
KLEINE BEITRÄGE

Zur Krise der Musiktheorie

von Friedrich Neumann, Wien

Stefan Kunze hat unlängst an dieser Stelle die Frage nach dem Theoriebegriff der Musikwissenschaft gestellt¹. Er unterscheidet den griechischen Begriff von Theorie als denkender Anschauung der Dinge von dem Hegels und Marx' als System von Gesetzesaussagen und plädiert abschließend für die Rückkehr zum griechischen Theoriebegriff, nachdem insbesondere noch Riemann geglaubt habe, die Geschichte teleologisch als Weg zu den Erkenntnissen der musikalischen Logik verstehen zu können².

Die Polemik zwischen Gudrun Henneberg, Carl Dahlhaus und Wilhelm Seidel (in *Mf* 29, 1976, S. 183 f. und 465 ff.; und *Mf* 30, 1977, S. 191 ff.) scheint andererseits darauf hinzudeuten, daß die „in voller Auflösung“ begriffene „gängige Musiktheorie“ des 19. Jahrhunderts³ für das Verständnis der historischen Erscheinungen noch nicht entbehrt werden kann und daß die von ihr bearbeiteten Probleme noch nicht gegenstandslos geworden sind. Ist nun neben dem griechischen und dem neuzeitlichen Ansatz von Theorie wirklich kein anderer mehr denkbar? Dieser Frage soll hier nachgegangen werden, und zwar anhand des „Riemann-Wiehmayer-Problems“, also anhand der Frage, „ob die Übertragung der Struktur von Takt oder Motiv auf . . . größere Gebilde bei Riemann und Wiehmayer berechtigt ist“⁴.

Riemann und Wiehmayer haben diese Frage bekanntlich an achttaktigen Sätzen, an Halbsätzen und Phrasen studiert. Hier soll die „denkende Anschauung“ zunächst auf eine andere Art von Gebilden angewandt werden. Man vergleiche also Beethoven, Klaviersonate c-moll op. 13, 1. Satz, Allegro, Takt 187 ff. Ein „Gang“ von acht Takten Länge mündet in die Reprise, deutlich akzentuiert sind der Anfang dieses Ganges und der Anfang der Reprise, das Dazwischenliegende kann mühelos als Großtakt verstanden werden. Es folgen einige weitere Fälle aus Beethovens Klaviersonaten: op. 2, Nr. 1, 1. Satz, Takt 93 ff., acht Takte; ebenda 4. Satz, Takt 20, zwei Takte; im selben Satz Takt 134, vier Takte; op. 2, Nr. 2, 1. Satz, Takt 54 ff., vier Takte; im selben Satz Takt 216 ff., neun Takte, die zunächst ganz im Sinne eines Großtaktes zu verstehen sind, der letzte Takt wird verdoppelnd gedehnt, beachte die Fermate; ebenda 2. Satz, Takt 64, vier Takte; 4. Satz, Takt 92, Takt 169 usw.

Auf den ersten Blick fällt auf, daß es sehr unselbständige Gebilde sind, die sich als Großtakte verstehen lassen – auch der Einzeltakt ist ja ein solches⁵. Sie knüpfen an eine Dominante, die auf eine im Abstand von zwei, vier oder acht Takten folgende Tonika vorausweist. Analog zu

1 St. Kunze, *Musikgeschichte, Theorie der Musikgeschichte*, in *Mf* 30 (1977), S. 170-176.

2 Ebda., S. 173-174, 176.

3 Ebda., S. 170.

4 E. Apfel und C. Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, München 1974, S. 35. Diese bedeutende Arbeit hat sich das Ziel gesetzt, Riemanns Ansatz kritisch zu erneuern.

5 In meiner Arbeit *Die Zeitgestalt*, Wien 1959, habe ich für Gebilde dieser Art die Bezeichnung „einleitender Ansatz“ vorgeschlagen (S. 58).

den Taktstrichen, die den Einzeltakt begrenzen, stützen sie sich auf das Widerlager z w e i e r Akzente. Versucht man dagegen relativ selbständige Gebilde wie z. B. achttaktige Sätze mit Riemann oder Wihmayer als Großtakte zu zählen, so kommt man in Konflikte. Entweder zählt man mit Wihmayer alle Anfangstakte als schwer, dann werden die Schlußtakte leicht; oder man verlegt das Gewicht mit Riemann in den 8. Takt, dann werden alle Anfänge leicht. In vielen – wenn auch gewiß nicht in allen – Fällen ist es die Sache selbst, die sich gegen die Deutung als Großtakt sträubt.

Die bisherigen Beobachtungen geben nun schon ein Kriterium an, das es erlaubt, bestimmte Takte als schwer zu erkennen. In den Fällen, in denen ein einleitender dominantischer Großtakt die Reprise eines achttaktigen Satzes vorbereitet, liegt es nahe, den ersten Takt dieses Satzes gewichtig zu hören, da er ja Widerlager der vorangehenden regelmäßigen Länge ist; vergleiche nochmals op. 2, Nr. 2, 4. Satz, Takt 92.

Ein anderes Kriterium liegt im *K o r r e s p o n d e n z p r i n z i p*⁶, also in dem Umstand, daß formal bedeutende Punkte des harmonisch-melodischen Geschehens über Zwischenharmonien hinweg in hörbare Beziehungen treten können. Riemann zieht, gemäß seiner auftaktigen Hörweise, im wesentlichen nur korrespondierende *A b s c h l ü s s e* in Betracht, vor allem das Verhältnis von Halbschluß im 4. und Ganzschluß im 8. Takt. Ganz sicher aber muß man auch mit korrespondierenden *A n f ä n g e n* rechnen. Im klassischen Sonatenhauptsatz und Rondo sind erster Anfang und Reprise des Anfangsthemas solche durch Korrespondenz der Anfänge verbundene Akzente höchster Ordnung, und die Klassiker haben das in vielen Fällen durch eindeutige kompositionelle Mittel wie z. B. Dominantorgelpunkte zu verstehen gegeben.

Aber man braucht gar nicht so große Gebilde wie ganze Sonatensätze oder Rondi heranzuziehen, um die Wirkung korrespondierender Anfänge zu beobachten. In Beethovens Klaviersonate *f*-moll op. 2, Nr. 1 bringen die ersten 16 Takte des langsamen Satzes eine Liedform. Auf eine achttaktige Periode folgt ein viertaktiger Mittelteil über einem Dominantorgelpunkt und dann die Reprise, die mit einigen Abweichungen den Nachsatz der Periode wiederholt. Es dürfte schwer fallen, den Repräsentakt nach vier dominantischen Takten *n i c h t* als schwer zu hören⁷. Aber schon innerhalb der ersten achttaktigen Periode wirkt die Korrespondenz der Tonika-Takte eins und fünf akzentuierend auf den Beginn von Vorder- und Nachsatz. Das Gefüge der Korrespondenzen läßt sich folgendermaßen darstellen:

	Periode				Mittelteil		Reprise	
Takt	1	4	5	8	9	12	13	16
Anfänge	T		T		D		T	
Schlüsse		D		T		D		T

Die Korrespondenz der Halbschlüsse und Ganzschlüsse in den Takten 4, 8, 12 und 16 unterstreicht die paarige Zusammenfassung von je zwei Viertaktern zu acht Takten. Die Korrespondenz der Anfänge dagegen hebt besonders den Anfang des dritten Viertakters mit der Dominante und damit den dominantischen Mittelteil hervor. Es ergibt sich insgesamt der Eindruck einer paarigen Gliederung in 2 x 2 Viertakter.

Carl Dahlhaus hat unlängst versucht, die „*harmonischen Kriterien, auf die sich Riemann stützt, um schwere von leichten Takten zu unterscheiden*“, explicite darzulegen⁸. Zur Akkordfolge T-D sagt er: „*Es scheint, als werde die Akkordfolge T-D, soferne die Takte, denen sie zugrundeliegt, eine Zweitaktgruppe bilden, im Sinne eines (wenn auch verblaßten) Halbschlusses aufgefaßt, und zwar auch dann, wenn die Dominante zum Septakkord pointiert ist.*“ Die Zweitaktgruppe T-D versteht er also im Sinne von leicht-schwer. Auch die „*Viertaktgruppe*“

⁶ Vgl. H. Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959, bes. S. 38.

⁷ Hier sei an ein allbekanntes Detail aus der Lehre vom Vortrag erinnert. Rückleitende Takte lassen ein den Umständen angemessenes Ritardando zu; vgl. A. Kullak, *Die Ästhetik des Klavierspiels*, 11. Aufl., Leipzig 1922, S. 324. Im vorliegenden Fall sind es die letzten Sechzehntel von Takt 12, die eine geringfügige Verzögerung zulassen. Nach Kullak „*genügt*“ oft „*das Anhalten eines einzigen Tones, um den folgenden Gedanken angemessen anzukündigen*“ (S. 322).

⁸ *Studien*, S. 184 ff., bes. S. 186.

T-D-D-T will er im Sinne eines „*metrischen Parallelismus nach dem Schema leicht-schwer-leicht-schwer*“ verstehen. Diesem Schema entspricht der Anfang des 1. Satzes der Klaviersonate C-dur op. 2, Nr. 3 von Beethoven, deren erster Takt demnach leicht wäre; dasselbe müßte für den ersten Takt des letzten Satzes von op. 22 gelten. Im Fall von op. 2, Nr. 3 gehen der Reprise des Anfangsthemas von Takt 139 an gerechnet vier dominantische Takte voraus; bei op. 22 sind es, von Takt 145 an, acht Takte, von denen vier bestätigenden, die folgenden vier Takte dominantisch einleitenden Charakter haben. In beiden Fällen wird der erste Takt des Themas zum akzentuierten Widerlager eines Großtaktes. Auch Dahlhaus erkennt das Korrespondenzprinzip, ähnlich wie Riemann, nur für Schlüsse und nicht für Anfänge an. Macht man sich von dem Vorurteil frei, einen Großtakt oder eine „*Doppeltaktgruppe*“ hören zu müssen, so wird man der Korrespondenz des Anfangs auf der Tonika mit dem Schluß auf derselben Funktion in Takt 4 besser gerecht. Es wird sich dann überall dort, wo die Paarbildung als bestimmendes Moment in der Formbildung hervortritt, ein annäherndes Gleichgewicht zwischen korrespondierenden Anfängen und Schlüssen einstellen. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß es Korrespondenzen von verschiedenem Rang gibt. Die höherrangigen Korrespondenzen werden die rangniedrigeren an Gewicht übertreffen.

Für das „*Riemann-Wiehmayer-Problem*“ legen die vorstehenden Beobachtungen folgendes nahe: Riemann und Wiehmayer haben ihren Versuch, Großtakte zu lesen, am untauglichen Objekt, nämlich an paarig gebauten achttaktigen Sätzen, Perioden, Halbsätzen etc. unternommen. Die dafür geeigneten Objekte wie einleitende Großtakte, bei denen die paarige Korrespondenz für gewöhnlich keine Rolle spielt, hat insbesondere Riemann übersehen^{8a}.

Wie konnte es nun zu Riemanns Doktrin von der durchgängig auftaktigen Hörweise für achttaktige Sätze kommen? Hier ist festzuhalten, daß der Gegenstand Musik nicht so gegeben ist wie ein Baum oder ein Haus, das unabhängig vom Betrachter existiert; er bedarf, um zu erscheinen, der produktiven Mitarbeit des Hörers, des Musikers, des Menschen. Nun sind in der Tat verschiedene Höreinstellungen möglich. Hört man also die 16taktige Liedform des langsamen Satzes von op. 2, Nr. 1 im Sinne Riemanns, dann werden die Takte 8 und 16 schwer, die Takte 4 und 12 etwas weniger schwer, die Takte 2, 6, 10 und 14 noch leichter und schließlich die Takte 1, 3, 5, 7, 11, 13 und 15 ganz leicht⁹. Bei dieser Hörweise werden aber die korrespondierenden Anfänge, also die Takte 1, 5, 9 und besonders die Reprise von Takt 13 zu mehr oder weniger zufälligen Ereignissen, die inhaltliche Gleichheit verliert ihren Sinn oder tritt zumindestens, da sie sich nicht völlig ignorieren läßt, in den Schatten. Stellt man sich dagegen mit Wiehmayer auf eine Hörweise ein, die die Anfänge betont, so tritt die Reprise in Takt 13 deutlich hervor, dafür werden die Schlüsse mehr oder weniger zufällig und belanglos.

Riemann und Wiehmayer waren beide in erster Linie Wissenschaftler, sie glaubten an die Möglichkeit, die Musiktheorie wissenschaftlich zu begründen, der Streit ging nur um die richtige Höreinstellung. Immerhin hat Riemann seine wissenschaftlichen Erkenntnisse neben ausgedehnten Analysen noch in der praktischen Form einer Kompositionslehre niedergelegt. In der Gegenwart haben die üblichen Harmonie- und Kontrapunktlehrbücher auf der einen, die wissenschaftlichen Musiktheorien auf der anderen Seite nur mehr wenig gemeinsam. In diesem Zusammenhang sei an Ernst Apfels Aufsatz *Ein Menuett bei Johann Mattheson*¹⁰ erinnert. Matthesons

8a Den Weg zur Einsicht in das Spezifische dieser Gebilde hat sich Riemann mit seiner Polemik gegen die „*Marxsche Notlüge des ‚Ganges‘*“ verbaut, vgl. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. 235. Beim Analysieren solcher einleitender Großtakte kann sich auch Riemann der Einsicht nicht entziehen, daß sie mit einem Schwerpunkt beginnen und auf einen Schwerpunkt hinzielen. Schwer ist in seinem System aber nur ein letzter, also vor allem ein achter Takt. Folgerichtig muß er den 16taktigen „Vorhang“, mit dem der erste Satz der 9. Symphonie von Beethoven anfängt, mit einem achten Takt beginnen lassen, um dann erst mit „eins“ weiterzuzählen (S. 238).

9 Vgl. H. Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, Bd. I, Berlin 1918, S. 100.

10 Mf 29 (1976), S. 295 ff. Zum Sachlichen von Apfels Darlegungen wäre ergänzend wenigstens auf die Korrespondenz der Takte 1 und 5 des Menuetts hinzuweisen.

dort wiedergegebene Ausführungen aus dem *Kern melodischer Wissenschaft* und aus dem *Vollkommenen Kapellmeister* zielen darauf ab, zu zeigen, wie es gemacht wird, es kommt ihm darauf an, eine Hierarchie der Einschnitte und Abschnitte zu demonstrieren, die bewirkt, daß eine Melodie, die dieser Regel gehorcht, geschlossen und abgerundet wirkt. Dies war ganz allgemein gesprochen die Absicht der vorwissenschaftlichen Musiktheorie, sie gipfelte in der *Musica poetica* oder musikalischen Komposition. In seiner Studie verfolgt Ernst Apfel ein ganz anderes Ziel. Ihn interessiert nicht, wie es gemacht wird, sondern was es ist, er demonstriert an Matthesons Melodie nicht die Art, ein Menuett zu komponieren, sondern seine Auffassung der Doppeltaktgruppe und damit seinen eigenen Ansatz zu einer Theorie der musikalischen Rhythmik und Metrik. Sein Ziel ist es nicht, darin zu unterrichten, „wie man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge erstlich inventieren, und hernach . . . zu Papier bringen soll“¹¹, sondern ihm schwebt offenbar ein System der Analyse¹² vor, das jedenfalls auf größte Teile der in Sätzen ausgeformten durmolltonalen Musik angewendet werden kann. Von seinem System der Analyse aber erwartet er anscheinend nicht mehr, daß es unmittelbar in der Praxis realisiert werden kann. Es handelt sich hier um eine wissenschaftliche Spätform der Musiktheorie.

Gerade die wissenschaftlichen Spätformen der Musiktheorie nun sind nach Kunze „in voller Auflösung begriffen“. Es drängt sich die Vermutung auf, daß das Verlegen des Schwergewichts vom Machen auf die Analyse an dieser Auflösung beteiligt, ja geradezu ihr Grund sein könnte. Die Kunstlehre – so würde man wohl heute am besten sagen – scheint solange beweglich und anpassungsfähig gewesen zu sein, als sie von Künstlern formuliert wurde. Diese erfuhren die Geltung der „Gesetze“ oder besser der Regeln der Kunstübung gewissermaßen am eigenen Leibe, konnten sie ergänzen, erweitern, einschränken, verwerfen, und in diesem produktiven Verhältnis zur Regel lag die Wandlungsfähigkeit derselben beschlossen.

Mit dem Eindringen der modernen wissenschaftlichen Denkweise in die Kunstlehre versteiferte die Regel zum Gesetz, die *Musica poetica* zum „System von Gesetzesaussagen“, zur „dogmatischen Musiktheorie“. Im gleichen Augenblick aber zerfiel diese „dogmatische Musiktheorie“ in einen Plural von Theorien, die jeweils auf eine bestimmte Epoche bezogen waren¹³.

Will die Musikwissenschaft von heute die Auflösung der Musiktheorie zum Stillstand bringen, so wird sie über die „denkende Anschauung der Dinge“ weit hinaus gehen müssen. Zuerst sollten wohl die Scheinprobleme aufgelöst werden, die im Raum der wissenschaftlichen Musiktheorie entstanden sind, unter ihnen das hier erörterte Riemann-Wiehmayr-Problem. Dabei wird man einer Verarmung des Begriffsgefüges entgegenwirken müssen. Die vorliegende Studie hat den Unterschied zwischen Paarbildung und Großtakt und im Zusammenhang damit die Bedeutung der Korrespondenzen im allgemeinen, nicht nur auf Schlüsse beschränkten Sinn aufzuweisen versucht. Letztlich sind es die Begriffe von *initium*, *mediatio* und *finalis*, die in der Kunstlehre in wechselnden Gestalten seit ältesten Zeiten eine Rolle spielen.

Das eben Gesagte betrifft die Kunstlehre vergangener Epochen. Nachdem insbesondere Riemanns Versuch, die Musiktheorie – das Wort im Singular genommen – wissenschaftlich zu begründen und damit eine Art von Primat der Wissenschaft über die Kunstlehre zu errichten, gescheitert ist, sollte die Musikwissenschaft aber auch ihr Verhältnis zur Kunstlehre im allgemei-

11 J. G. Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, hrsg. von P. Benary, Leipzig 1955, S. 15.

12 Die *Studien* benützen in diesem Sinne ausgiebig die Beispiele der einschlägigen Arbeiten von Riemann und Wiehmayer und ziehen auch meine erwähnte Arbeit *Die Zeitgestalt* heran, um ihren theoretischen Ansatz zu exemplifizieren. Ich fühle mich sehr geehrt, daß die beiden Autoren den Beispielband der *Zeitgestalt* in diesem Sinne verwenden konnten. Interessiert hätte es mich allerdings noch, warum sie zu meinen Ausführungen über den Unterschied zwischen Großtakt und Paarbildung (Textband der *Zeitgestalt*, S. 37) schweigen.

13 Kunze, S. 170, Fußnote 1: „So hat sich spätestens seit den grundlegenden Arbeiten von Knud Jeppesen zu Palestrina die Erkenntnis durchgesetzt, daß es den Kontrapunkt nicht gibt, sondern den Kontrapunkt Palestrinas, Bachs, der Wiener Klassiker usw., wobei der Traditionszusammenhang, der im kontrapunktischen Satz besonders hervortritt, nicht zu leugnen ist.“

nen und damit auch zur Kunstlehre der Gegenwart neu überdenken. Das soll nicht so verstanden werden, daß man den Künstlern alles kritiklos abnehmen müßte, was sie als Kunstlehre auszugeben für gut befinden. Ebenso wenig darf aber die Möglichkeit von Kunstlehre in der Gegenwart dogmatisch verneint werden. Insbesondere kann niemand behaupten, daß die oben erwähnten Begriffe von *initium*, *mediatio* und *finalis* ihre Rolle unwiderruflich ausgespielt hätten¹⁴. Eine neue Sicht des Verhältnisses von Kunst und Kunstwissenschaft könnte vielleicht an Goethe anknüpfen, der von der „Unmöglichkeit“ spricht, „Rechenschaft zu geben von dem Natur- und Kunstschönen; denn

ad 1 müßten wir die Gesetze kennen, nach welchen die allgemeine Natur handeln will und handelt, wenn sie kann, und

ad 2 die Gesetze kennen, nach denen die allgemeine Natur unter der besonderen Form der menschlichen Natur produktiv handeln will und handelt, wenn sie kann“¹⁵.

Die Wissenschaftler sollen einräumen, „daß man auf diesen höheren Stufen nicht wissen kann, sondern tun muß“¹⁶.

Zur Datierung des Erstdrucks der „Kunst der Fuge“ von Wolfgang Wiemer, Aichschieß (Eßlingen)

In dem kürzlich veröffentlichten Beitrag *Die Datierung des Erstdruckes der „Kunst der Fuge“*¹ führt Walter Kolneder die schon in seinem Werk *Die Kunst der Fuge, Mythen des 20. Jahrhunderts*² vertretene Ansicht weiter aus, der Erstdruck von Bachs *Kunst der Fuge* sei – entgegen der allgemeinen Auffassung, die 1750 bzw. 1751 annimmt – erst zur Leipziger Ostermesse 1752 erschienen.

Die präsentierten Belege³ vermögen, für sich genommen, einzuleuchten, müssen jedoch angesichts einer Reihe mit Stillschweigen übergangener Fakten ihre Beweiskraft verlieren. Die Kenntnisnahme auch dieser, die einseitige Quellenauswahl in Frage stellenden Befunde kompliziert zwar das Problem, bildet aber eine unabdingbare Voraussetzung für seine Lösung.

Das heute zugängliche und erschlossene Quellenmaterial läßt kaum noch Zweifel daran, daß allerdings das Jahr 1750 für das Erscheinen des Erstdrucks „so gut wie ausgeschlossen“ ist⁴. Doch geht Kolneder zu weit, wenn er anhand der angeführten Dokumente auch das Jahr 1751 ausschließt.

14 In meiner Arbeit *Die Tonverwandtschaften, Phänomen und Problem*, Wien 1973, die unlängst an dieser Stelle gewürdigt worden ist, habe ich versucht, die grundlegenden harmonischen und Intervallverhältnisse nicht abstrakt sondern als zeitlich gestaltete zu betrachten.

15 *Maximen und Reflexionen*, dtv Gesamtausgabe 21, 2. Aufl., München 1968, S. 150. Die vorsichtige Skepsis, die aus diesen Worten eines großen Künstlers spricht, sollten alle die beherzigen, die mit großangelegten historischen Theorien anstelle von sachgebundenen die Abgründe des Nichtwissens zu überspringen hoffen.

16 Ebd., S. 47.

1 *Mf* 30 (1977), S. 329-332.

2 Wilhelmshaven 1977.

3 *Bach-Dokumente*, Bd. III, Kassel usw. 1972, Nr. 639, 649, 650.

4 Vgl. hierzu auch den Versuch einer Chronologie des Stichhergangs bei W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Wiesbaden 1977, S. 48 ff.