

verwechseln ist diese Oper von Marchi mit Händels Operntext *Radamisto* (London 1720), in der eine völlig andere *Zenobia* vorkommt, das Libretto Händels geht auf Matteo Noris und Domenico Lalli zurück¹¹. Eine weitere *Zenobia* erschien in Metastasios gleichnamiger Oper von 1740, die von zahllosen Komponisten in Musik gesetzt wurde, zuerst von Luc'Antonio Predieri (Wien 1740). Metastasios Text ist trotz der lyrischen Monologe, für die Anregungen aus Pierre Corneilles Märtyrer-Drama *Polyeucte* (1643) entnommen wurden, ein sehr dramatisches Werk mit Mord und Selbstmord, dem gleichwohl ein *lieto fine* angefügt wurde. Bemerkenswert erscheint, daß es immer wieder Stoffe aus dem Orient waren, die für die Opern jener Zeit die Grundlage bildeten. Von Cleopatra bis Xerxes, von Armida bis zu Zenobia – die orientalische Phantastik diente den barocken Opern gern als Ausgangspunkt¹².

Die hier besprochene Reprint-Ausgabe von Albinonis *Zenobia* enthält keinen kritischen Bericht, nur ein kurzes *Preface* und eine Inhaltsangabe, so daß die vorstehenden Zeilen als Ergänzung aufgefaßt werden mögen.

Im Namen Schenkers

von Carl Dahlhaus, Berlin

Wer fest überzeugt ist, daß in einer Sache das letzte Wort längst gesprochen sei, kann, wenn er seinen Glauben nicht bloß schweigend in sich herumtragen möchte, nichts anderes tun, als entweder an immer neuen, schwierigeren und entlegeneren Exempeln die Anwendbarkeit des Dogmas zeigen oder aber gegen Ungläubige polemisieren, die sich der wahren Lehre verschließen, sei es aus Unkenntnis oder aus Originalitätssucht.

Die Schichtenlehre Heinrich Schenkers ist als Theorie der tonalen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts – genauer: der „Meisterwerke“ von Bach bis zu Brahms – entstanden. (Schenkers Verhältnis zu Wagner und Bruckner war zwiespältig, um von den Ausfällen gegen die Neue Musik zu schweigen.) Die geschichtliche Eingrenzung geriet jedoch mit dem universalen Anspruch der Theorie – sie soll der Musik insgesamt, jedenfalls derjenigen, die als Kunst im emphatischen Sinne gilt, gerecht werden – in einen Konflikt, den zwar Schenker, weil er ahistorisch dachte, ignorieren konnte, der aber das wissenschaftliche Gewissen seiner vom historischen Denken geprägten oder zumindest berührten Schüler belastete. Und so lag es nahe, sich auf das Risiko einzulassen, Schenkers Theorie – modifiziert oder unmodifiziert – an Werken des 16. oder des 20. Jahrhunderts, also an vor- oder nachtonaler Musik, zu erproben. Die eigentlichen Historiker unter den Schenker-Anhängern zogen es allerdings vor, das Problem zu verleugnen, zu umgehen oder hinauszuzögern, indem sie sich weder unzweideutig für die historische Vernunft entschieden und die Schichtenlehre zur Dogmatik eines Epochenstils umformulierten noch das Wagnis einer Übertragung auf nicht-tonale Musik eingingen. Sie respektierten die Grenzen des historischen Metiers, das bei Werken von Perotin oder Machaut die Rekonstruktion eines „Ursatzes“ schlechterdings nicht erlaubte, und überhörten zugleich den Einspruch des historischen Gewissens, das sich von der Existenz „ewiger Kunstgesetze“, wie sie Schenker proklamierte, nicht überzeugen ließ.

Ist demnach die Zurückhaltung gegenüber Erweiterungen des Geltungsbereichs der Theorie pragmatisch durchaus verständlich – wenn auch wissenschaftslogisch prekär –, so ist es andererseits seltsam, daß die Anwendung der Methode auf Werke des 18. und 19. Jahrhunderts (sofern sie nicht von Schenker selbst bereits analysiert worden sind) im allgemeinen ein geringeres Interesse findet, als man erwarten sollte, während gleichzeitig das klassisch-romantische Repertoire unablässig und in immer differenzierterer Form mit den von Schenker als oberflächlich und kleinlich verworfenen

¹¹ Siehe Bernd Baselt, *Händel-Handbuch I*, Leipzig 1978, S. 172f.

¹² Vgl. ferner H. C. Wolff, *Dokumente zur Venezianischen Oper 1657–1695*, in: *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert* = Schriften der Gesellschaft für Musikforschung 27, hrsg. von Heinz Becker, Kassel 1981, S. 85–88, S. 95.

Mitteln der thematisch-motivischen Analyse untersucht wird. Die gegensätzlichen, durch Schenker und Schönberg repräsentierten Verfahrensweisen sind insofern vergleichbar, als sie denselben ästhetischen Anspruch erheben: Sie sollen – wenn nicht restlos, was im Zeitalter der Kunstreligion blasphemisch wäre, so doch partiell oder approximativ – den Kunstcharakter musikalischer Werke erfassen.

Schenker, der den „Vordergrund“ – den gegebenen Notentext – auf „Linienzüge“ im „Mittgrund“ und den „Ursatz“ im „Hintergrund“ reduzierte, um dadurch den zwingenden inneren Zusammenhalt und Fortgang der Musik begrifflich zu machen, widersprach allerdings insofern, als er generalisierend und nicht individualisierend verfuhr, einer tragenden Prämisse der Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts: der Überzeugung, daß der Kunstcharakter eines Werkes in dessen besonderen und unwiederholbaren Merkmalen – in der „Originalität“ – gesucht werden müsse. Als normative Theorie, die vorschreibt, was musikalisch „rechtens“ ist, erinnert die Schichtenlehre an die Regelpoetik des 17. und 18. Jahrhunderts, die das Kunstgemäße in wiederkehrenden Grundstrukturen und allgemeinen Postulaten erkannte oder zu erkennen glaubte. Die Ästhetik, die Schenker voraussetzte, und das Repertoire, das er analysierte, sind also ideengeschichtlich „ungleichzeitig“. Und daß – nach den Kriterien der modernen Ästhetik, die in der Individualität eines Kunstwerks dessen Wesen und Substanz sieht – eine Schenker-Analyse das Werk als Objekt zur Demonstration der Theorie benutzt, statt umgekehrt die Theorie als bloßes Gerüst zu verwenden, mit dem man das Werk gewissermaßen umstellt, um sich zu seiner Besonderheit vorzutasten, und das man abreißt, sobald es seinen Dienst getan hat, dürfte einer der Gründe sein, warum es überflüssig und monoton wirkt, wenn Schenkers Methode noch einmal an „Meisterwerken“ der klassisch-romantischen Tradition demonstriert wird.

Um Schenkers Theorie den Platz im allgemeinen Bewußtsein zu verschaffen, den man ihr, jedenfalls in Europa, immer noch verweigert, geht darum Hellmut Federhofer den anderen der eingangs skizzierten Wege: den der Polemik. (Daß er als Publikationsorte für Versuche, die Unzulänglichkeit früherer Analysen durch deren Konfrontation mit einer Anwendung der Schenkerschen Theorie sinnfällig zu machen, immer wieder Festschriften wählt, als wäre es ausgemacht, daß man Jubilare ehrt, indem man deren Kollegen zu schädigen trachtet, ist eine Geschmackssache, über die zu streiten nicht lohnt.)

Sich gegen eine Polemik, deren Opfer man ist, ohne sie herausgefordert zu haben, durch Kritik der Kritik zur Wehr zu setzen, ist subaltern, sofern nicht die Kontroverse Gesichtspunkte und Kriterien zutage treten läßt, die den Kontrahenten zuvor nicht genügend bewußt waren. Die skeptische Kommentierung einiger Passagen aus Hellmut Federhofers Abhandlung *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, Heft 21, Wien 1981) ist also nicht als Abschirmung gegen Angriffe gemeint – die ohnehin zu zahlreich sind, als daß nicht eine pedantische Gegenkritik in Monotonie verfallen würde –, sondern als Versuch, Probleme sichtbar zu machen, deren Bedeutung sich nicht in dem eher geringfügigen Anlaß erschöpft, der die Reflexion in Gang brachte.

1. Federhofers Unterstellung, daß „J.-Ph. Rameaus Konstruktion der basse fondamentale“ eine „einseitig vertikale Betrachtungsweise“ verrate (S. 150), ist trotz der Berufung auf Marpurg so falsch, daß man sich, statt auf der bloßen Tatsache des Irrtums zu beharren, unwillkürlich gedrängt fühlt, nach den Motiven des Fehlgriffs zu suchen. Rameaus Methode, eine Terz zu substruieren, um den Sekundschritt $f-g$ des realen Basses als Quartschritt $d-g$ der basse fondamentale zu erklären – eine Methode, deren Voraussetzung es war, daß nicht Dissonanzen, sondern ausschließlich Konsonanzen als Fundamentalschritte einen zwingenden Akkordzusammenhang bewirken, daß also die Akkordprogression in demselben von Natur gegebenen Konsonanzprinzip begründet ist wie die Akkordstruktur –, ist zweifellos eine Interpretation von Harmoniefortschreitungen, also ein Theorem über ein „horizontales“ Moment des Tonsatzes. (Daß Charles-Simon Catel 1802 die Harmonielehre zu dem verzerrte, was Federhofer für Rameaus Theorie hält, kann man deren Urheber schwerlich zur Last legen.) Federhofers Irrtum wird allerdings, so eklatant er ist, begrifflich, wenn man ihn als Ausdruck der Tendenz versteht, die gesamte „horizontale“ Entwicklung von Musik – deren Fortgang in der Zeit – als Stimmführungsphänomen im Sinne Schenkers aufzufassen, also die Kategorie des musikalischen

Zusammenhangs für die Schichtenlehre zu reklamieren und anderen Theorien und Analysemethoden nicht den geringsten oder lediglich einen peripheren und nahezu irrelevanten Anteil an ihr zu lassen.

2. Der Primat der Stimmführung ist das zentrale Dogma, von dem Federhofer ausgeht. „Die Möglichkeit aber, daß auch tonal erklärbare Akkorde sich der Stimmführung verdanken, wird von Kurth nicht erwogen“ (S. 40). Niemand leugnet, daß Zusammenklänge, die wie selbständige Akkorde aussehen, das Resultat von Stimmführungen sein können, die dann als primäres Konstituens des Tonsatzes erscheinen. Das Verhältnis zwischen Stimmführung und Harmonik ist jedoch – was Federhofer im Grunde konzidiert, ohne jedoch die Konsequenzen zu ziehen – keine Alternative, die dazu zwingt, ein Phänomen entweder der Stimmführung oder der Harmonik zuzuschreiben. In der Regel handelt es sich vielmehr um Wechselwirkungen und um Abstufungen des Anteils, der dem einen und dem anderen Moment zukommt. Mit Recht betont Federhofer, daß eine funktionale Interpretierbarkeit von Akkorden deren Erklärung als Stimmführungsresultat nicht ausschließt „Ringt man sich zur Einsicht durch, daß Kontrapunkt als Stimmführungsphänomen auch dann neben der Harmonik existiert, wenn eine funktionelle Deutung von Harmoniefolgen in herkömmlicher Weise möglich erscheint, Kontrapunkt daher nicht nur ein Notnagel für sonst unerklärbare Akkordfortschreitungen ist, muß die graphische Nachzeichnung des Stimmenverlaufes Bestandteil der Analyse werden“ (S. 57). Federhofer zögert jedoch, die Umkehrung seiner These gelten zu lassen: daß nämlich die funktionale Deutung von Akkordzusammenhängen auch dann ein partielles Recht behält, wenn andererseits eine Begründung des Tonsatzes durch Stimmführungszüge möglich ist. Meiner – wie ich glaubte, unverfänglichen und harmlos deskriptiven – Feststellung, daß zu Beginn der *Waldsteinsonate* sowohl der chromatische Quartgang des Basses als auch die tonalen Funktionen der Akkorde den musikalischen Sinnzusammenhang konstituieren, widerspricht Federhofer mit einem Argument, das von dogmatischer Verengung des Denkens diktiert ist: „Wird aber der Quartzug C-G₁ im Baß als konstitutiv für das Entstehen der Akkordfolgen aufgefaßt, entfällt die Notwendigkeit einer funktionellen Deutung der den C-Dur-Akkord (Takt 1) mit dem G-Dur-Akkord (Takt 13) verbindenden Akkorde, weil sie sich primär der Stimmführung verdanken, auch wenn einzelne Akkordfolgen funktionell deutbar sind“ (S. 142). Und auf derselben Argumentationsfigur beruht Federhofers Einwand gegen meinen Kommentar zu einem Monteverdi-Zitat: „Die zitierte Stelle ist also keine Aneinanderreihung von Kadenzschemata und einander nebengeordneten Dominanten, sondern läßt sich als Bewegung des kontrapunktisch prolongierten C-Klanges zum a-Klang verstehen, ohne eine bestimmte Tonart auszuprägen“ (S. 157). Warum Federhofer nicht zugestehen mag, daß die Akkordfolge sowohl das eine als auch das andere ist, bleibt unverständlich, solange man nicht erkennt, daß hinter der Argumentation das Dogma steht, Harmonik sei prinzipiell und immer ein Epiphänomen der Stimmführung im Sinne Schenkers. Daß das Monteverdi-Zitat einen Sekundengang enthält, kann Federhofer demonstrieren; daß aber dadurch eine funktional-harmonische Deutung überflüssig werde, ist eine spekulative Behauptung, die sich weder beweisen noch widerlegen läßt. An anderer Stelle schreibt Federhofer: „Daß sie sich als isolierte Akkordprogressionen so deuten lassen – im Gegensatz zu den Durchgangsbildern, bei denen dies nicht möglich erscheint –, verwirkt nicht ihre Funktion im Dienst der Stimmführung“ (S. 159). Natürlich nicht – aber der Satz ist, was Federhofer nicht konzidieren mag, umkehrbar.

3. Läßt sich der Sachverhalt, daß sich eine funktionsharmonische Deutung und eine Interpretation als Stimmführungsphänomen komplementär – und nicht konträr – zueinander verhalten, mit geringer Mühe plausibel machen, so resultieren andererseits aus dem Anspruch sowohl der Riemannschen als auch der Schenkerschen Theorie, ein musikalisches Werk insgesamt und in jedem Detail zu erfassen, kaum überwindliche Schwierigkeiten. Daß Theoretiker dazu neigen, Modelle zu konstruieren, die sie für universal gültig und lückenlos halten, ist für Historiker, die eher zu einem methodologischen Eklektizismus und zu einem abwägenden Ausgleich zwischen Kategorien verschiedenen systematischen Ursprungs tendieren, schon immer ein Stein des Anstoßes gewesen. Meine eigentlich simple, von schlichtem common sense und elementarer musikalischer Erfahrung diktierte Behauptung, daß e. in nahezu sämtlichen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts Stellen gebe, die sich nicht funktional deuten lassen, nicht auf Linienzüge reduzierbar sind, nicht ein Resultat entwickelnder Variation darstellen und nicht auf einer Alternation schwerer und leichter Takte beruhen, die also im Hinblick auf die herrschenden Bezugssysteme des Tonsatzes gewissermaßen „exterritorial“ sind, stößt bei

Theoretikern und Analytikern, die von der universalen Geltung ihrer Prinzipien und Methoden unbeirrbar überzeugt sind, auf einen geradezu reflexartigen Widerstand, der eine vernünftige, an der regulativen Idee schlichter Empirie orientierte Diskussion unmöglich macht, obwohl der Gedanke, daß die konstitutiven Momente des musikalischen Satzes nicht immer zugleich, sondern manchmal auch abwechselnd und mit verschiedener Akzentuierung wirksam werden, eher trivial erscheinen müßte, als daß er Befremden provoziert. Man braucht kein blinder Anhänger Rudolph Rétis zu sein, um in der Einsicht, daß im ersten Satz von Beethovens *Fünfter Symphonie* das Seitenthema als Paraphrase der unmittelbar vorausgehenden, vom Hauptthema abgeleiteten Quinten *b-es* und *f-b* erklärt werden kann, einen bedeutsamen analytischen Fund zu sehen, und Federhofers Einwand, daß der Ton *es'* Durchgangsnote, der Ton *d'* dagegen Hauptnote eines Terzzuges sei (S. 123), ist angesichts der Tatsache, daß *d'* als betonte Wechselnote zwischen einem ersten und einem zweiten *es'* steht, sachlich fragwürdig und läßt dadurch die Absicht erkennen, ein bestimmtes Erklärungsmuster – das Schenkersche – à tout prix gegen jedes andere als das einzig wahre durchzusetzen.

4. Daß der Anfang der *Waldsteinsonate* außer einer Begründung durch die Stimmführung im Baß auch eine durchgängig funktionsharmonische Deutung zuläßt, ist nach Federhofer ausgeschlossen oder zumindest unwahrscheinlich, weil die Funktionsfolge D S D T, wie er meint, „kadenzwidrig“ (S. 143) und „verkehrt“ (S. 145) ist. Das Argument beruht jedoch, obwohl es zunächst einleuchtend wirkt, auf einer Verkennung der tiefgreifenden Differenz, die zwischen den verschiedenen Größenordnungen der harmonisch-tonalen Disposition besteht. So ungewöhnlich die Folge D S als Akkordprogression ist, so häufig liegt sie dem Modulationsgang ganzer Sätze zugrunde: Die Sukzession im Einzelnen und die im Ganzen verhalten sich dialektisch zueinander. Und ob die aus je drei Akkorden zusammengesetzten Teiltonarten zu Beginn der *Waldsteinsonate*, die Federhofer mit den Chiffren D und S meint, nach den Kriterien einer Akkordprogression oder einer Tonartendisposition beurteilt werden sollen, ist eine Frage, die man nicht dadurch beantwortet, daß man sie gar nicht erst stellt.

5. Mit der unausgesprochenen und darum besonders hartnäckigen Weigerung der Theoretiker und Analytiker, die partielle Suspendierung von Bestimmungsmerkmalen wie „Linienzug“ oder „tonale Funktion“ als Möglichkeit einzuräumen, hängt das ebenso unreflektierte Beharren auf eindeutigen und immer gleichen Fundierungsverhältnissen zwischen den Teilmomenten des Tonsatzes eng zusammen. Daß die Harmonik das Erste und Grundlegende und der Kontrapunkt das Zweite und Abhängige sei, scheint unverrückbar festzustehen; und durch meine Behauptung, daß bei Gesualdo und Bach Tonsatzmodelle wie die Quintschrittsequenz und die synkopierte Terzen- oder Sextenkette ein selbständiges Konstituens musikalischen Zusammenhangs neben der Harmonik bilden können, und zwar insofern, als sie extrem verschiedene harmonische Überformungen durch wechselnde Arten der Chromatisierung zulassen, fühlt sich Federhofer irritiert und zur Polemik herausgefordert (S. 64–68), weil er von der Vorstellung eines Linienzuges ausgeht, der den Kontrapunkt ebenso determiniert wie die Harmonik, so daß für den Gedanken eines umkehrbaren Fundierungsverhältnisses zwischen Kontrapunkt und Harmonik kein Platz bleibt. Die Annahme, daß manchmal eine tonal konzipierte Akkordprogression den Kontrapunkt trägt, an anderen Stellen dagegen ein stereotypes Satzgerüst für divergierende harmonisch-tonale Auslegungen offen bleibt, ist nach Federhofer überflüssig und spitzfindig, weil der Linienzug im Sinne Schenkers ohnehin immer „das Ganze“ in sich enthält und aus sich hervortreibt. Wer die Dialektik im Detail untersucht, fällt „auf den Stand einer längst überwundenen Elementenanalyse zurück“ (S. 66). Die zum Schlagwort simplifizierte Ganzheitspsychologie zu benutzen, um differenzierte Analysen als irrelevant hinzustellen, ist jedoch nicht nur ein unzulässiger Kunstgriff aus dem Fundus des Irrationalismus, mit dem man schlechterdings jede wissenschaftliche Rationalität abwehren kann, sondern gehört darüber hinaus zu den veralteten Argumentationsfiguren, denn die moderne Psychologie ist längst dazu übergegangen, im Gegensatz zu der Tendenz der Gestaltpsychologie, die Unmittelbarkeit und Passivität des Ganzheitseindrucks hervorzukehren, gerade das kognitive Moment der Wahrnehmung – den Anteil „unbewußten Schließens“ – angemessen zu berücksichtigen. Nicht die Mängel der „Elementenanalyse“, sondern die der Ganzheitspsychologie sind inzwischen das Thema, das eine psychologisch orientierte Musiktheorie aufgreifen müßte, wenn sie nicht das Risiko eingehen will, hoffnungslos obsolet zu sein.

6. Daß Federhofer wissenschaftliche Zweifel an der Unmittelbarkeit und Passivität der Ganzheits-

wahrnehmung nicht kennt oder nicht duldet, ist die Kehrseite der polemischen Heftigkeit, mit der er meinem Vorschlag begegnete, die Urlinie – und erst recht den Ursatz – nicht als manifeste Phänomene, sondern als latente Strukturen anzusehen (S. 68–75). Was sich im Hörakt nicht unmittelbar zeigt, ist für Federhofer, wie es scheint, musikalisch nicht real: daher die Allergie gegen die Annahme von Latenzen. Er mißverstehet jedoch die Intention, von der mein Vorschlag getragen wurde. Es ist wissenschaftlich unbestreitbar legitim, zu einer Erfahrung – dem Eindruck eines zwingenden musikalischen Zusammenhangs über weite Strecken – eine hypothetische Erklärung zu konstruieren, die zwar selbst nichts empirisch Greifbares ist, aber insofern gerechtfertigt erscheint, als sie empirisch Greifbares begründet und verständlich macht. Und den logischen Status einer solchen Begründung – und nicht den eines sinnlichen Phänomens – glaubte ich der Urlinie und dem Ursatz zuschreiben zu müssen. Ich leugnete also keineswegs, daß es sich – allerdings nicht in jedem Augenblick, denn die Urlinie ist ein Teilmoment, das streckenweise aussetzt – um ein Stück musikalische Realität handelt, sondern versuchte lediglich, genauer zu bestimmen, welchen Platz in der komplizierten, aus Manifestem und Latentem zusammengesetzten Struktur der musikalischen Wirklichkeit der Schenkersche Mittel- und Hintergrund einnehmen. Mit anderen Worten: Der Ursatz ist eine hypothetische Erklärung des „Fernhörens“, auf das sich Federhofer beruft (S. 71), nicht dessen manifester Wahrnehmungsinhalt.

7. Eine der auffälligsten polemischen Thesen in Federhofers insgesamt aggressiv gestimmter Abhandlung ist die frappierende Behauptung, daß die Unterscheidung zwischen Intervall- und Akkordsatz, von der man glauben konnte, sie gehöre längst zum festen Bestand musikhistorischer Erkenntnis, eine bloße Fiktion sei (S. 151–168). Die Vorstellung, daß sich die Intervalldissonanz des älteren, klassischen Kontrapunkts gewissermaßen spaltete in die Akkorddissonanz einerseits und den harmoniefremden Ton andererseits, ist nach Federhofer eine überflüssige Differenzierung, weil Schenker, die ausschlaggebende Instanz, „die Dissonanz schlechthin als ein Ereignis der Stimmführung definierte“ (S. 152). Und Kurths Beobachtung, daß durch eine Akkorddissonanz, etwa die Dominantseptime, der gesamte Zusammenklang in einen Dissonanzzustand versetzt werde, wird diskussionslos verworfen (S. 153). Federhofer argumentiert nicht psychologisch, sondern historisch: Die Tatsache, daß Christoph Bernhards Figurenlehre in einer für die musikgeschichtliche Lage im 17. Jahrhundert charakteristischen Weise zwiespältig ist, weil einige Dissonanzfiguren als Lizenzen auf den Intervallsatz des 16. Jahrhunderts bezogen werden müssen, andere dagegen, wie die Heterolepsis, den Septakkord als primär gegebene und nicht sekundär aus Intervallen kombinierte Einheit voraussetzen, erhält bei Federhofer die überraschende Wendung, daß dadurch die Irrelevanz der Unterscheidung zwischen Intervall- und Akkordsatz demonstriert werde (S. 154). Und mein Argument, daß in Bachs *f-moll-Sinfonia* (BWV 795) der Tritonus am Ende des ersten Taktes nicht als Parrhesia – als musikalisch-rhetorische Figur unter den Prämissen des Intervallsatzes – gedeutet werden könne, weil nicht der unbetonte Tritonus Nebennote der betonten Quinte, sondern umgekehrt die betonte Quinte Vorhalt zum unbetonten Tritonus als Teil eines Sekundakkords sei, will Federhofer nicht gelten lassen, da sich auch der Sekundakkord „kontrapunktisch begründen“ lasse (S. 161). Der Einwand ist jedoch schief: Daß man – im Sinne Schenkers – Akkorde des „Vordergrundes“ auf Stimmführungen im „Mittelgrund“ zurückführen kann, schließt nicht aus, daß im „Vordergrund“ die Unterscheidung zwischen harmoniefremden Tönen (*b* als Vorhalt zum Akkordton *a*) und Intervalldissonanzen (*a* als dissonierende Nebennote zum konsonierenden *b*) sinnvoll und adäquat ist. Die Analysierbarkeit des „Vordergrundes“ für sich zu leugnen, ist schierer Dogmatismus. Und auch sonst neigt Federhofer dazu, unter Berufung auf das „Ganze“, das durch Schenkersche Linienzüge repräsentiert wird, Detailprobleme dadurch zu lösen, daß er sie ignoriert oder zu Scheinproblemen erklärt. Die umständliche Polemik gegen meinen Kommentar zu zwei Takten aus Bachs *d-moll-Invention* (BWV 775) geht ins Leere, weil Federhofer in seiner Stimmführungsskizze (S. 165) die substrierten Terzen in Takt 11 und Takt 13, die als irritierende Abweichungen vom Schema der Quintschrittsequenz meine Reflexionen über Akkord und Stimmführung herausforderten, einfach wegläßt. Und angesichts mancher Einwände, die Federhofer erhebt, kann man nur sagen, daß deren Trivialität den Betroffenen ratlos macht. Meine Feststellung, daß in Takt 38 der *d-moll-Invention* eine *a-moll*-Kadenz den Beginn eines *g-moll*-Themeneinsatzes überlagert, dessen Anfangston durch die Kadenz abgeschnitten wird, ist nach Federhofer eine „Fehlinterpretation“ (S. 168), weil – wa-

niemand leugnet – *g-moll* in Takt 38 nicht real präsent ist, sondern lediglich durch die Fortsetzung als unterdrückte Implikation suggeriert wird.

8. Daß die Musiktheorie, im Unterschied zur Literaturtheorie, vor Kategorien wie Ambiguität und Paradoxie immer noch zurückscheut, ist – man bedauert, es sagen zu müssen – ein Zeichen von Rückständigkeit: einer Rückständigkeit, die tolerierbar sein mag, solange sie sich unauffällig im Hintergrund hält, die jedoch schwer erträglich wird, wenn sie sich gegenüber avancierteren Positionen, deren Prämissen sie nicht kennt, das Recht zu einer Polemik anmaßt, die sich im Besitz des alten Wahren sicher und beruhigt fühlt. Meine Analysen einiger Sätze von Beethoven, die zeigen sollten, daß sich im Verlauf der musikalischen Wahrnehmung das Urteil über den Formsinn bestimmter Stellen mehrfach ändert und daß nicht die letzte Interpretation – vom Ende des Satzes her – die einzig triftige ist, sondern gerade die Überlagerung verschiedener Bedeutungen zu den Merkmalen einer dem Prozeßcharakter der musikalischen Form adäquaten Rezeptionsweise gehören kann, bildet für Federhofer, der allenthalben Eindeutigkeit sucht, einen Stein des Anstoßes, den er mit nicht geringem Aufwand wegzuräumen trachtet (S. 140–148). Ambiguitäten und Paradoxien, die dem Hörvorgang Spannung verleihen und in der Musik, nicht anders als in der Literatur, zu den konstitutiven Momenten des Kunstcharakters musikalischer Werke gezählt werden sollten, sind für Federhofer bloße „Fehlverhalten und desgleichen, die im weiteren Verlauf korrigiert werden müssen“ (S. 143). Und die Instanz, die in jedem Augenblick Eindeutigkeit des Formsinns verbürgt, ist „die Gewißheit des Komponisten, die sich in der Struktur niederschlägt“ (S. 144). Ambiguitäten und Paradoxien sind demnach, gemessen an der Komponistenintention, die am Ende eines Satzes auch für einen zunächst unsicheren Hörer unzweideutig zutage tritt, nichts als „Fehlerwartungen und -deutungen, die begreiflicherweise vorkommen können, sich ästhetisch aber entweder negativ auswirken oder belanglos bleiben“ (S. 148). In der Literaturtheorie nennt man den fundamentalen Irrtum, dem Federhofer unterliegt, „intentional fallacy“. Daß es ästhetisch bedeutsam sein kann, wenn sich ein Paradox – etwa im ersten Satz von Beethovens *d-moll-Sonate* opus 31, 2 die Unentschiedenheit des Anfangs zwischen Introdution und Exposition und die der Fortsetzung zwischen Hauptthema und Überleitung – gerade nicht auflöst, sondern als solches bestehen bleibt, ist ein Gedanke, der Federhofer fremd zu sein scheint oder mit dem er sich – aus Befangenheit in einer klassizistischen Ästhetik – nicht abzufinden vermag. Nicht, daß Federhofer aus wissenschaftlichen Gründen gezwungen wäre, sich durch Orientierung an der Literaturtheorie eine modernere Ästhetik zu eigen zu machen, als sie für Schenker vor einem halben Jahrhundert zur Verfügung stand: In den Geistes- oder Kulturwissenschaften, über deren Wissenschaftsbegriff der Konsensus der „scientific community“ entscheidet, werden nun einmal – man mag das beklagen oder nicht – philosophische Kriterien laxer gehandhabt als philologische und historische. Doch wird man immerhin sagen dürfen, daß es ungemein schwierig ist, eine Kontroverse auszutragen, wenn der eine die Prämissen des anderen, die er bekämpft, nicht als Positionen erkennt und anerkennt, die einen festen Platz im wissenschaftlichen Diskurs einnehmen, sondern sie wie abwegige Spekulationen eines Einzelnen behandelt, dessen ästhetische Kategorien aus Mangel an Rücksicht auf Schenkers Theorien in Verwirrung geraten sind.