entstellung und Negativ-Schönes in Richard Wagners »Ring des Nibelungen««, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 227–242.
- Kurth, Ernst (1923), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Reprint Hildesheim: Olms 1998, 4. Nachdruck der Auflage Berlin: Hesse 1923 [Erstaufgabe Berlin/Leipzig: Haupt 1920].
- (1956), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Reprint Hildesheim: Olms 1996, 2. Nachdruck der 5. unveränderten Auflage Bern: Krompholz 1956 [Erstaufgabe Bern: Drechsel 1917].
- McCreless, Patrick (1983), »Ernst Kurth and the Analysis of the Chromatic Music of the Late Nineteenth Century«, *Music Theory Spectrum* 5, 56–57.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix (2008), *[Briefe] 1816 bis Juni 1830* (= Sämtliche Briefe 1), hg. von Juliette Appold und Regina Back, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Reckow, Fritz (1970), »Zu Wagners Begriff der »unendlichen Melodie««, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse, 81–110.

- (1971), »Unendliche Melodie«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Albrecht Riethmüller, Ordner VI, Stuttgart: Steiner.
- Richter, Jean Paul (1963), *Vorschule der Ästhetik*, in: Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehungslehre. Politische Schriften* (= Jean Paul Werke, 1. Abt. Bd. 5), hg. von Nobert Miller, München: Hanser, 7–456 [Erstdruck Berlin: Perthes 1804].
- Salzer, Felix / Carl Schachter (1969), *Counterpoint in Composition. The Study of Voice Leading*, New York: Columbia University Press.
- Schönberg, Arnold (1977), *Vorschule des Kontrapunkts [Preliminary exercises in counterpoint]*, London: Faber and Faber 1963], eingeleitet und kommentiert von Leonard Stein. Übersetzung aus dem Amerikanischen von Friedrich Saathen, Wien: Universal Edition.
- Thorau, Christian (1999), »Richard Wagners Bach«, in: Heinemann, Michael und Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), *Bach und die Nachwelt Bd. 2: 1850–1900*, Laaber: Laaber.
- Wagner, Cosima (1977), *Die Tagebücher*, 2 Bde., ed. und hg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München/Zürich: Pieper.
- Wagner, Richard (1983), *Richard Wagner. Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M.: Insel.
- (1983a) [1851], *Oper und Drama* (= Wagner 1983, Bd. 7).
- (1983b), »Über das Dirigieren«, in: *Musikästhetik. Reformschriften. 1854–1869* (= Wagner 1983, Bd. 8), 129–213.

Schönberg, Dahlhaus und das Problem der ›emanzipierten Dissonanz‹

Anmerkungen zu op. 15/14

Volker Helbing

ABSTRACT: Der erste Teil des Beitrags behandelt Dahlhaus' Deutung der Schönberg'schen »Emanzipation der Dissonanz« (als eines mit der Auflösung der Tonalität untrennbar verknüpften Begriffs) sowie den allmählichen Wandel dieser (durch Adorno geprägten) Deutung vor dem Hintergrund kompositionsgeschichtlicher, kulturgeschichtlicher und historiographischer Entwicklungen. Die sich daraus ergebenden musiktheoretischen Fragen an den Begriff werden im zweiten Teil anhand einer Analyse von op. 15/14 problematisiert. Schönberg erweist sich hier als ein Komponist auf der Suche nach neuen Orientierungen (nach dem Verlust der Tonalität), dessen Weg in die Reihenkomposition keineswegs vorgezeichnet ist.

In his first part this article deals with Dahlhaus's interpretation of Schönberg's »emancipation of the dissonance« (a term inseparable from [or: inextricably linked to] the dissolution of tonality) and with the gradual change of this interpretation (influenced by Adorno) due to developments in the field of compositional history, cultural history and historiography. The resulting theoretical questions are discussed within the second part by means of an analysis of op. 15 no 14. There Schönberg proves as a composer looking for new orientations (after the loss of tonality), whose way towards dodecaphony is all but predefined.

Der Gedanke, Schönbergs Begriff der »Emanzipation der Dissonanz« und dessen Interpretation durch Carl Dahlhaus zum Ausgangspunkt einer Analyse zu nehmen, scheint zunächst naheliegend. Die Probleme, aber auch die überraschenden Perspektiven eines solchen Vorhabens zeigen sich, sobald man versucht, Dahlhaus' Interpretation zu fassen:

- Der zentrale Aufsatz zum Thema¹ erweist sich als durch spätere Äußerungen in wesentlichen Aspekten revidiert.
- Der einzige Text zur freien Atonalität, der sich analytisch mit dem Phänomen, ja mit harmonischen Fragen überhaupt auseinandersetzt², gehört nicht nur zu den schwächeren Texten des Autors, sondern auch zu den frühesten auf Schönberg bezogenen, und es scheint, als hätten die in ihm zutage getretenen terminologischen Schwierigkeiten überhaupt erst den Anlass für eine intensiviertere Auseinandersetzung mit dem Theoretiker Schönberg gegeben.

1 Dahlhaus 2005i/GS8.

2 Dahlhaus 1965.

- Die Revisionen des Historikers Dahlhaus bleiben ohne einen Blick auf den Zeitgenossen Dahlhaus unverständlich. Der aber erweist sich als offener und lernfähiger, als man dies zunächst annehmen würde.

Der Beitrag wird deshalb in seinem ersten Teil Dahlhaus' Sicht auf die ›Emanzipation der Dissonanz‹, deren Wandlungen und die Hintergründe dieser Wandlungen fokussieren, und in seinem zweiten Teil anhand eines von Dahlhaus nicht analysierten George-Liedes einige derjenigen Thesen diskutieren, die sich über die Revisionen hinweg als konstant erweisen.

I.

Die ersten Schritte in der sogenannten ›Freien Atonalität‹ sind von Schönberg aus der Rückschau als eine Phase des Suchens und des zum Teil instinktiven Schaffens beschrieben worden. Seine Darstellung im 1935 entstandenen Vortrag »Komposition mit zwölf Tönen«³ lässt sich im Wesentlichen auf folgende Punkte verkürzen: Mit der ›Emanzipation der Dissonanz‹ – für Schönberg gleichbedeutend mit dem »Verzicht auf ein tonales Zentrum«⁴ – seien dem Komponisten zwar eine Fülle an neuen Mitteln zugewachsen, aber zugleich wesentliche Voraussetzungen der Formbildung verlorengegangen.⁵ Nach einer Phase der kurzen Formen und der Vokalmusik, in der der Komponist sich vor allem auf sein (an tonaler Musik geschultes, in der freien Atonalität nur mehr unterbewusstes) »Formgefühl« angewiesen sah⁶ und seinen musikalischen Gedanken vielfach durch die Bezugnahme auf einen Text eine Form gab, sei es notwendig geworden, das, was zuvor instinktiv als richtig erkannt worden sei, auch theoretisch neu zu fundieren.⁷ Die zwangsläufige Folge sei die Komposition mit zwölf Tönen gewesen.⁸

Diese stark teleologische Darstellung ist von Carl Dahlhaus in einer Reihe von Aufsätzen zwischen 1965 und 1988 (Abb. 1) zunächst nicht grundsätzlich in Frage gestellt worden. So war ihm noch 1968 die Überzeugung, dass Schönberg mit der ›Emanzipation der

3 Schönberg 1976a. Ähnlich bereits in Schönberg 1976b.

4 Vgl. Schönberg 1976a, 74: »Ein Stil, der auf dieser Voraussetzung beruht [›Emanzipation der Dissonanz‹], behandelt Dissonanzen genauso wie Konsonanzen und verzichtet auf ein tonales Zentrum.«

5 Vgl. ebd., 74.

6 Vgl. Webern 1960b, 52: »Er hatte es als Lehrer furchtbar schwer: das rein Theoretische hatte aufgehört. Auf rein intuitivem Wege hatte er, unter furchtbaren Kämpfen, mit seinem ungeheuren Formgefühl gespürt, was nicht stimmt.«

7 Vgl. Schönberg 1976a, 75.

8 Ebd., 73: »Die Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, erwuchs aus einer Notwendigkeit.« Schönbergs Begründung ist allerdings fragwürdig: 1. Die Behauptung, die Reihe verhindere die zu frühe Wiederholung einzelner Töne (und damit deren Akzentuierung bzw. Tonikalisierung, vgl. ebd., 76), ist durch die kompositorische Praxis der Zweiten Wiener Schule hinlänglich widerlegt worden. 2. Dass ein funktionaler Zusammenhang zwischen Horizontale und Vertikale nur durch die »Einheit des musikalischen Raumes« (d. h. indem beiden dieselbe Reihe zugrunde liegt, ebd., vgl. 77–79) hergestellt werden könne (und nicht ebenso gut durch Kontrast), ist teils Niederschlag der individuellen kompositorischen Erfahrung, teils Ideologie, aber alles andere als kompositionsge- schichtliche Notwendigkeit. Vgl. hierzu kritisch Adorno 1978, 147.

Datum des Erstdrucks	Titel	Zitation im vorliegenden Beitrag
1965	»Über das Analysieren Neuer Musik. Zu Schönbergs Klavierstücken opus 11, Nr. 1 und opus 33a«	Dahlhaus 1965
1967	»Schönberg und Bach«	Dahlhaus 2005g/GS8
1967	»Schönbergs Lied ›Streng ist uns das Glück und spröde«	Dahlhaus 2005h/GS8
1968	<i>Schönberg, Variationen op. 31</i>	Dahlhaus 2005f/GS8
1968	»Emanzipation der Dissonanz«	Dahlhaus 2005i/GS8
1973–74	»Schönberg und Schenker«	Dahlhaus 2005j/GS8
1974	»Adornos Begriff des musikalischen Materials«	Dahlhaus 2005c/GS8
1976	»Schönbergs musikalische Poetik«	Dahlhaus 2005k/GS8
1984	»Abkehr vom Materialdenken?«	Dahlhaus 2005e/GS8
1984	»Schönbergs ästhetische Theorie«	Dahlhaus 2005l/GS8
1985	»Geschichte und Geschichten«	Dahlhaus 2005b/GS8
1986	»Das Verhältnis zum Text. Zur Entwicklung von Schönbergs musikalischer Poetik«	Dahlhaus 2005m/GS8

Abbildung 1: Veröffentlichungen von Carl Dahlhaus zu ›Emanzipation und der Dissonanz‹ und Verwandtem

Dissonanz‹ »die Tonalität aufhob«, als geschichtliche Tatsache (und nicht als individuelle Setzung) so selbstverständlich, dass er ihr in seiner Analyse von op. 31 nicht mehr als einen Nebensatz einräumte.⁹ Und die Auffassung, dass in der Zwölftontechnik wesentliche kompositionsgeschichtliche Tendenzen von Bach über Haydn und Beethoven bis zu Wagner konvergieren, begründete er ein Jahr zuvor – in »Schönberg und Bach« – anhand einer Vertiefung von Argumenten, mit denen Schönberg und von ihm ausgehend Adorno den Gültigkeitsanspruch der Dodekaphonie zu untermauern suchten:¹⁰ »Die Affinität der thematisch-motivischen Arbeit zum Kontrapunkt, der Umschlag differenzierter Harmonik in Polyphonie und die Behandlung von Akkorden als Motive«.¹¹

Und doch scheint Dahlhaus an der uneingeschränkten Gültigkeit dieser Darstellung frühzeitig gezweifelt zu haben. So widmete er bereits 1966 der »Emanzipation

9 Vgl. Dahlhaus 2005i/GS8, 636.

10 Vgl. Schönberg 1976c und Adorno 1978.

11 Dahlhaus 2005g/GS8, 653. Hinsichtlich des zweiten Arguments (»Umschlag differenzierter Harmonik in Polyphonie«) verweist Dahlhaus auf die Tristanharmonik, in der gerade die komplexesten (und dissonanzreichsten) Akkorde aufgrund des nach wie vor bestehenden Auflösungsbedürfnisses »Stimmen aus sich hervortreiben, deren Verhältnis zueinander [...] als Kontrapunkt erscheint.« (ebd.) Er paraphrasiert damit – abgesehen vom expliziten Wagner-Bezug – im Wesentlichen eine Passage aus Adorno 1978, 150f. Als Beispiele für eine vordodekaphone »Behandlung von Akkorden als Motive« nennt Dahlhaus Schönbergs op. 11 sowie (ohne Beleg) Wagner (vgl. Dahlhaus 2005g/GS8, 653).

der Dissonanz«¹² einen Beitrag, in dem er die von Schönberg behauptete »Fasslichkeit« der »emanzierten Dissonanz« zwar ihrer Eigenschaft als isoliertem Klang zugestand, nicht aber ihrer Funktion im Kontext. Das Problem der »emanzierten Dissonanz« sei nicht ihr mehr oder weniger konsonanter (und »fasslicher«) Klang, sondern ihre Konsequenzlosigkeit im satztechnischen Kontext.¹³ Und die Lösung dieses Problems sei »eines der treibenden Momente bei der Entwicklung der Reihentechnik gewesen.«¹⁴ Kompositionstechnische Tendenzen der sogenannten Freien Atonalität wie die chromatische Komplementarität oder die Auffassung von Akkorden als Motive (die ebenso horizontal wie vertikal erscheinen könnten) gehörten vor allem deshalb zur Vorgeschichte der Dodekaphonie, weil sie auf eine Lösung dieses Problems hinarbeiteten. Die Schwierigkeit aber – und hier rückt Dahlhaus von seiner noch vergleichsweise affirmativen Position in »Schönberg und Bach« ab –, »dass emanzierte Dissonanzen folgenlos sind oder zu sein scheinen, blieb [selbst in der Dodekaphonie] bestehen; sie hatte durch den Gedanken, Akkorde als harmonische Motive zu behandeln, zwar an Dringlichkeit verloren, war aber nicht restlos aufgehoben oder gleichgültig geworden.«¹⁵ Die Skepsis gegenüber der Dodekaphonie als partiellem Tonalitätsersatz wurde 1974 (in »Schönberg und Schenker«) noch deutlicher: Die Bedeutung der emanzierten Dissonanz für den musikalischen Zusammenhang, so heißt es dort, sei das Problem, »das ihn [Schönberg] in der Periode der freien Atonalität bedrängte und für dessen Lösung er später – wohl zu Unrecht – die Dodekaphonie hielt.«¹⁶

Damit ist eine Relativierung und ästhetische Kontextualisierung der Position Schönbergs eingeleitet, die mit dem Beitrag *Schönbergs musikalische Poetik* (1976) näher ausgeführt wird: Schönbergs Entscheidungen sind für Dahlhaus nun nicht mehr (wie noch für Adorno) Entscheidungen eines Genies, das das historisch Notwendige ausführt, sondern Entscheidungen auf der Basis einer (individuellen) Poetik, verstanden als »Inbegriff geschichtlich geprägter Prinzipien und Kategorien, die das musikalische Denken eines Komponisten fundierten.«¹⁷ Die damit ausgesprochene Distanzierung von Adornos »Tendenz des Materials«, an deren historischer Relevanz Dahlhaus noch 1966 keine ernsthaften Zweifel zeigte¹⁸, wird bereits 1974 in einem Beitrag für Eggebrechts »Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert« deutlich: Was Adorno als »Stand des Materials« bezeichne und mit einem nahezu universellen Geltungsanspruch ausstatte, sei letztlich »nichts anderes als der Inbegriff der Spuren früherer Werke in den Tonzusammenhän-

12 Dahlhaus 2005g/GS8. Der Beitrag erschien in einer Festschrift zum 65. Geburtstag von H. H. Stuckenschmidt (1.11.1966), dürfte also im Wesentlichen 1966 entstanden sein.

13 Während die traditionelle Dissonanz bekanntermaßen in den Kontext eingreift, indem sie ihm ihre kontrapunktische Fortschreitungslogik aufzwingt (vgl. Dahlhaus 2005f/GS8, 668).

14 Dahlhaus 2005f/GS8, 672.

15 Ebd.

16 Dahlhaus 2005j/GS8, 681. Vgl. auch Dahlhaus 2007a/GS10, 538.

17 Dahlhaus 2005k/GS8, 679. (Hervorhebung V. H.) Die Notwendigkeit, die »Emanzipation der Dissonanz« vor dem Hintergrund von Schönbergs Poetik zu sehen, deutet Dahlhaus bereits im letzten Absatz in Dahlhaus 2005i/GS8 an.

18 Vgl. Dahlhaus 2005a/GS8, 18.

gen, in denen sich das musikalische Denken eines Komponisten bewegt.«¹⁹ In den 1980er Jahren schließlich, als sich Dahlhaus von der Vorstellung eines dominierenden »Hauptstrom[s]« der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung endgültig zu distanzieren begann²⁰, erkannte er sowohl den Schritt in die Atonalität als auch die Dodekaphonie als »Gewaltstreich[e]«²¹ – als (»strenggenommen unbegründbar[e]«) Entscheidungen eines autonomen künstlerischen Subjekts, deren historische Tragweite zwar sofort erkannt wurde²², die aber weder historisch notwendig waren noch selbst aus der kompositorischen Entwicklung Schönbergs zwingend hervorgingen.²³ Und er bekannte freimütig, dass ihm als Historiker dieses Zugeständnis schwerfalle.²⁴

Der nunmehr unübersehbare historische Abstand zur Position Schönbergs, zugleich aber der unbedingte Anspruch des Historikers, diese verstehen zu wollen, finden ihren Niederschlag im Titel und Gegenstand seines Beitrags: »Schönbergs ästhetische Theologie.«

All diese Korrekturen sind nicht Ergebnis einer wachsenden Einsicht in die kompositorischen Problemstellungen, die sich aus einer intensiven analytischen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand ergeben hätte.²⁵ Sondern es sind Versuche, ein satztechnisch einmal ›begriffenes‹, aber offenbar zunächst überbewertetes Phänomen theoriegeschichtlich, ästhetisch und historiographisch zu kontextualisieren und damit eine vermeintliche kompositionsgeschichtliche Notwendigkeit als das zu sehen, als was sie heute überwiegend verstanden wird: als individuelle, wengleich folgenreiche Entscheidung.

Und sie sind immer auch kritische Stellungnahmen im jeweiligen institutionellen und geistesgeschichtlichen Umfeld: Für den jungen Dahlhaus sowie für seine Göttinger

19 Dahlhaus 2005c/GS8, 279. Vgl. auch Adornos Replik auf eine Kritik an seinem Materialbegriff, wiedergegeben in Dahlhaus 2007d/GS10, 552.

20 Vgl. etwa Dahlhaus 2005b/GS8. Dass allerdings »die Vorstellung der einen, unteilbaren Geschichte, die in den fünfziger Jahren das Bezugssystem sowohl historischer als auch ästhetischer Urteile bildete, den Tendenzen oder Stimmungen der sogenannten Posthistoire wirklich zum Opfer fallen sollte«, stand für Dahlhaus »einstweilen nicht eindeutig« fest (ebd., 165).

21 Dahlhaus 2005l/GS8, 728. Die Formulierung bedarf zumindest in Bezug auf die freie Atonalität einer Relativierung: Denn der Schritt in die sogenannte Atonalität ist zunächst eher ein weiteres Stadium in der Entwicklung der sogenannten »schwebenden Tonalität«. Vgl. hierzu Webern 1960a, 40 f.

22 Vgl. Dahlhaus 2005l/GS8, 729.

23 Zwei Jahre später schwenkt der Dahlhaus in einem anderen Punkt auf Schönbergs Argumentationslinie zurück und behauptet, »dass jedenfalls die Strukturprobleme, die durch die Emanzipation der Dissonanz entstanden waren, durch die Dodekaphonie gelöst wurden [...]« (Dahlhaus 2005m/GS8, 746; vgl. das obige Zitat aus Dahlhaus 2005j/GS8, Anm. 16). Der ›Widerspruch‹ zwischen den Äußerungen würde sich auflösen, wenn man davon ausgeht, dass Dahlhaus unterscheidet zwischen Struktur einerseits – Zwölftonstruktur als ›Rechtfertigung‹ der kompositorischen Einzelentscheidung – und musikalischem Zusammenhang andererseits. Vgl. hierzu Schönberg 1957, 189: Einerseits rechtfertige die Logik der Reihe die Fortschreitung (insofern Akkorde vertikale Projektionen der Reihe sind), andererseits stehe eine Wertung dieser quasi-harmonischen Fortschreitungen noch aus; sie sei aber mehr Sache des Lehrers als des Komponisten.

24 Vgl. Dahlhaus 2005l/GS8, 729.

25 Jedenfalls lässt sich eine solche Auseinandersetzung aus seinen Veröffentlichungen nicht entnehmen: Abgesehen von Dahlhaus 2005h/GS8, der sich u. a. – und noch sehr affirmativ – zur ›emanziptierten Dissonanz‹ äußert, spielen diese Fragen in seinen analytischen Texten kaum eine Rolle.

Kommilitonen Rudolf Stephan²⁶ und Joachim Kaiser wurde die Lektüre der 1949 publizierten *Philosophie der Neuen Musik*²⁷ zum selbstverständlichen und zunächst kaum hinterfragten Ausgangspunkt ihrer Beschäftigung mit der Zweiten Wiener Schule und der zeitgenössischen Musik²⁸ – dies auch in Abgrenzung gegenüber einem musikwissenschaftlichen Establishment, das – den gemeinsamen Lehrer Rudolf Gerber eingeschlossen²⁹ – vor 1945 ebenso zuverlässig seine ›Pflicht‹ getan hatte wie nach 1945, und dem das Bekenntnis zu Schönberg und zu Adorno³⁰ bis in die späten 1960er Jahre als der sicherste Weg galt, sich eine akademische Laufbahn zu verbauen.³¹ Die Situation wendete sich schlagartig durch einen Generationswechsel zwischen 1965 und 1970, der deshalb besonders dramatisch verlief, weil, wie Dahlhaus in seinem letzten Interview anmerkte, eine ganze Generation kriegsbedingt ›ausfiel‹.³²

Umgekehrt ist Dahlhaus' allmähliche Distanzierung von der Perspektive Schönbergs und Adornos ab den 1970er Jahren ein Reflex auf aktuelle Entwicklungen in der zeitgenössischen Musik: auf das Aufbegehren einer jüngeren Komponistengeneration

26 Kaiser begann seine publizistische Laufbahn mit einer Rezension der *Philosophie der Neuen Musik* (1951), Stephan nimmt in seinem Band *Neue Musik: Versuch einer kritischen Einführung* (1958) Bezug auf Adorno.

27 Vgl. Dahlhaus 2007d/GS10, 549. Seit seiner Rezension der *Dissonanzen* (1957) war Dahlhaus Adorno in einer Beziehung verbunden, »die freundschaftlich zu nennen weit übertrieben wäre, die aber immerhin eine gewisse Kontinuität und Substantialität hatte« (ebd.). Adorno soll unmittelbar vor Dahlhaus' Wechsel von Saarbrücken nach Berlin (1967) dessen Berufung nach Frankfurt betrieben haben (vgl. Stephan 2011, 23).

28 Siehe Nyffeler 2001.

29 Rudolf Gerber, bei dem neben Dahlhaus, Kaiser und Stephan auch Ludwig Finscher und Walter Gieseler studierten, hatte zwischen 1939 und 42 mit Herbert Gerigk und dessen Hauptstelle Musik im Amt Rosenberg zusammengearbeitet und 1939 die Musikgeschichte zum »Anschluss« Österreichs geschrieben (»Die Musik der Ostmark«), die Fred Prieberg mit der Bemerkung zitiert, der »tschechische Ghetto-Jude Gustav Mahler habe, als erster Hauptvertreter des internationalen Judentums, eine Ära des Zerfalls« eingeleitet. (Gerber 1939/40, 77–78, hier zitiert nach Prieberg 2004, Art. »Gerber«). Gerber soll sich über den jungen Dahlhaus beschwert haben, dieser »blicke immer so ›kritisch‹ drein während der Gerber'schen Hauptvorlesungen« (Kaiser 2011, 34).

30 Siehe hierzu Feurich 2004, 534f.

31 Siehe auch die Erinnerung Reinhold Brinkmanns (Nyffeler 2001). Abgesehen von Hans Heinz Stuckenschmidt (TU Berlin) waren die Zweite Wiener Schule und die Neue Musik in der westdeutschen Musikwissenschaft weder in den Seminaren in den offiziellen Organen in nennenswertem Umfang präsent (vgl. Stanley 2006, 241). Nyffeler 2001: »Jemand wie Adorno, der Schönberg verteidigte, wurde damals noch kaum gehört, zumindestens nicht in Musikwissenschaftler-Kreisen.« Er galt »den etablierten Musikforschern [...] als journalistischer Propagandist einer glücklich längst überholten Musikrichtung« (Stephan 2011, 23). Die Dissertationen von Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, beide 1967 bei Hans Heinrich Eggebrecht in Freiburg, und Dahlhaus' Analyse von op. 31 in den *Meisterwerken der Musik* von 1968 (Dahlhaus 2005f/GS8) markieren hier einen Wendepunkt (vgl. Stanley 2006, 242).

32 Vgl. Dahlhaus 2007d/GS10, 557. Tatsächlich wurden in dieser Zeit gerade in Berlin einige ›progressive‹ Musikwissenschaftler berufen: Dahlhaus (TU 1967), Stephan (FU 1967), Brinkmann (FU 1970), Burde (HdK 1970), Budde (HdK 1972). Auch Ludwig Finscher, wenngleich ohne Schwerpunkt in der Neuen Musik, wurde 1968 nach Frankfurt berufen. Die vom Krieg dezimierte Generation ist zumindest durch Eggebrecht vertreten (Freiburg 1961), der über die Zweite Wiener Schule immerhin promovieren ließ (s. o.).

gegen den »Materialfetischismus« der ›alten‹ Avantgarde³³, auf die »Emanzipation der Konsonanz«³⁴, der Harmonie überhaupt, auf den zunehmenden oder vielmehr zunehmend sichtbaren Pluralismus in der Neuen Musik. Äußert Dahlhaus bereits 1978 in Darmstadt den Verdacht, dass die stillschweigende Prämisse des Musikhistorikers, es müsse jederzeit einen »Hauptstrom« der kompositorischen Entwicklung geben, »längst hinfällig ist«³⁵, so zwingt ihn die Auseinandersetzung mit den Theoretikern der sogenannten ›Posthistoire‹ schließlich endgültig zur Korrektur bzw. Historisierung eines Geschichtsbildes, das, wie er 1985 feststellt, allzu sehr vom Fortschrittsgedanken des 18. und 19. Jahrhunderts geprägt war.³⁶ Hinter Adornos »Tendenz des Materials« verberge sich, so seine entwarfende Diagnose von 1985, »nichts anderes als der musikalische Weltgeist«.³⁷

II.

Wie bereits eingangs festgestellt, hat sich Dahlhaus mit der ›Emanzipation der Dissonanz‹ und mit der Harmonik der freien Atonalität analytisch nur ein einziges Mal schriftlich auseinandergesetzt: In dem auf der Darmstädter Frühjahrstagung von 1965 gehaltenen Vortrag *Schönbergs Lied: Streng ist uns das Glück und spröde*.³⁸ Gerade dieser Text aber lässt den Leser aufgrund der Vielzahl an theoretischen Fragen, die er aufwirft, in einer gewissen Ratlosigkeit zurück.³⁹

Um so mehr scheint es legitim, hier nur den Passus zur ›emanziptierten Dissonanz‹ herauszugreifen. Von deren »Konsequenzlosigkeit«, wie in den späteren Schriften, ist dabei bezeichnenderweise noch keine Rede – im Gegenteil: Nimmt man Dahlhaus' analytische Stichprobe beim Wort, so wird die Freiheit, die durch die ›Emanzipation der Dis-

33 Spätestens 1978 und nochmals 1984 in Darmstadt.

34 Dahlhaus 2007b/GS10, 287.

35 In Bezug auf die Musik der 1960er Jahre in Dahlhaus 2007c/GS10, 517 f. Vgl. aber bereits Dahlhaus 2005d/GS8, 310.

36 Vgl. Dahlhaus 2005b/GS8, 158 f.

37 Ebd., 159.

38 Dahlhaus 2005/GS8. Die Darmstädter Frühjahrstagung von 1965 *Musikhören – Musikdenken, Neue Wege der musikalischen Analyse*, auf der der Text zum ersten Mal vorgetragen wurde, war mit dem Anspruch angekündigt worden, »zu zeigen [...], inwieweit es möglich ist, den Gehalt der Kompositionen an deren Kompositionstechnik aufzuzeigen.« (Stephan 1967, 6) Doch sah sich Rudolf Stephan als Herausgeber zu der Vorbemerkung veranlasst, die in dem Band versammelten Analysen seien »weniger Modelle als Versuche« (ebd.).

39 Der Vortrag ist offensichtlich unter Zeitdruck entstanden. Abgesehen von der Arbeit an der Habilitationsschrift (1966) und der Monografie über Brahms' 1. Klavierkonzert (1965) stand Dahlhaus auf derselben Frühjahrstagung noch mit dem Vortrag *Zur Rhythmik in Beethovens Diabelli-Variationen* auf dem Programm. Neben dem Versuch, das auf den ersten Blick ›unlyrische‹ Gedicht in die Liedästhetik Georges und seiner Zeit einzuordnen, geht es darin im Wesentlichen um die Exemplifikation genau jener, z. T. noch recht unscharf gefassten Termini aus der Musiktheorie Schönbergs, an deren Präzisierung sich Dahlhaus in den Folgejahren abarbeiten wird: »Entwickelnde Variation«, »Musikalische Prosa« (Dahlhaus 1965, 661 f.) und »Emanzipation der Dissonanz«, sowie um Dahlhaus' These vom »Akkord als Motiv« (ebd., 659), die in den späteren Schriften immer dort begegnet, wo es um die Vorgeschichte der Dodekaphonie geht.

Beispiel 1: Arnold Schönberg, op. 15/9, *Streng ist uns das Glück und spröde*, T. 1–4

sonanz⁴⁰ gerade erst gewonnen ist, durch die Setzung eines alternativen Bezugssystems sofort wieder eingeht.

Im ersten und letzten Akkord aus Beispiel 1 ist, so Dahlhaus, das Prinzip der Terzenschichtung durch eines der Quartenschichtung abgelöst. Demnach wären auch die Halbtonbewegungen der Oberstimme in den Takten 2 und 4 reale Vorhalte, mit denen sich eine übermäßige Quarte in eine reine auflöst; der Akkord in Takt 4 ist insofern ›konsonanter‹ als der in Takt 2, als er ausschließlich aus reinen Quarten besteht. Beides zusammen aber lässt eine Interpretation der beiden Zweitakter als Vordersatz und Nachsatz zu. Die Analyse kann sich auf das vorletzte Kapitel in Schönbergs *Harmonielehre* stützen, in dem dieser die vorsichtige Erwartung äußert, »daß vielleicht später ein Quartensystem (anfangs vielleicht das Terzensystem ergänzend) Chance hat, alle Vorkommnisse der Harmonie [d. h. auch die bisher ›harmoniefremden‹] zu erklären.«⁴⁰ Dass Schönberg den Passus, der bereits in der ersten Ausgabe durch den Kontext stark relativiert wird, aus der dritten Auflage ganz entfernt hat, verschweigt Dahlhaus; und er ist klug genug, das »Quartensystem« nicht anhand einer Analyse des gesamten Liedes durchdeklinieren zu wollen.⁴¹

Und doch ist die These durchaus naheliegend, dass Schönberg – bewusst oder unbewusst – dem mit der ›Emanzipation der Dissonanz‹ drohenden Chaos durch die Setzung alternativer Ordnungsprinzipien zumindest für die Dauer eines Werks eine Struktur zu geben versuchte. In welche Richtung diese neuen Ordnungsprinzipien zunächst u. a. tendierten, soll im Folgenden anhand des von Dahlhaus nicht besprochenen vorletzten Liedes aus Schönbergs op. 15 gezeigt werden.

Ausgangspunkt der Analyse sind drei Fragen, die sich einem Musiktheoretiker des 21. Jahrhunderts bei der Lektüre der Schönberg-Texte Dahlhaus' aufdrängen:

40 Schönberg 1911, 446.

41 Er weist sogar selbst darauf hin, dass am Übergang von Takt 5 zu Takt 6 ein Klang, der aus der Perspektive der Quartenschichtung als ›Vorhaltsklang‹ zu sehen wäre (*F-es-a-cis*), als tonales Relikt die Aufmerksamkeit auf sich zieht, entsprechende tonale Konsequenzen fordert und damit die ›schöne neue Ordnung‹ ins Wanken bringt. Der Effekt ist allerdings hörend kaum nachvollziehbar: Zwar ist der Akkord bereits in der Wiener Klassik gängig; im betreffenden Kontext tritt er aber gegenüber der ›halbverminderten‹ Akkordkomponente der Oberstimmen (die Dahlhaus wohl – zusammen mit der chromatischen Stimmführung – den Tristanakkord assoziieren lässt) klar zurück.

Was genau heißt ›Emanzipation der Dissonanz‹ in dieser frühen Phase der Atonalität? Sind die betreffenden Klänge wirklich ›konsequenzlos‹? Oder gibt es, wie in der soeben referierten Analyse angedeutet, alternative Ordnungsprinzipien, in denen sie nicht nur ›harmonie-eigen‹, sondern auch kontextuell eingebettet sind, d. h. eine eigene Konsequenzlogik entwickeln?

Wie ist das Verhältnis zur Tonalität? Heißt »Emanzipation der Dissonanz«, wie von Schönberg behauptet und von Dahlhaus nie in Zweifel gezogen⁴², automatisch auch »Verzicht auf ein tonales Zentrum«⁴³ Oder gilt auch für diese Phase der frühen Atonalität, was Schönberg in Bezug auf die vagierende Harmonik des späten 19. Jahrhunderts sagte, dass nämlich »die Herrschaft [des] Grundtons immer mehr bloß gedanklich nachweisbar und immer weniger sinnlich wahrnehmbar« ist?⁴⁴

Ist Dodekaphonie zwangsläufige Folge dieses kompositionsgeschichtlichen Moments? Oder hätte die kompositorische Entwicklung um 1909, wie der späte Dahlhaus einräumte, für Schönberg auch andere Optionen offen halten können?

Da es nicht um punktuelle, sondern um strukturelle Ordnungsprinzipien geht, wird die Analyse notwendig das Lied als Ganzes in den Blick nehmen müssen, d. h. es werden auch Aspekte zu klären sein, die nur mittelbar mit der skizzierten Fragestellung zu tun haben.

III.

Georges Gedicht⁴⁵ (Abb. 2) ist eine Paralipse: Das mit der ersten Zeile eingeklagte Reideverbot wird durch die anschließende Auflistung dessen, von was nicht mehr die Rede sein soll, wortreich durchbrochen. Der Tonfall ist bereits durch die Anfangszeile mit dem dreimaligen ›i‹ und drei Zischlauten auf ein ängstliches Flüstern festgelegt. Ab der vierten Zeile sind die i- und e-Reime endgültig in der Überzahl. Da der Akzent in all diesen Zeilen auf der dritten Silbe liegt, erzeugen die Zeilen 3, 8 und 14 mit ihrem Akzent auf der ersten Silbe und ihrer stumpfen und ›dunklen‹ Endung eine Zäsur; sie klingen in der Pause nach, ›geben zu denken‹ und betonen genau jene Vergänglichkeit, von der

42 Noch in Dahlhaus 2005I/GS8 sind »Atonalität« und »Emanzipation der Dissonanz« zwei Aspekte desselben gewaltsamen Vorgangs, der laut Dahlhaus in den »Ausnahmestand«, ja – Schönbergs Gegner beim Wort nehmend – in die »Anarchie« führte (ebd., 728 f.).

43 »Ein Stil, der auf dieser Voraussetzung [nämlich der ›Emanzipation der Dissonanz‹] beruht, behandelt Dissonanzen genauso wie Konsonanzen und verzichtet auf ein tonales Zentrum.« (Schönberg 1976a, 74) Die ersten Stücke in diesem neuen Stil aber seien 1908 von ihm und »bald darauf« von Webern und Berg geschrieben worden.

44 Schönberg 1976b, 210. Vgl. Webern 1960b, 52: »Ich habe zwar dann wieder ein Quartett geschrieben, das in C-Dur war – aber nur vorübergehend. Die Tonart, der gewählte Grundton, ist sozusagen unsichtbar – ›schwebende Tonalität! – Alles hatte aber noch Beziehung zu einer Tonart, vor allem am Schluss, um den Grundton herzustellen. Der Grundton selbst war aber nicht da – er war im Raume schwebend, unsichtbar, nicht mehr notwendig. Es hätte umgekehrt bereits gestört, wenn man sich wirklich auf den Grundton bezogen hätte.«

45 Als vorletztes im Zyklus geht das Gedicht der Trennung der Liebenden und ihrer Vertreibung aus dem Paradies der Hängenden Gärten unmittelbar voraus.

1	Sprich nicht immer
2	Von dem laub ·
3	Windes raub ·
4	Vom zers chellen
5	Reifer quitten ·
6	Von den tritten
7	der vern ichter
8	spät im jahr.
9	Von dem zittern
10	Der libellen
11	In gew ittern
12	Und der lichter
13	Deren flimmer
14	Wandelbar .

Abbildung 2: Stefan George, *Das Buch der Hängenden Gärten*, [Sprich nicht immer]. Betonungen (fett) und ›Strophen‹-Gliederung

eigentlich nicht die Rede sein sollte.⁴⁶ Die drei Teilsätze, die auf diese Weise voneinander abgesetzt werden, wachsen durch sukzessive syntaktische Anlagerungen von drei bis auf sechs Zeilen an.

Schönbergs Singstimme (Bsp. 2) hält sich sowohl hinsichtlich des Rhythmus als auch der Kontur eng an die Textvorlage. Schönberg verlagert jedoch den Beginn des dritten Teils von der neunten in die zwölfte Zeile bzw. von Takt 7 nach Takt 9 – erkennbar nicht nur an der Pause, sondern auch an einer zunächst vor allem rhythmischen Korrespondenz zwischen Takt 2.2–3 und T. 10–11.1. Diese Dreiteiligkeit bestätigt sich beim Blick auf die Kontur: Die Takte 2–3 und 9–11⁴⁷ beginnen fallend von einem gedehnten Hochton (mit oder ohne Auftakt) und enden nahezu gleich⁴⁸; die Takte 4–8⁴⁹ bilden als zweifaches Ab und Auf und großer, im Gerüst fast durchweg chromatischer Abgesang eine

46 Klanglich sind sie einerseits durch den Reim zwischen spät im Jahr und wandelbar, andererseits durch Alliteration zwischen »Windesraubq und »wandelbar« aufeinander bezogen. – Rhythmisch ambivalent sind nur die erste und fünfte Zeile (»Sprich nicht immer« und »Reifer Quitten«). Die Anfangszeile, in der die erste und dritte Silbe etwa gleich stark sind, ist als ganze ›auftaktig«.

47 Entsprechend Zeile 1–3 und 12–14.

48 Sie heben also die Alliteration zwischen »Windesraub« und »wandelbar« hervor

49 Zeilen 4–11.

2 Z. 1 Sprich nicht im - mer von dem Laub, Win - des - raub, Z. 2 Z. 3 Z. 4

4 Z. 4 vom Zer - schel - len rei - fer Quit - ten, von den Trit - ten der Ver - Z. 5 Z. 6 Z. 7

6 Z. 8 7 Z. 9 4 Z. 10 8 4 Z. 11 nich - ter spät im Jahr. Von dem Zit - tern der Li - bel - len in Ge - wit - tern,

9 Z. 12 rit. 10 Z. 13 Z. 14 11 und der Lich - ter, de - ren Flim - mer wan - del - bar.

Beispiel 2: Arnold Schönberg, 15 Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten« von Stefan George für eine Singstimme und Klavier op. 15/14 (»Sprich nicht immer von dem Laub«), Singstimme.

Einheit (siehe die Rhomben in Bsp. 2).⁵⁰ Die Hochtöne aller drei Teile fallen auf Silben, die mit ›-ich‹ bzw. ›-icht‹ enden. Nimmt man das ›nicht‹ in Takt 2 hinzu⁵¹, so ergibt sich eine chromatisch absteigende Reihe von Hochtönen (siehe die Einkreisungen in Bsp. 2).⁵²

Ausgangspunkt der Klavierstimme ist der in Takt 1 exponierte, aus Arpeggio und Vorhalt zusammengesetzte Hauptgedanke (Bsp. 3).⁵³ Während die drei nächstliegenden Varianten – Takt 3, 6.2 und 11 – jeweils zäsursetzende Zeilen des Gedichts begleiten⁵⁴,

50 Das Absetzen der drei letzten Zeilen durch die Fermate auf »Lichter« ist auch rhetorisch motiviert: Nur so werden diese Zeilen, die ja sprachlich nur das letzte Glied eines übergreifenden Parallelismus sind, als Schluss überhaupt erst erfahrbar. Das letzte Wort »wandelbar« erhält so die Markierung, die es braucht, um nachzuwirken.

51 Weitere ›-ich‹-Silben gibt es nicht.

52 Zwischen cis^2 in Takt 6 und c^2 in Takt 9 vermittelt der benannte chromatische Oktavzug cis^2-cis^1 .

53 Er korrespondiert mit dem ersten Takt der Singstimme über eine rhythmische Vertauschung und Umkehrung der Bewegungsrichtung. – Indem vor allem der Rhythmus der ersten Takthälfte im weiteren Verlauf sehr prominent ist (vor allem in der Singstimme), erhält das Lied – singular im gesamten Zyklus – einen mitunter tänzerischen, walzerartigen Einschlag – eine Konnotation, die der Position des Liedes im Zyklus (im Sinne eines letzten Tanzes vor der Trennung und Vertreibung) durchaus angemessen erscheint. Variabel ist vor allem das Verhältnis zwischen den Teilmotiven: Mal ist der Vorhalt Teil (und Ziel) des Arpeggio (T. 1 und T. 11), mal unabhängige Oberstimme (T. 3 und T. 6), mal Bassstimme (T. 4f.), mal wird er abgespalten und zur None vergrößert (T. 5.2), mal ganz abgesetzt (T. 8); in Takt 9 scheint er – ebenso wie das Arpeggio – vorübergehend erstarrt zu sein.

Beispiel 3: Arnold Schönberg, op. 15/14, der Hauptgedanke und dessen nächstliegende Varianten

Beispiel 4: Arnold Schönberg, op. 15/14, entferntere Varianten des Hauptgedankens

schließen sich die entfernteren Varianten in den Takten 4–5 und 7–8 (Bsp. 4) zu sequenzartigen Reihungen zusammen, wie man dies aus klassischen Mittelteilen kennt. Mit der Zäsur in Takt 8 wird eine Phase der Erstarrung und des Innehaltens eingeleitet, die erst mit der Wiederanknüpfung an den Beginn in Takt 11 aufgelöst wird. Damit bestätigt sich die an der Singstimme beobachtete Dreigliederung als Exposition, verarbeitender Mittelteil, spannungsvolles Innehalten und (veränderte) Rückkehr zum Ausgangspunkt.

Was nun die Harmonik als den für unsere Fragestellung zentralen Aspekt betrifft, so zeigt bereits die Zusammensetzung des Hauptgedankens aus Arpeggio und Vorhalt, dass mit einer Verwurzelung in satztechnischen Denkweisen der durmolltonalen Tradition prinzipiell zu rechnen ist.

Geht man zunächst von den abstrakten intervallischen Vorgaben aus, so ist der Vorhalt (s. die gestrichelten Balken in Bsp. 3) durchweg halbtönig fallend, während das Arpeggio in zwei Teilkomponenten mit je eigener Intervallgröße zerfällt (s. die durchgezogenen Balken). Die Komponente mit den größeren Intervallen liegt dabei zumeist ›unten‹.⁵⁵ Von den drei nächstliegenden Varianten des Hauptgedankens (T. 3, T. 6.2 und T. 11) beginnt die in Takt 11 – wie Takt 1 – mit ungleichen Septimen; die Varianten in Takt 3 und Takt 6.2 schichten kleine Septimen aufeinander, so dass sich eine ganztönige Komponente durchsetzt, in der der Vorhalt tatsächlich ›fremd‹ ist. Zugleich suggeriert

54 Mit der Positionierung des Hauptgedankens in Takt 6 (d.h. zu Zeile 8 des Gedichts) reflektiert Schönberg dessen ursprüngliche Dreigliederung.

55 Zu Beginn Septime und Quinte, in Takt 4 und Takt 5 Septime (bzw. Sekunde) und Terz, Takt 7 Quarte und Terz, Takt 11 wiederum Septime und Quinte. Sind Quinten oder Quartan beteiligt, so ist immer eines der beiden Intervalle rein und das andere Tritonus bzw. verm. Quinte. Septimen- und Terzenkomponenten bestehen teils aus gleichen, teils aus kleinen und großen Intervallen.

Beispiel 5: Arnold Schönberg, op. 15/14, T. 2–4 mit Markierung des ganztönigen Feldes; Dreieck: Nicht-Bestandteil des ganztönigen Feldes

Takt 3 eine auf *d*, Takt 6 eine auf *e* bezogene Dominante⁵⁶, in der der Vorhalt (*fis-f* bzw. *gis-g*) als spätromantische Tredezime erscheint.

Dass die Auflösung zwingend wäre, lässt sich in diesem stilistischen Kontext kaum behaupten; erst durch die motivische Behandlung des fallenden Halbtons rückt eine Interpretation als Vorhalt und Auflösung⁵⁷ in die Nähe einer Erwartungshaltung. Ähnlich wird man auch den Eintritt der Singstimme in Takt 2 als Nonvorhalt in D-Dur wahrnehmen, so dass rückwirkend auch das b^2-a^2 des Klaviers in Takt 1 als Vorhalt zum Quintton interpretierbar wird.

Spricht also eine ganze Reihe tonaler Relikte in den Takten 1–3 für eine zumindest gedankliche Zentrierung um *d*, so zeigt sich andererseits eine deutliche Tendenz, diese Zentrierung durch konkurrierende Ordnungsstrukturen zu relativieren. Tatsächlich scheint Schönberg seine ›Tonika‹ sogar dezidiert durch ihre halbtönigen Nachbarn zu umschatten bzw. zu verdrängen:⁵⁸ so gegen Ende von Takt 2, wo der Ton *d* durch *es* und *des* ›umschrieben‹ (und vermieden) wird, sowie zu Beginn von Takt 4, wo er ›fällig‹ wäre, aber von *es* bzw. *dis* und *cis* nahezu symmetrisch umstellt (und verdeckt) wird.⁵⁹ Was aber zunächst als ›bestimmte Negation‹ erscheint, lässt sich auch als Überlagerung eines latent tonalen Gerüsts durch symmetrische Ordnungsstrukturen beschreiben (Bsp. 5):

Es und *cis* sind zugleich Teil eines ganztönigen Feldes, das von der alterierten Dominante in Takt 3 auf deren unmittelbares Umfeld ausstrahlt und das nur durch die (in

56 Der tonale Eindruck ist in Takt 6 flüchtiger, aber zugleich deutlicher: nicht nur wegen des vorausgegangenen E-Dur-Dreiklangs, sondern auch weil die nichtganztönige Tredezime *gis* hier noch hörbar als tonales Relikt in den ansonsten ganztönigen Akkord hineinragt, während *fis* an analoger Stelle in Takt 3 beim Eintritt des Akkords bereits weitgehend verklungen ist.

57 Anstelle einer Verwendung als Reizdissonanz, wie häufig bei Debussy oder Ravel.

58 Vgl. Adorno 1959, 78 f.: »Sprengen die Georgelieder die Tonalität, so sind sie doch allerorten von deren Bruchstücken durchsetzt. Dies Verhältnis aber ist keines von unreinem Stil sondern das Spannungsfeld, in dem die Komposition selbst lebt. Ihre neuen Klänge leisten die bestimmte Negation der alten [...]«

59 Zugleich ist die Klavierstimme in Takt 4 sehr plausibel aus den diastematischen und rhythmischen Vorgaben von Takt 1 und Takt 3 ableitbar: Als rhythmische Komprimierung und Verkleinerung der beiden Intervallklassen zu kleiner Sekunde (bzw. großer Septime) und großer Terz.

Bsp. 5 als Dreieck markierten) Töne *fis*², *d* und *gis*¹ durchbrochen wird.⁶⁰ Ähnlich ist das vorübergehende D-Dur in Takt 2 in einen harmonischen Kontext eingebettet, der im Wesentlichen durch die Kleinterzachse *c-a-fis-es* bestimmt ist (Bsp. 6).⁶¹

Auch die Singstimme akzentuiert hier sowie im folgenden ganztönigen Segment die beiden gemeinsamen Töne *a* und *es*. Jeder der beiden Töne erscheint zunächst in Begleitung seines halbtönigen, dann seines ganztönigen unteren Nachbarn.⁶²

Geht man davon aus, dass zu Beginn des Liedes neben dem thematischen Hauptgedanken auch die harmonische Struktur vorgegeben wird, so wäre diese vorläufig dahingehend zu charakterisieren, dass eine latente Tonika D durch ihre halbtönigen Nachbarn *Es* und *Cis* beschattet und durch zwei Formen der symmetrischen Oktavteilung in ihrem Einfluss zurückgedrängt wird, die sich im Quintton *a* und dem mit ihm tritonusverwandten *es* berühren.⁶³ Die aus tonaler Sicht störenden Komponenten (*es* und *cis*) sind mithin tragende Komponenten symmetrischer Strukturen, in denen umgekehrt der Ton *d* entweder nachrangig⁶⁴ oder ›fremd‹ ist.⁶⁵

Die Takte 4–8, die als Mittelteil fungieren, werden durch Konstellationen der Töne *cis*, *d* und *es* (bzw. *dis*) umrahmt und geteilt (s. die Umrahmungen in Bsp. 7); dabei wird der Ton *d* in den Takten 8–9 und in Takt 4 durch *cis* und *es* umkreist (und damit strukturell zurückgedrängt), während er zu Beginn von Takt 6 (als Scheitelpunkt des Mittelteils) klanglich kaum zu identifizieren ist. Die Stelle trennt in der Klavierstimme zwei äquidistanziale Strukturen, die sich im Ton *es* berühren: Den Kleinterzzirkel *es-c-A-Ges-Es*, und den Großterzzirkel *Es-H/h¹-g¹-es¹* (s. die in Bsp. 7 eingekreisten bzw. umrahmten Töne).⁶⁶

60 Die ausschließliche Verwendung symmetrischer Skalen, selbst für kurze Passagen, scheint für Schönberg in der Phase der freien Atonalität (anders als etwa in op. 2 und op. 9) keine Option mehr gewesen zu sein (siehe auch Fußnote 71). Doch sind die ›fremden‹ Töne keineswegs willkürlich, sondern durch klangliche oder motivische Vorgaben begründet, die gegenüber der Ausrichtung an der Ganztonskala offenbar Vorrang haben: 1): Alle drei Töne stehen im (oktavversetzten) Halbtonabstand zu einem der gleichzeitigen Töne. 2): *fis*² ist Teil des halbtönigen ›Verhalts‹-Motivs, *d* ist Teil einer Variante des Arpeggio, die aus zwei Intervallen der Klasse (0,1) und zwei der Klasse (0,4) besteht. 3): Das *gis*¹ der Singstimme dagegen scheint mir vor allem als (ästhetisch gebotene) ›Störung‹ des übermäßigen Dreiklangs im Klavier zu fungieren.

61 Nur zwei der 14 Töne in den Takten 1–2 (nämlich der Vorhalt *b* und *des*, das bereits zum Ganztonfeld gehört) sind nicht Teil einer Halbtonganztonskala *c-d-es-[f]-fis-as-a-h*; der Ton *f* fehlt.

62 Entsprechend der jeweils bestimmenden symmetrischen Skala (Oktatonik, Ganztönigkeit).

63 Die Töne *cis*, *d* und *es* sind dabei nicht gleichrangig, sondern als mehr oder weniger latentes tonikales Zentrum (*d*) und Vorhalt (*es*) oder leittöniger Gegenklang (*es/cis*) voneinander abhängig. Während jedoch der Ton *es* im Folgenden selten ohne seine unmittelbare Auflösung nach *d* begegnet, scheint die Funktion von *cis* vor allem im Mittelteil (T. 4–9.1) gerade darin zu bestehen, den Ton *d* zu verdrängen. Der Ton *a* dient als Scharnier zwischen der tonalen und den beiden symmetrischen Ordnungsstrukturen.

64 Der Ton *d* als Teil einer Halbtonganztonleiter, in der – was eher selten ist – nicht die ›mi‹- sondern die ›re‹-Stufen das strukturelle Gerüst bilden. Vgl. Ravel, *Le Cibet (Caspard de la nuit)*, Takt 23 f., *Pantom* (Klaviertrio, 2. Satz), Zif. 6.

65 Und es ist sicher kein Zufall, dass die Töne *a*, *cis* sowie – zum Vorhalt zusammengefasst – *es* und *d* als einzige im Verlauf des Liedes durch Oktavierung hervorgehoben werden (T. 2, 9, 11).

66 Der Ton *cis* zu Beginn von Takt 4 ist noch Teil des ganztönigen Feldes aus Takt 3.

2 *p* sehr gebunden 3

Sprich nicht im - mer von dem Laub, Win - des

pp

Beispiel 6: Arnold Schönberg, op. 15/14, T. 1–3; Kleinterzachse A-C-Es-Fis (weiße Markierung), Dreieck: Nicht Bestandteil der ›octatonic collection‹ A-H-C-D-Es-[F]-Fis-As.

4 5 6

raub, vom Zer-schel - len rei - fer Quit - ten, von den Trit - ten der Ver nich - ter spät im

ppp

7 8 9

Jahr. Von dem Zit - tern der Li - bel - len in Ge - wit - tern, und der Lich

sf ppp

Beispiel 7: Arnold Schönberg, op. 15/14, T. 4–9

Der Wechsel zwischen den Terzachsen wird durch eine der beiden ›dominantischen‹ Varianten des Hauptgedankens markiert (T. 6).⁶⁷

67 Im ›Auftakt‹ zu dieser Variante werden Komponenten der Kleinterzachse und des E-Dur Dreiklangs so kombiniert, dass gerade nicht die lineare – und leittonige – Verbindung zwischen einem verminderten Septakkord und einem Dur-Dreiklang (›Dv-Tr), sondern die (vertikale) Schichtung zweier terzverwandter Komponenten (›c-Moll‹ und E-Dur) hervortritt. Die Tonfeld-Theorie würde dazu wohl anmerken, das (flüchtige) Erscheinen von Konstrukt IIa diene hier dazu, einen formalen Wendepunkt in der dem Konstrukt eigenen Schärfe hervorzuheben. Vgl. Polth 2011, Abschn. III.3 (246f.) und III.5 (252ff.).

Die Singstimme, die diese Terzstrukturen nur bedingt unterstützt, akzentuiert zunächst die strukturell tragenden Töne *es*, *d*, *a* und *cis*⁶⁸; *cis* wird schließlich Ausgangspunkt des benannten, überwiegend chromatischen, aber ganztönig akzentuierten ›Oktav-Zuges‹, der – ähnlich wie die Klavierstimme – *d* als ›eigentlichen‹ Zäsurton des Mittelteils (T. 8.6) überspielt.

Der Begriff der ›emanzipierten Dissonanz‹ ist hier, wo die Tonika so dezidiert beschattet und zurückgedrängt wird und wo tonale Bezüge – abgesehen von Takt 6.2 – keine Rolle mehr spielen, durchaus wörtlich zu verstehen: Angesichts eines überwiegend zweistimmigen, nur noch selten akkordischen Tonsatzes, der überwiegend von Nonen, Septimen und Quartan geprägt ist, scheint eine traditionelle Hörweise – beispielsweise der hier eingekreisten Vorhalte – kaum mehr plausibel. Dagegen kristallisieren sich zumindest in der Klavierstimme überraschend klare symmetrische Strukturen heraus: Die Halbtonganztonskala, die sich in Takt 5.2 um die Kleinterzachse herum anlagert, beeinflusst bereits das Arpeggio in Takt 5.1.⁶⁹ Ähnlich bewegt sich die Großterzsequenz in den Takten 7–8 in einem neuntönigen ›Set‹, das Messiaens Modus 3 entspräche.⁷⁰ Die nicht-ganztönigen Töne der Singstimme stehen zu dieser Struktur allerdings ebenso quer wie der Quartolenrhythmus, in dem sie vorgetragen werden. Es scheint also, als habe Schönberg in einer satztechnischen Situation, in der die traditionellen Unterscheidungen zwischen Konsonanz und Dissonanz irrelevant geworden sind, bewusst oder unbewusst einen gewissen Halt in symmetrischen Strukturen gesucht, ohne dass er sich diesen Strukturen vollständig hätte ausliefern mögen.⁷¹

Der Schluss (T. 9–11) fokussiert in der Klavierstimme nochmals die Anfangskonstellation Es-D-A (entsprechend den drei Anfangstönen der Singstimme) in unterschiedlichen ›Funktionen‹: Als Zusammenklang, in dem die linearen Bezüge vorübergehend ruhen bzw. erstarren (T. 9), und als Variante des Hauptgedankens, d. h. als Arpeggio und Vorhalt, womit die strukturellen Hierarchien zwischen A, Es und D wenigstens auf dem Papier abschließend geklärt wären (T. 11). In der Singstimme, die in komplexer Weise auf ihren Anfang Bezug nimmt, ragen die gedehnten Töne *c*² und *b*¹ auch dadurch heraus, dass sie bis dahin weitgehend unverbraucht sind. Wie zu Beginn spielen auch hier versteckte tonale Bezüge eine Rolle: *c*² entspräche in tonaler Musik, gerade in seiner ›Harmonisierung‹ durch die Strukturöne *d*, *a* und *es*, einer ›Abschiedsseptime‹, *b*¹ könnte vor diesem Hintergrund als Vertreter einer Mollsubdominante aufgefasst werden⁷², und der

68 *Es* und *d* wiederum als potentieller Vorhalt unmittelbar miteinander verknüpft.

69 Insofern Schönberg den im Sinne der Sequenz fälligen übermäßigen Dreiklang *f-a-cis* durch *f-a-c* ersetzt.

70 *H-cis-d-es-f-fis-g-a-b*. Analog der Kleinterzachse in Takt 5 besteht hier eine strukturelle Hierarchie zwischen dem übermäßigen Dreiklang der ›Basstöne‹, dessen ›Vervollständigung‹ zur Ganztonleiter durch die jeweils zweiten Töne, und dem Dreiklang der rechten Hand, den man entweder als Oberquinttransposition des Dreiklangs der Basstöne oder als chromatisch versetzte ›Reizdissonanz‹ auffassen kann – das heißt als zwar nachrangigen, aber dennoch unverzichtbaren Bestandteil der Harmonik dieser Passage.

71 Wie aus einer Polemik gegenüber Capellen und Busoni gegen Ende der *Harmonielehre* hervorgeht, empfand Schönberg ein ›Komponieren nach Skalen‹ als Verrat an der gerade erst erkämpften Freiheit (vgl. Schönberg 1911, 441).

davon ausgehende übermäßige Dreiklang repräsentiert die Tonika ebenso wie *a-cis-f* in Takt 3 die Dominante.

Dass diese tonalen Bezüge nur eingeschränkt zur Geltung kommen, verdankt sich in Takt 9 der Tatsache, dass der Ton *d* (der ja, als ›Fundament‹, die ›Abschiedsseptime‹ erst zu einer solchen macht) nach wie vor durch seine Nachbartöne verdeckt ist⁷³ und in Takt 11 der Art, wie der übermäßige Dreiklang der Singstimme in eine Reprise des Hauptgedankens eingebunden und zumindest ein Stück weit verdeckt wird.⁷⁴

Resümee

Was also heißt ›Emanzipation der Dissonanz‹ konkret? Was hat es mit dem behaupteten ›Verzicht auf ein tonales Zentrum‹ auf sich? Und was unternimmt Schönberg, um den Wegfall der tonalen Ordnungsstrukturen auszugleichen?

Was zunächst die Emanzipation der Dissonanz betrifft, so erleben wir die Dissonanz hier eher im Prozess als im Zustand der Emanzipation, d. h. in einem Stadium, in dem die Anwendung des Begriffes (›Emanzipation der Dissonanz‹) eigentlich erst bzw. noch sinnvoll ist (siehe die Behandlung des Vorhalts in den verschiedenen Versionen des Hauptgedankens). Ähnliches gilt für das ›tonale Zentrum‹ *D*, das zwar ›gedanklich‹ vorhanden und strukturell wirksam, aber über weite Strecken als solches nicht mehr unmittelbar wahrnehmbar ist. Exemplarisch für beide Befunde sei hier auf die Ambiguität des Tons *es* verwiesen: einerseits – vor allem in den Rahmenteilten – nach wie vor Vorhalt zur ›Tonika‹ *D* und in dieser Funktion ›gerade noch‹ nachvollziehbar, andererseits – vor allem im Mittelteil – Schnittstelle dreier Strukturen, in denen die Tonika ihrerseits ›fremd‹ ist: zweier symmetrischer Terzachsen und eines ›Zentralklangs‹, der sich aus den beiden Nachbartönen der ›Tonika‹ zusammensetzt (in dem diese als ›fremder‹ bzw. strukturell nachrangiger Ton gleichwohl präsent ist). Der Gefahr der ›Konsequenzlosigkeit‹ der emanzipierten Dissonanz und der durch sie verursachten Orientierungslosigkeit ist sich Schönberg also sehr wohl bewusst. Was er jedoch dagegen unternimmt, lässt sich kaum als ›Vorgeschichte der Reihenkomposition‹ vereinnahmen.⁷⁵ Im Gegenteil: Die Tendenz, einige Töne besonders hervorzuheben, nicht nur vertikal (durch Oktavierung), sondern auch linear, gehört aus Sicht der Dodekaphonie zu den ›tonalen Relikten‹, die es zu

72 Zu diesem Eindruck trägt auch der unmittelbar vorausgehende ›Vorhalt‹ *a-g* bei (so dass sich ein melodisches Gerüst *c-h-a-g-b* ergäbe).

73 Und zwar sowohl in der Singstimme als auch in der Klavierstimme.

74 Dass der Hauptgedanke in Takt 11 auf *h* beginnt – das damit als ›Fundament‹ des Schlussklangs erscheint –, dürfte vor allem stilistisch und kompositionstechnisch motiviert sein: Betrachtet man den übermäßigen Dreiklang der Singstimme und den Schluss mit den Strukturtönen *a*, *es* und *d* als kompositorische Vorgabe, und geht man davon aus, dass im Kontext der Zweiten Wiener Schule als Ergänzungstöne zum übermäßigen Dreiklang vor allem solche infrage kommen, die zu einem der drei Töne im Abstand einer großen Septime stehen, dann ist *h* der einzige, der auch lokal (zum übergebundenen *b*) die gewünschte ›Reizdissonanz‹ erzeugt. Doch ähnlich wie in den Takten 1–3 der Ton *a* als Teil einer Kleinterzachse erscheint, ist es auch hier denkbar, den Ton *h* als Kleinterzvertreter – vulgo ›Tp‹ – der ›Tonika‹ *d* aufzufassen.

75 Und dies gilt wohl für das gesamte Buch der *Hängenden Gärten*.

überwinden gilt. Vielmehr scheint Schönberg hier vorübergehend an einer allgemeinen Tendenz zur Polyzentrik, zur symmetrischen Oktavteilung und zum Zentralklang zu partizipieren, die seinerzeit in Europa überall dort zum Durchbruch kommt, wo man sich der Brüchigkeit der durmolltonalen Ordnung bewusst wurde – einer Tendenz freilich, deren Wurzeln weit ins 19. Jahrhundert zurückreichen. So scheinen sich im vorliegenden Fall die beiden Terzachsen, die immerhin sieben von elf Takten des Liedes strukturell bestimmen, als Alternativen zu einer tonalen Struktur mit Zentrum D förmlich aufzudrängen. Die freie Art aber, in der Schönberg mit diesen Strukturen umgeht, und der Höreindruck sprechen eher dagegen, diesen Strukturen eine ähnlich bestimmende Rolle beizumessen, wie man dies bei Bartók, Ravel oder Strawinsky gleichzeitig oder wenig später beobachten kann.⁷⁶ Eher scheint es sich um den Versuch zu handeln,

- im Grenzgebiet zwischen schwebender Tonalität und freier Atonalität Ordnungsstrukturen zu bewahren, die – als symmetrische⁷⁷ – noch nicht im gleichen Maße ›verbraucht‹ sind wie die Durmolltonalität,
- diese Strukturen an einem gleichsam ›verschwiegenen‹ tonikalen Zentrum *d* auszurichten, das insofern ›negativ‹ wirksam ist, als das strukturelle Gerüst nicht nur des Mittelteils wesentlich durch dessen chromatische Nachbartöne *es* und *cis* bestimmt ist.

Letztlich handelt es sich um die bestimmte Negation einer um D zentrierten Tonalität, darin möglicherweise Analogon zur Figur der Paralipse, die die dichterische Vorlage kennzeichnet.

76 Aus diesem Grund wurde auch von einer Tonfeld-Analyse Abstand genommen: 1): Es ist nicht einzusehen, warum durch Großterz-Achsen geprägte Strukturen grundsätzlich nach dem Modell des Konstrukts geformt sein müssen und nicht ebenso gut nach dem der Ganztonreihe oder dem des dritten Messiaen'schen Modus. 2): Die These, dass die Musik der sogenannten Freien Atonalität auf eine ähnlich Weise mehrschichtig strukturiert ist wie ein Großteil der tonalen Musik (nur eben nicht nach dem Modell des Schenker'schen Ursatzes, sondern in Tonfeldern nach Albert Simon), ist als Arbeitshypothese legitim, aber für die Analyse nicht immer hilfreich. 3): Den Anspruch, es müsse jeder Ton aus einer übergeordneten Struktur erklärbar sein – auch die ›fremden Töne‹ der Singstimme in Takt 7–8 –, halte ich in dieser kompositionsgeschichtlichen Situation für übertrieben.

77 Geht es um Sequenzen und lineare Fortschreitungen (›Züge‹), so ist der Rückgriff auf Formen der symmetrischen Oktavteilung unter den Bedingungen der 12-tönigen Temperatur letztlich auch nahezu alternativlos.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1949), *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Mohr.
- (1959), »Nachwort« zu Schönberg, Arnold, *Fünfzehn Gedichte aus ›Das Buch der hängenden Gärten‹ von Stefan George*, Frankfurt a.M.: Insel, 76–83.
- (1978), »Die Funktion des Kontrapunkts in der Neuen Musik«, in: —, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 16, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 145–169 [Vortrag an der Berliner Akademie der Künste; Erstdruck in: *Anmerkungen zur Zeit*, Akademie der Künste Berlin, Aug. 1957; Wiederabdruck in: *Merkur* 119 (1958), 27–48 und in: —, *Klangfiguren*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1959, 210–247].
- Dahlhaus, Carl (1965), »Über das Analysieren Neuer Musik. Zu Schönbergs Klavierstücken opus 11, Nr. 1 und opus 33a«, *Musik im Unterricht* 56, 276–283 [Wiederabdruck in: *Fortschritt und Rückbildung in der deutschen Musikerziehung. Vorträge der sechsten Bundesschulmusikwoche, Bonn 1965*, hg. von Egon Kraus, Mainz: Schott 1965, 224–236].
- (2005/GS8), *20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg* (= *Gesammelte Schriften* 8), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Laaber: Laaber.
- (2005a/GS8), »Fortschritt und Avantgarde«, in: — 2005/GS8, 11–21 [Erstdruck in: —, Reiner Kluge, Ernst H. Meyer, Walter Wiora (Hg.), *Kongreßbericht Leipzig 1966*, Kassel: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1970, 33–41; Wiederabdruck in: —, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz: Schott 1978, 40–48].
- (2005b/GS8), »Geschichte und Geschichten«, in: — 2005/GS8, 158–167 [Erstdruck in: — (Hg.), *Die fünfziger Jahre. Versuch einer Revision* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 26), Mainz 1985, 9–20].
- (2005c/GS8), »Adornos Begriff des musikalischen Materials«, in: — 2005/GS8, 277–283 [Erstdruck in: *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts* (= Veröffentlichungen der Walcker Stiftung 5), hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft 1974, 9–17].
- (2005d/GS8), »Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen«, in: — 2005/GS8, 300–310 [Erstdruck in: 29. *Internationale Ferienkurse für Neue Musik 1978 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 17)*, hg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1978, 22–33].
- (2005e/GS8), »Abkehr vom Materialdenken?«, in: — 2005/GS8, 482–494 [Erstdruck in: *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?* (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 19), hg. von Friedrich Hommel, Mainz 1984, 45–55].
- (2005f/GS8), *Arnold Schönberg: Variationen für Orchester, op. 31*, in: — 2005/GS8, 619–650 [Erstdruck als: *Meisterwerke der Musik* 7, München: Fink 1968].
- (2005g/GS8), »Schönberg und Bach«, in: — 2005/GS8, 651–655 [Erstdruck in: *Neue Zeitschrift für Musik* 128 (1967), 109–111].
- (2005h/GS8), »Schönbergs Lied ›Streng ist uns das Glück und spröde‹«, in: — 2005/GS8, 656–664 [Erstdruck in: Stephan 1967, 45–52].

- (2005i/GS8), »Emanzipation der Dissonanz«, in: — 2005/GS8, 665–673 [Erstdruck in: *Aspekte der Neuen Musik. Professor Hans Heinz Stuckenschmidt zum 65. Geburtstag*, hg. im Auftr. d. Staatl. Inst. f. Musikforschung, Preuss. Kulturbesitz Berlin von Wolfgang Burde, Kassel u. a.: Bärenreiter 1968, 30–37].
- (2005j/GS8), »Schönberg und Schenker«, in: — 2005/GS8, 677–682 [Erstdruck als »Schoenberg and Schenker« in: *Proceedings of the Royal Musical Association 100 (1973–74)*, 209–215; sowie in: —, *Schönberg und andere*, Mainz: Schott 1978, 154–159].
- (2005k/GS8), »Schönbergs musikalische Poetik«, in: — 2005/GS8, 697–704 [Erstdruck in: *AfMw 33 (1976)*, 81–88].
- (2005l/GS8), »Schönbergs ästhetische Theologie«, in: — 2005/GS8, 723–734 [Erstdruck in: *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 1984* (= Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2), hg. von Rudolf Stephan und Sigrud Wiesmann, Wien: Lafite 1986, 12–21].
- (2005m/GS8), »Das Verhältnis zum Text. Zur Entwicklung von Schönbergs musikalischer Poetik«, in: — 2005/GS8, 740–748 [Erstdruck in: *Festschrift Arno Forchert*, hg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel u.a.: Bärenreiter 1986, 290–295].
- (2007/GS10), *Varia* (= Gesammelte Schriften 10), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2007a/GS10), »Ist die Zwölftonreihe ein Tonalitätsersatz?«, in: — 2007/GS10, 254–256 [Erstdruck in: *Neue Zeitschrift für Musik 135 (1974)*, 538].
- (2007b/GS10), »Tonalität als Provokation«, in: — 2007/GS10, 287–289 [Erstdruck in: *Melos/NZ (1976)*, 438].
- (2007c/GS10), »Das ›post-serielle‹ Jahrzehnt«, in: — 2007/GS10, 517–521 [Erstdruck als: Booklet zu *Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland*, hg. vom Deutschen Musikrat, Folge 5: 1960–1970, EMI/deutsche harmonia mundi 1983].
- (2007d/GS10), »Aufklärung in der Musik. Erinnern an Adorno«, in: — 2007/GS10, 549–558 [Erstdruck in: *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno*, hg. von Josef Früchtel und Maria Calloni, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, 123–134].
- Danuser, Hermann / Peter Gülke / Norbert Miller (2011), *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität*, Schliengen: Argus.
- Feurich, Hans-Jürgen (2004), *Adorno und die Musikwissenschaft*, in: *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, hrg. von Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein und Günter Peters, Freiburg u. München: Karl Alber, 534–546.
- Gerber, Rudolf (1939/40), »Die Musik der Ostmark«, *Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft 2*, 55–77.
- Kaiser, Joachim (1951), »Musik und Katastrophe« [Rezension zu Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*], *Frankfurter Hefte 6*, 435–440.
- (2011), »Enorm gescheit, gebildet, gerecht«, in: Danuser/Gülke/Miller 2011, 34–36.
- Nyffeler, Max (2001), *Dem Ton der Epoche nachgehört. Gespräch mit Reinhold Brinkmann, Träger des Ernst von Siemens-Musikpreises 2001*. <http://www.beckmesser.de/themen/brink/int.html>

- Polth, Michael (2011), »Zur Artikulation von Tonfeldern bei Brahms, Debussy und Stockhausen«, ZGMTH 8/2, 225–265. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/645.aspx>
- Prieberg, Fred K. (2004), *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-Rom, Kiel: Kopf.
- Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition.
- (1957), *Formbildende Tendenzen der Harmonie* [*Structural Functions of Harmony*, London: Williams and Norgate und New York: Norton 1954], übers. von Erwin Stein, Mainz: Schott [Englische Originalfassung lt. Schönberg im »Vorwort des Übersetzers« bereits 1948 abgeschlossen].
- (1976), *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M.: Fischer.
- (1976a), »Komposition mit zwölf Tönen«, in: Schönberg 1976, 72–96 [Nach dem Vortrag »Style and Idea: Composition with twelve tones«, erstmals gehalten in der University of Southern California 1935].
- (1976b), »Gesinnung oder Erkenntnis?«, in: Schönberg 1976, 209–214 [Erstdruck in: *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch der Universal Edition in Wien*, Wien 1926, 21–30].
- (1976c), »Nationale Musik«, in: Schönberg 1976, 250–254 [Manuskript vom 24.2.1931].
- Stanley, Glenn (2006), »Musikgeschichtsschreibung im geteilten Deutschland 1945–1970: Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit? Neue Impulse? Flucht ins Unverfängliche?«, in: *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner, 235–263.
- Stephan, Rudolf (1958), *Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung* (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 49), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- (1967), *Neue Wege der musikalischen Analyse* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 6), Berlin: Merseburger. [Referate der Frühjahrstagung 6.–10.4.1965].
- (2011), »Gedenkrede zum Tode von Carl Dahlhaus« (1989), in: Danuser 2011, 21–28.
- Webern, Anton (1960), *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition.
- (1960a), »Der Weg zur neuen Musik«, in: Webern 1960, 9–44 [8 Vorträge von Februar bis April 1933].
- (1960b), »Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen«, in: Webern 1960, 45–61 [8 Vorträge von Januar bis März 1932].

Autorinnen und Autoren

THOMAS CHRISTENSEN studied music theory at Yale University, where he took his Ph.D. in 1985. Thomas Christensen has been teaching at the University of Chicago since 1999, where he is Professor of Music and the Humanities, and Chair of the Department of Music. Before accepting that position, he taught at the universities of Pennsylvania and Iowa. He specializes in the history of music theory, particularly of the 18th century. His many publications include *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* (1993) and *The Cambridge History of Western Music Theory* (Editor, 2002). Between 1999 and 2001, Thomas Christensen was the President of the *Society for Music Theory*. In 2002, he became a member of the *American Academy* in Berlin. He is also active as a pianist and harpsichordist.

FOLKER FROEBE, geboren 1970, studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. 2000–2014 Lehraufträge für Musiktheorie unter anderem an den Musikhochschulen in Mannheim, Hannover, Bremen und Detmold. Seit 2014 Dozent für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater München. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie. 2007–2013 Mitherausgeber der *ZGMTH*.

VOLKER HELBING studierte Flöte, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg, Freiburg und Berlin. Er unterrichtet Musiktheorie an der UdK (vormals HdK) Berlin, an der HfK Bremen sowie an der HfMDK Frankfurt; 2005/06 Lehrstuhlvertretung in Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen, seit 2011 Professor für Musiktheorie an der HMTM Hannover. Veröffentlichungen und Vorträge zu Mozart, Ravel, Eisler, Ligeti, Kurtág sowie zur französischen Musiktheorie des 18. und 19. Jh. Promotion 2005 mit der Arbeit *Choreografie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*.

ARIANE JESSULAT studierte an der UdK (vormals HdK) Berlin zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie. Von 1996 bis 2004 arbeitete sie dort als Lehrbeauftragte für Musiktheorie. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde zum Thema »Die Frage als musikalischer Topos«. Von 2000 bis 2004 war sie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin angestellt. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit dem Sommersemester 2015 lehrt sie als Nachfolgerin Hartmut Fladts an der Universität der Künste Berlin.

ULRICH KAISER studierte an der UdK (vormals HdK) Berlin Chorleitung, Gesang/Musiktheater, Musiktheorie sowie Gehörbildung. Seit 1987 unterrichtete er an verschiedenen Institutionen (Musikschule Berlin-Wilmersdorf, Evangelische Kirchenmusikschule Berlin-Spandau, Hochschule der Künste Berlin) und arbeitete als freiberuflicher Chorleiter und Sänger. 1997 folgte Ulrich Kaiser einem Ruf als Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München. 2006 wurde er mit einer Arbeit über Wolfgang Amadeus Mozart im Fach Musikwissenschaft promoviert. Bekannt wurde Ulrich Kaiser durch seine Buchpublikationen, Unterrichtshefte und Fortbildungstätigkeiten. Nach langjähriger und intensiver Zusammenarbeit mit namhaften Verlagen (Bärenreiter, Klett) hat er sich seit 2009 zur Veröffentlichung von Open-Books (<http://www.musik-openbooks.de/>) zur Musik unter Creative-Commons-Lizenz (<http://de.creativecommons.org/was-ist-cc/>) entschieden. Ein weiterer Interessenschwerpunkt ist die Entwicklung von Software für den Musikunterricht.

CLEMENS KÜHN studierte Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie und Komposition (Diether de la Motte) in Hamburg sowie Musikwissenschaft in Berlin (Carl Dahlhaus, 1977 Promotion). 1978 wurde er Professor für Musiktheorie an der Hochschule der Künste in Berlin, 1988 wechselte er an die Hochschule für Musik und Theater in München, seit 1997 ist er Inhaber des Lehrstuhls für Musiktheorie an der Hochschule für Musik *Carl Maria von Weber* in Dresden. Von 1978 bis 1996 war Kühn Mitherausgeber und Schriftleiter der Zeitschrift *Musica*. Er schrieb die Bücher *Musiklehre, Gehörbildung im Selbststudium, Formenlehre der Musik, Analyse lernen* und *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen*.

THOMAS NOLL studierte Mathematik in Jena und Semiotik an der TU Berlin. Dissertation und Forschungstätigkeit vor allem auf dem Gebiet der mathematischen und computergestützten Musiktheorie. 1998–2003 Leiter einer Interdisziplinären Nachwuchsgruppe für Mathematische Musiktheorie (www.mamuth.de). 2003–2005 Lehrtätigkeit in Informatik an der TU Berlin, seit 2004 Lehrtätigkeit in Musiktheorie an der Musikhochschule in Barcelona, Mitherausgeber der Fachzeitschrift *Journal of Mathematics and Music*.

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (UdK vormals HdK). Promotion 1997 (*Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts*, Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 2 (Laaber 2005). 2000–2004 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). 2008–2015 Mitherausgeber der ZGMTH.

STEFAN ROHRINGER studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Er ist Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater München. 2004–2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). 2006–2015 Mitherausgeber der ZGMTH.

JAN PHILIPP SPRICK studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Harvard und wurde 2010 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900 promoviert. Seit 2006 war er Dozent für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock und wurde dort im Oktober 2013 auf eine Professur für Musiktheorie berufen. Seit dem Sommersemester 2018 ist er Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. 2009–2013 Mitherausgeber der ZGMTH. Im Winter Quarter 2012 unterrichtete er als Visiting Assistant Professor am Department of Music der University of Chicago.