

Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr, Michael von Troschke (Hrsg.)

Musiktheorie im Kontext

SONDERDRUCK

Musik und

Neue Folge
Band 9

Eine Schriftenreihe der
Hochschule für Musik
und Theater Hamburg

Herausgeber
Hanns-Werner Heister
und Wolfgang Hochstein

Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr, Michael von Troschke (Hrsg.)

Musiktheorie im Kontext

5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie
Hamburg 2005

WEIDLER Buchverlag

Musik und

Eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg
Hrsg.: Hanns-Werner Heister und Wolfgang Hochstein

Neue Folge
Band 9

© WEIDLER Buchverlag Berlin 2008
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-89693-515-1
www.weidler-verlag.de

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	9
Grußwort des Präsidenten der Hochschule für Musik und Theater Prof. Elmar Lampson.....	13
Sektion I: Musiktheorie und ästhetische Erfahrung	
MARIE-AGNES DITTRICH Kannes Mozart (Wien 1821) und das Postulat der musikalischen Einheit.....	17
DAVID SCHWARZ Das Erhabene in <i>Die Stadt</i> von Franz Schubert.....	31
WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ Melodielehre im Pflichtfach Satzlehre – ein erster Unterrichtsversuch	41
CHRISTINE KLEIN Höranalyse als Weg zum musikalischen Verstehen? – Versuch einer Annäherung	49
MARINA KARASEVA Ear Training as a Practical Aspect of Music Cognition.....	63
KRISTOF BOUCQUET „Instinct“ versus „System“ in the <i>Harmonielehren</i> of Heinrich Schenker and Arnold Schönberg	73
HANS-ULRICH KRETSCHMER „Phänomenologie oder abstraktes Eigenleben einer Idee?“ Schenker-Analyse versus harmonische Schichtenreduktion.....	85
DENIZ PETERS Musik als Erkenntnismedium: Ekstase als ästhetische Idee in Alexander Skrjabin's Spätwerk	99
JÖRG-PETER MITTMANN Können musiktheoretische Aussagen empirisch bestätigt werden?.....	115

Sektion II: Musiktheorie und Komposition

HERMANN DANUSER

Abschaffendes Schaffen. Zur Poetik kreativer Zerstörung 127

TOBIAS BLEEK

Abschrift – Erfinderische Analyse – Komposition. Überlegungen zu György Kurtágs Webern-Rezeption 145

VOLKER HELBING

(T)raumes(w)irren – zum 2. Satz aus György Kurtágs ... *quasi una fantasia* ... op. 27/1 159

TOBIAS JANZ

Musikalische Poetik und musiktheoretisches Denken in Olivier Messiaens *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* 177

JÖRN ARNECKE

Spektrales Denken in Gérard Griseys *Prologue* und Richard Wagners *Rheingold*-Vorspiel 191

LUKAS HASELBÖCK

An der Schwelle der Wahrnehmung: Die Musik von Gérard Grisey und Tristan Murail im Kontext des musikphilosophischen Diskurses... 203

PHILIP EWELL

IGOR Stravinsky's Harmony in Context 215

DAVID MESQUITA

Der Einfluss der Reihentechnik auf Igor Strawinsky 227

DOMINIK ŠEDIVÝ

Komponieren nach einem Konstellationssystem – Die Tropentechnik 237

OLIVER KORTE

Antoine Brumel und Guilielmus Monachus. Falsobordone in Praxis und Theorie 247

FRANZISKA SEILS

Beobachtungen zur Harmonik kirchentonaler Liedmelodien in Gesang- und Choralbüchern des 18. Jahrhunderts 261

REINHARD BAHR

„Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft
als Gegenwart.“ Kadenzharmonik bei Robert Schumann und
Moritz Hauptmanns harmonische Dialektik275

FRANZ FERDINAND KAERN

BENJAMIN Brittens Reflexion traditioneller Musiktheorie im
Violinkonzert op. 15289

Sektion III: Musiktheorie und kultureller Kontext

ALEXANDER REHDING

Europäische Musiktheorie und Chinesische Musik 1800/1900303

AARON GIRARD

Milton Babbitt, Allen Forte, and the Early Disciplining of
Modern Theory323

TIHOMIR POPOVIC

Vom Oktoechos zum Dodekachordon: Kulturgeschichtliche
Überlegungen zum Modusphänomen in der europäischen Musik333

BIRGER PETERSEN

Jean-Philippe Rameaus Auseinandersetzung mit dem Monolog aus
Lullis *Armide*345

KARSTEN MACKENSEN

Sinn und System: Zur Auflösung der Topik in der Erfahrung bei
Johann Mattheson357

HANS-ULRICH FUSS

Vitalismus im Musikdenken um 1900 – Lebensphilosophische
Einflüsse in der Musiktheorie zwischen 1870 und 1930 am Beispiel
der Rhythmustheorie Hugo Riemanns373

SIMON OBERT

Synchroner Schnitt um 1910:
Das kurze Stück im musikkulturellen Kontext391

FELIX WÖRNER Der Einfluss der Gestalttheorie auf die deutsche Formenlehre- Tradition im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.....	403
FLORIAN EDLER Liberale Programmatik in Adolf Bernhard Marx' Musiklehre	417
Sektion IV: Zeichentheoretische und kognitivistische Ansätze in der Musiktheorie	
CHRISTIAN THORAU Zeichen ästhetischen Denkens – Musikalische Analyse im zeichen- und kognitionstheoretischen Kontext	435
LAWRENCE ZBIKOWSKI Cognitive Science, Music Theory, and Music Analysis	447
ROBERT S. HATTEN Interpreting Expressive Meaning in Music: An Outline of My Semiotic Approaches from 1982-2004	465
ELISABETH KOTZAKIDOU PACE Ramism in 16 th -Century German Music Theory: The “New” Dialectic Method of Dichotomies and the Cognitive Structure of Friedrich Beurhaus' Treatises	491
UWE SEIFERT Kognitive Musikwissenschaft, Systematische Musiktheorie und die Frage „Quid sit musica?“	509
MARTIN PFLEIDERER Rhythmustheorie und musikpsychologische Rhythmusforschung	527
ANNETTE UND GUIDO BRINK „Der kompetente Hörer“	545
MARKUS NEUWIRTH Das Konzept der Expektanz in der musikalischen Analyse: Möglichkeiten und Probleme einer kognitiv orientierten Musikanalyse	557

Jörg-Peter Mittmann

Können musiktheoretische Aussagen empirisch bestätigt werden?

Die Behandlung musiktheoretischer Fragen zur harmonischen Analyse eröffnet im Allgemeinen zwei Wege der Begründung: einerseits die Ableitung von Aussagen aus einem dogmatisch vorgefestigten Theoriegebäude, andererseits der Rekurs auf die unmittelbare elementare Hörerfahrung. Diese lehrt uns in einem zunächst noch vortheoretischen Sinne, ob unsere analytische Betrachtung etwa einem Spannungs- oder Ruheklang gilt, ob sich in der Klangfortschreitung eine Tendenz zur Auflösung oder Schärfung manifestiert, ob eine Harmonie dur- oder mollartig ist, und schließlich, ob das vertikale oder horizontale Moment den Tonsatz dominiert (d.h., ob Zusammenklänge akkordisch oder als Produkt zufälliger Koinzidenz linearer Prozesse oder – die Mischform beider Alternativen – als Akkorde mit harmoniefremden Tönen aufgefasst werden). Mein Eindruck ist, dass die empirische Option im gegenwärtigen, umfassenden Systemideen eher misstrauenden Diskussionsklima weit mehr Sympathien genießt als die erste. Dies ist Grund genug, ihre Tragfähigkeit einer prüfenden Betrachtung zu unterziehen.

Musiktheoretische Aussagen auf Wahrnehmungsberichte zu gründen berührt das Selbstverständnis der Disziplin als einer empirischen Wissenschaft. Unser Höreindruck ist Verifikationsinstanz und als solche Bedeutungsbasis aller musiktheoretischen Urteile. Wenn ich etwa behaupte, der Zusammenklang A sei dominantisch, so wird von mir erwartet, dass ich diese Aussage anhand von Daten der Hörerfahrung eindeutig bestätigen kann. Verfüge ich über keine entsprechenden Verifikationsinstrumente, so ist die Behauptung *sinnlos*.

Ich nehme also z.B. wahr, dass der vorliegende Klang im Kontext spannungsvoll wirkt, in seiner Weiterführung die Tendenz zur Auflösung in einen Ruheklang zeigt, dur-artigen Charakter aufweist und als akkordisches Individuum hinreichend klar umrissen ist. Diese Beobachtungen stützen die dominantische Deutung so wie gegenteilige Erfahrungen sie falsifizieren würden.

Nun lassen sich die genannten Wahrnehmungskategorien bei näherer Betrachtung nur bedingt intersubjektiv zur Geltung bringen. Wie gehe ich

damit um, wenn mein Gegenüber in allen Punkten glaubhaft aufrichtig abweichende Höreindrücke schildert? Kann ich ernsthaft versuchen, seine Erfahrungsprotokolle als falsch zurückzuweisen? Und ist es nicht Ausdruck einer ganz eigenen musikalischen Prägung und Sozialisation, wenn meine Wahrnehmung auf Kategorien wie Akkord, Auflösung etc. gerichtet ist? Hätte die abendländische Musikgeschichte nach 1600 nicht einen völlig anderen Weg als den zum homophonen Satz und Generalbass einschlagen können, so dass das Phänomen, das wir Akkord nennen nie eine Rolle in der theoretischen Reflexion gespielt hätte? Dass also etwa Akkorde als Strukturelemente und Bedeutungsträger ein Kernthema der Musiktheorie sind, wurzelt in einer ebenso komplexen wie kontingenten Entwicklung musikalischer Komposition und Rezeption. Damit will ich sagen: Es ist nicht *die Wahrnehmung*, die uns Akkorde, Spannungsklänge oder Auflösungen erkennen lässt, sondern eine kulturell geschulte Auffassungsgabe. Das Gegebene ist ein Mythos, verborgen hinter der Vermittlung durch Sprache und Kultur¹.

Ähnlich verhält es sich in anderen Bereichen. Wenn wir bestimmte Reihen von graphischen Zeichen oder Phonemen als Worte und somit als sprachliche Bedeutungsträger erkennen, dann drückt sich darin ebenfalls ein selektiv geschultes Wahrnehmungsvermögen aus, das uns an einer Sprachgemeinschaft mit ihrer Tradition konventioneller Festlegung syntaktischer Kategorien teilhaben lässt. Dass selbst so grundlegende und vielfach eingeübte Wahrnehmungskategorien wie Konsonanz und Dissonanz, Klangschärfung und Auflösung nicht allgemeingültig erfahrbar sind, möchte ich anhand zweier kleiner Episoden dokumentieren, die für sich betrachtet wenig spektakulär anmuten:

Johann Sebastian Bach: Fuge d-moll aus dem *Wohltemperierten Klavier I* – Anfang

1 Die Formel vom „Mythos des Gegebenen“ wurde von Wilfrid Sellars (Sellars 1963) in Hinblick auf die innere Wahrnehmung geprägt. Ohne der dort behandelten Problemkonstellation im Einzelnen zu folgen, wäre es doch gewiss lohnend, ihre Beziehbarkeit auf die Rezeption klanglicher Ereignisse näher zu untersuchen.

Aus Sicht gewöhnlicher kontrapunktischer Betrachtung sind die Verhältnisse in Takt 4 dieser Fuge eindeutig: Das *h* auf Zählzeit 2 repräsentiert in Bezug auf das *f* eine Dissonanz, die von konsonierender Quint und Terz eingerahmt wird. Merkwürdig nur, dass viele Hörer den Schritt von der Quint zur übermäßigen Quart als Auflösung und nicht als Klangschärfung charakterisieren. Man kann über die Gründe spekulieren. Immerhin wird die Quint ähnlich der Sept *h – a* in Takt 3,2 wie ein Vorhalt „vorbereitet“ eingeführt und „aufgelöst“. Überhaupt ist der Kontrapunkt zum Comes der Fuge bestimmt von betonten Dissonanzen und ihrer unbetonten, stufenweise abwärts geführten Auflösung. Vielleicht unterlegt mancher Hörer aber auch den zweistimmigen Satz mit einem harmonischen Fundament, das an der betrachteten Stelle einen Grundton *d* einschließen könnte, womit aus der Quint über *f* die Sept über *d* und somit ein konventionell behandelter Vorhalt würde.



Die Ausgangsbedingungen streng linearer und akkordisch-funktionaler Rezeption rücken die wahrgenommene Gegebenheit in ein je eigenes Licht.

Ein vergleichbares, wenn auch etwas komplexeres Beispiel, findet sich im 2. Satz von Mozarts A-Dur Klavierkonzert KV 488:



Das a^2 in Takt 2 scheint sich qua Vorhalt nach gis^2 aufzulösen, obgleich bezogen auf die Basis $fis – d$ umgekehrt eine Klangschärfung eintritt. Das zwischengeschaltete h^1 macht es plausibel, das *a* als Sept mit regelkonformer Abwärtsauflösung in die Sext aufzufassen. Als wolle Mozart diesem zerbrechlich dünnen Satzgebilde nachträglich jede Mehrdeutigkeit austreiben, wird dem hier vermuteten Subdominantquintsextakkord *h – d – fis – gis* im Verlauf des Adagio eine tragende Rolle zuteil.

Aus einer musikgeschichtlich vergleichbaren Umbruchsphase wie Bachs Fuge stammt Alexander Skrabin's *Poème fantasque* aus den 3 Morceaux op. 45, veröffentlicht im Jahr 1904. Es dokumentiert den Übergang von der traditionellen, funktional erfassbaren Tonalität hin zu neuen Ordnungssystemen. Hier ist es vor allem die Ganztonskala, die den akkordischen Aufbau zu dominieren beginnt. Dabei ergibt sich wiederum eine bemerkenswerte Wechselwirkung zwischen theoretischer Vorprägung und Wahrnehmung,² die an folgender Stelle (Takt 7ff.) besonders deutlich wird:

modal: Raster 1 : des - es - f - g - a - h Raster 2 : c - d - e - fis - as - b Raster 1

funktional: $D^{7<4}_{[Es]}$ $D^{9>5}_{[C]}$ $D^{7<4}_{[As]}$ $D^{9>5}_{[F]}$

Während der funktional geprägte Hörer im ersten Takt einen Es-Dur-Septakkord mit hochalteriertem Quartvorhalt erkennt, das *a* also als auflösungsbedürftige Dissonanz „hört“, wird aus modaler Sicht das nachfolgende *b* zur Wechsel-„Dissonanz“ gegenüber der Hauptnote *a* als Bestandteil des Ganztonrasters *des – es – (f) – g – a – (h)*. In Takt 9 wiederholt sich der Vorgang quintversetzt. Auch in diesem Beispiel hängt also die Wahrnehmung einer musikalischen Spannungs- oder Entspannungstendenz von theoretischen Vorgaben ab. – Die Forderung, Musiktheorie müsse sich an der unvoreingenommenen Hörwahrnehmung orientieren, ist einerseits unabweisbar, will man nicht den empirischen Wissenschaftsanspruch preisgeben – historisch gibt es ja durchaus Vorbilder eines normativen Theorieverständnisses spekulativ theologischen Zuschnitts –, andererseits aber im Einzelfall nicht einlösbar. Wenn man unter einem Beobachtungssatz eine Behauptung versteht, über deren Wahrheitsgehalt alle Angehörigen einer Sprachgemeinschaft in gleicher Weise urteilen, sofern sie denselben Sinnesreizen ausgesetzt sind, dann schmilzt das empirische Fundament der Musiktheorie auf ein Bündel von Trivialitäten zusammen.

2 Vgl. Eberle 1978, S. 31.

Wie kann man sich diesem Dilemma entziehen? – Ich glaube, es gilt zunächst, die Rolle der Theorie im musikalischen Erfahrungsprozess einer Revision zu unterziehen. *Theorie fixiert eine Erfahrungsweise* und sie schöpft ihre Rechtfertigung nicht aus empirischer Bestätigung, vielmehr daraus, inwieweit die von ihr vermittelte Wahrnehmungsweise uns ästhetisch ‚etwas zu sagen hat‘, uns ein musikalisches Erleben aufschließt und uns damit Teil einer kulturellen Sprachgemeinschaft sein lässt. Musiktheorie schafft eine musikalische Wirklichkeit, in der sich Künstler und Rezipient finden oder eben auch – wenn die Theorie inadäquat ist – nicht finden. Stellen wir uns eine quantitativ-statistische Musiktheorie vor, die Algorithmen zur Häufung verschiedener Tonhöhen, -längen, -intensitäten etc. formuliert. Vom Standpunkt wissenschaftlichen Exaktheitsanspruchs sind deren Resultate empirisch unangreifbar. Es wäre sogar vorstellbar, auf diese Weise ein effizientes Indizienverfahren zur Authentizitätsbestimmung musikalischer Werkzuschreibungen zu entwickeln. Dennoch werden wir eine solche Theorie in Bezug auf die meisten uns vertrauten Musikstile zurückweisen, nicht so sehr, weil sie keine genetische Erklärung liefert, sondern weil sie einfach inadäquat ist hinsichtlich unserer ästhetischen Erlebnisperspektive. Sie sagt uns nichts über musikalisch-rhetorische Figuren, kadenzuelle Erwartungsperspektiven, formale Syntax, kurz: über die Dinge, die in einer historisch entwickelten kulturellen Sprachgemeinschaft die Kommunikation zwischen Komponist und Hörer bestimmen.

Der Rekurs auf die Erfahrung ist damit nicht gänzlich suspendiert, aber in einem entscheidenden Punkt modifiziert: Nicht einzelne musiktheoretische Aussagen bewähren sich letztlich an der empirischen Wirklichkeit, sondern komplexe inferentielle Systeme werden auf ihre konstitutive Erkenntnisfunktion hin befragt. Damit tritt die innere Konsistenz von Musiktheorie weit stärker in den Vordergrund, Fragen nach ihren Prinzipien, Begriffen und Folgerungsmechanismen.

Verdeutlichen wir das bisher gesagte anhand eines illustren Beispiels musiktheoretischer Argumentation, dem Tristan-Akkord. Können wir, wie es Ludwig Holtmeier jüngst in einer knappen, die erkenntnistheoretische Problematik scharf umreißenen Analyse forderte,³ das Wesen dieser harmonischen Wendung allein aus unvoreingenommener Wahrnehmung ergründen? Holtmeier ist davon fest überzeugt und lässt seine Di-

3 Holtmeier 2002.

agnose in eine Vielzahl von Erfahrungsprotokollen münden. Ich zitiere drei Beispiele:

- (1) Der Tristan-Akkord ist „das Gegenbeispiel eines dynamischen, zielgerichteten Strebeklangs“.
- (2) „Die Behauptung, man höre den Tristanakkord als Doppeldominante [...] ist [...] falsch.“
- (3) „Der Hörwahrnehmung ist das *gis* Substanz und nicht Akzidenz.“

Vielleicht geht es manchem Leser wie mir: Keinem dieser Sätze würde ich aufgrund meiner eigenen musikalischen Wahrnehmung zustimmen wollen. Doch dürfte es der Sache wenig dienen, gegenüber Holtmeiers Wahrnehmungsbefunden einfach nur mit gleichem Recht auf dem Gegenteil zu beharren. Offensichtlich muss eine argumentative Auseinandersetzung tiefer ansetzen. Was heißt es beispielsweise, einen Akkord „als Doppeldominante“ zu hören?

Da eine Funktionsbestimmung einen dur-moll-tonalen Kontext erfordert, wollen wir einen solchen im Fall des Tristan-Vorspiels zunächst hypothetisch unterstellen. Für derartige Kontexte sind zwei Prinzipien bestimmend: der *Umfang des Tonmaterials* und die *Strebetendenz*.⁴ In der Praxis sollte daher m.E. am Anfang akkordischer Analyse die Frage nach der tonalen Extension einer Harmonie im Quintenzirkel und der Ausbildung von Leittonigkeit zum Folgeakkord stehen. Letztere charakterisiert dominantische Funktionen. Ein Akkord ist demnach Doppeldominante genau dann, wenn seine tonale Extension der Dominanttonart entspricht und er eine Leittonbeziehung zur potentiell oder aktuell folgenden Dominante aufweist. So füllt die Doppeldominante von C-Dur in der gebräuchlichsten Form als D^7 ($d - fis - a - c$) den tonalen Rahmen zwischen c und fis , fixiert also eindeutig den tonalen Umfang von G-Dur und leitet mit fis zum Dominant-Grundton g hin. Legen wir diese einfachen Kriterien dem Tristan-Akkord zugrunde, so ist das Ergebnis relativ eindeutig: Der tonale Rahmen des Vierklangs $f - h - dis - gis$ wird durch die Extreme f (im b -Bereich) und dis (im $\#$ -Bereich) begrenzt, die zwar den Umfang einer Dur- oder moll-Tonart sprengen, aber als Synthese der benachbarten Ton-

4 Wem dieser Ausdruck zu vage ist, der möge sein Augenmerk einfach auf die Zahl potentieller oder aktueller Klein-Sekund-Fortschreitungen der Einzelstimmen zum Folgeklang richten.

arten a-moll-harmonisch (*f – gis*) und e-moll-harmonisch (*c – dis*) erklärbar sind.

Richard Wagner: Vorspiel zu *Tristan und Isolde* – Beginn

Langsam



Wenn nun das *dis* den Leitton zur Dominante *e* einer zunächst noch hypothetischen Grundtonart a-moll markiert und dieses *e* auch tatsächlich – wenngleich in einer anderen Stimme – folgt, dann spricht Entscheidendes dafür, den Tristan-Akkord als Doppeldominante zu bestimmen. Dabei spielt die Frage nach dem Status des *gis* bislang keine Rolle. Eine Gegenposition zu Holtmeiers Annahme (2) ist deduktiv allein aus dem Prinzip der tonalen Extension und der Leittönigkeit entwickelt worden, zwei Kriterien, die für jede harmonische Analyse fundamental und in jedem Fall empirisch verifizierbar sind.

Um das Gesagte zu unterstreichen, folgt hier das Beispiel eines strukturverwandten quintverminderten Septakkordes, der gleichwohl anders, nämlich subdominantisch zu deuten ist:

Robert Schumann: *Ich will meine Seele tauchen*, aus: *Dichterliebe* Nr. 5

Der Anfangsakkord dieses Liedes lässt sich durch Oktavierung des *g* abwärts leicht in die Klanggestalt des Tristan-Akkordes überführen. Die tonale Extension reicht von *g* bis *cis* und deutet auf h-moll (bzw. D-Dur) als tonales Zentrum hin. Ein entsprechender Leitton ist nicht erkennbar. Dieser Akkord ist mithin nicht dominantisch, aufgrund seiner Extension

erst recht nicht doppeldominantisch. Der Funktionstheoretiker wird sich daher für eine Deutung als Subdominantquintsextakkord in der eher seltenen dritten Umkehrung entscheiden.

Kehren wir zum Tristan-Akkord zurück und fragen nun nach der Bedeutung des *gis*. Durch die Erhärtung der doppeldominantischen Deutung scheint natürlich eine Vorentscheidung zugunsten der Vorhaltsvermutung getroffen, die freilich den unmittelbaren Eindruck einer substantiellen Rolle des Tones im Akkordgebilde so wenig erschüttern kann, wie umgekehrt Holtmeiers – methodisch prinzipiell sinnvolles – Experiment einer Ersetzung des *gis* durch *a* andersgeartete Hörer davon abbringen wird, *gis* als Vorhalt zu hören. Denn wenn ein Vorhalt in Bezug auf die Harmonie akzidentiell sein mag, so will doch niemand behaupten, er sei damit *eo ipso* ästhetisch obsolet. Holtmeiers Eindruck, das *gis* genüge sich selbst und strebe nicht qua Vorhaltsauflösung zum *a* lässt sich freilich so wenig ausräumen, wie der gesamte Befund (1) zum Ruheklang-Charakter des Tristan-Akkordes. Hier prallen subjektive Wahrnehmungsperspektiven aufeinander, die je für sich ihr Recht beanspruchen, jedoch in ihrer grundlegenden Divergenz schlechterdings nicht vermittelbar sind.⁵

Vielleicht mag eine Erweiterung des Kontextes dazu beitragen, die Vorhaltsdeutung zu untermauern. Zum einen gibt es gute Gründe, im Duktus des Tristan-Vorspiels eine Vielzahl von Vorhaltsbildungen auszumachen. Selbst wenn Wagner in Takt 16/17 die kadenzharmonisch vertraute Trugschlusswendung D^7 tG anschlägt, sind die Akkorde durch Vorhalte geschärft. Die Analogie legt es daher nahe, dieses Stilmittel auch im Tristan-Akkord zu vermuten. Zum anderen dürfte bei allgemein stilistischer Betrachtung unbestritten sein, dass die Musik der Romantik, zumal in ihrer deutschen Spielart, reichen Gebrauch vom Mittel der Vorhaltsbildung macht und (in sinnfälliger Entsprechung zur Willensmetaphysik Schopenhauers) dazu neigt, Vorhaltsauflösungen in entrückte Ferne hinauszuzögern. So etwa im folgenden Beispiel:

5 An anderer Stelle habe ich darauf hingewiesen, dass der übermäßige Terzquartakkord – und auf diesen führe ich den Tristan-Akkord zurück, die Ambivalenz in sich trägt, größte Strebewirkung durch doppelten Leitton zum Grundton des Auflösungsakkordes mit Kompatibilität zum leitton- und spannungsfreien Idiom der Ganztönigkeit zu verbinden (in: *Grenzgänge – Anmerkungen zur harmonischen Analyse der Werke Alexander Skrjabin*s. unveröff. Manuskript).

Richard Wagner: *Tannhäuser* 1. Akt Gesang der Sirenen

Naht euch dem Stran - - - - de!

Über dem Grundton c erklingt der verminderte Septakkord (D^v), dessen Quint erst nach fünf Halben auf die Vorhalts-Sext folgt, eine Auflösung, bei der Wagner nur für eine halbe Note verweilt. Diese Dauern-Relation 5:1 entspricht übrigens der des Tristan-Beispiels, und auch am Anfang von Robert Schumanns *Dichterliebe* stoßen wir auf ganz ähnliche Verhältnisse:

Robert Schumann: *Im wunderschönen Monat Mai*, aus: *Dichterliebe* Nr. 1

Frei eintretend erhält das cis über dem Fundament d die Bedeutung eines Nonenvorhalts zu einem h -moll-Sextakkord. Nur flüchtig gestreift erscheint die Auflösung h auf dem sechsten Sechzehntel! In der Rezeption romantischer Musik erweist sich der Vorhalt als entscheidender, semantisch in einer Weise befrachteter Topos, der sein Auftreten besonders im Kontext des Tristan-Themenkreises Liebe, Sehnsucht, Tod intuitiv nahelegt. Er ist ein genuines Phänomen romantischer Tonsprache, das uns *etwas sagt*, oder: mit dem uns Komponisten etwas sagen wollen. Daraus, dass Theorie ihn als Sprachmittel innerhalb eines kulturellen Kontextes erschließt, schöpft sie ihre Rechtfertigung, nicht dagegen im Rekurs auf die empirische Konstatierbarkeit eines „Phänomens an sich“. Kontextuelle Voraussetzung und Interpretation des Einzelnen greifen notwendig in einer nicht selten als zirkulär empfundenen Weise ineinander.

Literatur:

Eberle 1978

Gottfried Eberle: *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabin's*, München/Salzburg 1978.

Holtmeier 2002

Ludwig Holtmeier: *Der Tristanakkord und die Neue Funktionstheorie* in: *Musiktheorie* 17 (2002), H. 4, S. 361-365.

Sellars 1963

Wilfrid Sellars: *Empiricism and the Philosophy of Mind*, London 1963.