

Theorie der Tonalität als musikalische Hermeneutik

Hugo Riemann, Handbuch der Harmonielehre
Leipzig 1918

Die Harmonie als Nachahmung der Natur

Hugo Riemann gilt in der Musikwissenschaft als bedeutendster Theoretiker der Tonalität. Seine Funktionstheorie, wie sie unter anderem im 'Handbuch der Harmonielehre' entwickelt ist, betrachtet die Grundklänge der Tonalität jedoch eigentlich gar nicht als *harmonische* Klangformen. Weder das unmittelbare Harmonieren der Töne in Dur- und Mollklängen untersucht Riemann, noch die harmonische Beziehung dieser Klänge selbst, worin sie die Bestimmungen Tonika, Dominante und Subdominante erhalten. Wenn er sich daran macht, die von Zarlino und Rameau entdeckten Elementarformen des Harmonischen als das Bestimmende der Musik darzulegen, dann tut er das in einer ganz eigentümlichen Form: Er weist nicht das Vorkommen von Tonika, Dominante und Subdominante in den Klängen nach, sondern behauptet, dass jeder Klang 'im Sinne' von Tonika oder Dominante oder Subdominante 'aufgefasst' werde. Riemann entwickelt eine musikalische Hermeneutik, in der jeder Klang eine 'Bedeutung' hat. Er schreibt eine "*Lehre von der harmonischen Bedeutung der Töne und der Zusammenklänge*" (S. 1) und verspricht, "*die Gesetze aufzuweisen, nach denen unser Geist die Bedeutung der Töne in der Melodiefolge wie im Zusammenklänge mit anderen auffasst*" (S. 1).

Riemann denkt sich die angeblichen Bedeutungen der Klangformen nicht als etwas, das ihnen wie den Wörtern der Sprache *beigemessen* wird, sondern als ihnen von der *Sache* her zukommend. Insofern gilt ihm die Bedeutung eines Klangs zugleich als dessen Wesen. Andererseits ist die 'Bedeutung' für ihn kein Synonym für die *Beschaffenheit* der Klänge. Er kümmert sich nicht um die Formen des Harmonierens, sondern identifiziert die Bedeutung eines Klangs mit dessen angeblicher *Herkunft*. Riemann verdoppelt jeden Klang in einen Klang, um dessen Erklärung es geht, und einen Klang oder ein akustisches Phänomen, das davon unterschieden ist und zugleich das sein soll, wovon sich der gehörte Klang herleitet, was er bedeutet, wie er 'aufgefasst' wird und was ihn 'daher' erklärt. Man hat es also neben dem zu erklärenden Phänomen immer noch mit einem zusätzlichen Phänomen zu tun, das die Wurzel und das eigentlich Gemeinte sein soll.

Riemann beginnt seine Darstellung zunächst einmal mit dem wirklichen Ausgangspunkt der tonalen Musik, den Dur- und Mollklängen. An diesen Konsonanzen entdeckt er nicht das spezifische *Harmonieren* der Töne, sondern deren "*Klangbedeutung*". Er befasst sich dabei zwar mit dem Klang der Töne, der durch das Zusammenwirken der vielen Teiltöne zustande kommt. Die Teiltöne

interessieren ihn jedoch nicht als solche, die im Verhältnis harmonisierender Töne auf gleicher Frequenz zusammentreffen und damit das Moment der klanglichen *Übereinstimmung* ausmachen, welches die Konsonanz erklärt; vielmehr interessieren sie ihn als das, was bei der Erzeugung von mechanischen Schwingungen *naturgemäß* entsteht.

Dass der Mensch bei der Erzeugung von Harmonien – wie auch sonst im Leben – sich Naturgesetze zunutze macht, hakt Riemann nicht einfach ab, um zu sehen, *was* der Mensch da produziert und was er eben überhaupt nicht in der Natur vorfindet. Riemann macht das *Natürliche* zur Bestimmung von Dur und Moll. Er behauptet, Dur- und Mollklänge seien "*Nachbildungen*" der Natur, die in dem Ensemble von Teiltönen, das den Klang der Töne bestimmt, eine Vorgabe liefere: "*Die Nachbildung des Oberklanges durch wirkliche Hervorbringung der ersten Teiltöne heisst in der technischen Sprache der Musiker Duraccord.*" (S. 2 f.) Man hat also erstens die durch ein Naturgesetz bestimmten Teiltonverhältnisse einer regelmäßigen Schwingung und zweitens die Tonverhältnisse in einem Dreiklang. Letzteres soll eine Nachbildung des ersten sein oder dessen 'wirkliche Hervorbringung'.

Riemann tut dabei so, als hätte er damit den harmonischen Charakter der Dreiklänge erklärt. In Wirklichkeit behauptet er nur, dass das Harmonische an den Teiltonverhältnissen im Klang selber schon existiere, *bevor* es per Nachahmung in die Dreiklänge gelangt. Er *unterstellt* das Harmonische also nur, ohne es wirklich zu *bestimmen*. Er sagt, dass etwas, dessen harmonische Qualität er unbestimmt lässt, schon in der Natur existiere, wo es aber ebenso wenig als Harmonie erklärt wird – ganz abgesehen davon, dass Teiltöne *innerhalb* eines Klanges nun wirklich nichts an sich haben, wodurch sie miteinander harmonieren könnten. Sie sind ja nicht einmal einzeln wahrnehmbar.

Plausibel soll die Ableitung der Konsonanz aus der Natur dadurch sein, dass das Frequenzverhältnis 4:5:6, welches Grundton, Terz und Quinte des Durklangs zueinander haben, in der Teiltonreihe 1:2:3:4:5:6:7:8:9 usw. *enthalten* ist. Riemann deutet auf eine sehr konstruierte Analogie und sieht darin einen Beweis für das behauptete Verhältnis von Vorbild und Nachbildung oder von Ideal und Verwirklichung.

Konstruktion der Natur zum tauglichen Vorbild

Vom Standpunkt der Deutung der Konsonanz als Nachahmung der Natur hat die 'Erklärung' des Mollklangs einen Haken: nicht etwa, dass der Unsinn dieser Theorie stören würde; auch die darin eingeschlossene Betrachtung der Natur als ein Subjekt, das uns Vorgaben macht, so dass die Intervalle eine uns "*von der Natur selbst an die Hand gegebene Größe*" (S. 7) aufweisen, scheint Riemann kein Problem zu sein; störend ist vielmehr, dass die Frequenzverhältnisse des Mollklangs kein Pendant in der Obertonreihe haben. Denn beim Mollklang ist die kleine Terz (5:6) unten, die große dagegen (4:5) oben.

Riemann, der sich überhaupt nicht dafür interessiert, wie das Zusammenpassen der Töne unter dieser Bedingung aussieht, betrachtet nur den äußerlichen Gegensatz, die Vertauschung des Oben und Unten bei den Terzen, und macht daraus ein Prinzip. Der Mollklang muss in *jeder* Beziehung – also auch im Hinblick auf seine 'Erklärung' als Nachbildung der Natur – das Gegenteil des Durklangs sein. Zur Bekräftigung nennt Riemann den Durklang Oberklang, den Mollklang Unterklang, und postuliert die Existenz einer den 'Unterklang' erklärenden 'Untertonreihe'. Das Problem dieses Konstrukts besteht nur darin, dass es für die reale Existenz eines solchen 'Phänomens' keinerlei Anzeichen gibt. Dies muss zunächst einmal durch geschickte Formulierungen kaschiert werden:

"Der Unterklang hat sein Vorbild nicht so direkt in der Natur, wenn auch eine Reihe physikalischer Beobachtungen auf seine zwar minder hervorstechende aber ebenso bedeutsame Existenz in der Natur hinweisen." (S. 3)

"Bedeutsam" ist die Existenz eines analogen Vorbilds wegen des Prinzips, das 'Dualismus' heißt: *"Der Unterklang ist nämlich das gerade Gegenteil des Oberklanges." (S. 3 f.) "Minder hervorstechend" ist diese "Existenz" jedoch wegen eines fatalen – für die Theorie jedoch rettenden – 'Natureffekts': Die Untertöne haben nämlich nur eine "latente (d.h. nicht heraushörbare) Existenz" (S. 3), weil angeblich "jeder Ton jeden seiner Untertöne" mehrfach hervorbringt, "derartig verlaufend, dass die Schallwellen einander nach dem Gesetz der Interferenz der Wellen gegenseitig aufheben müssen" (S. 3), so dass sie empirisch nicht nachweisbar sind, obwohl sie nach dem famosen Gesetz der Dualität zweifelsfrei bewiesen sind. Die Nichtexistenz der Untertonreihe wird vorgestellt als Resultat ihrer existierenden Eigenschaften.*

Der Mystizismus dieser 'Erklärung' ist Riemann kein Problem. Für ihn sind Wissen und Geheimnis überhaupt kein Gegensatz. Deshalb kann er auch locker das Mystische seiner Darlegung in seinen Gegenstand projizieren, um es sachlich gerechtfertigt zu finden:

"Vielleicht, ja wahrscheinlich kommt diese der natürlichen Begründung des Durklanges völlig ebenbürtige, nur für gewöhnlich der bewussten Wahrnehmung sich entziehende Begründung des Unterklanges in Betracht zur Erklärung des mystischen Zaubers, der im Klange des Mollaccordes liegt." (S. 3)

Dur- und Mollklang als Ober- und Unterklang

Aus seiner Deutung des Mollklangs als 'Unterklang' zieht Riemann sehr weitreichende Konsequenzen. Zunächst muss man den Mollklang so betrachten, dass er als Spiegelbild des Durklangs erscheinen kann: Der Ton a des a-Moll-Klanges ist dann nicht der Grundton, sondern die Quinte. Umgekehrt ist das e die 'Prim' oder der 'Hauptton', und der a-Moll-Klang muss richtiger e-Unterklang heißen. Von hier aus ergeht sich Riemann in einer Orgie der Umbenennungen, in der jedem musikalischen Begriff ein dualistisch motivierter Gegenbegriff an die Seite gestellt und durch eine Formelsprache ergänzt wird, die von keinem prakti-

zierenden Musiker mehr verstanden wird. Es handelt sich dabei aber nicht bloß um eine alternative Terminologie, sondern um eine Theorie, in der die Gemeinsamkeit von Dur- und Mollklang im Harmonieren von Grundton und Quinte zugunsten einer dualistischen Bedeutungslehre ignoriert wird. Riemann verschließt sich der einfachen Einsicht, dass der Klang eines Tons ausschließlich durch seine Teiltöne bestimmt ist, also durch das, was er Obertöne nennt, und dass diese Bestimmtheit maßgeblich ist für alle Klangverhältnisse, ob in Dur oder Moll.

Da Riemann diese Klangverhältnisse nicht analysiert, sondern sie als bloße Zahlenverhältnisse mit entsprechenden Teiltonverhältnissen vergleicht, sucht er einen Zusammenschluss zwischen zweierlei Phänomenen. Dass sich der Mollklang gegen diese Konstruktion als sperrig erweist, führt zur Erfindung eines passenden Phänomens: der Untertonreihe. Umgekehrt muss jetzt der Mollklang wieder passend zu dieser Erfindung konstruiert werden. Daher die ganzen Umbenennungen und die Verkennung des Grundtons. Die Bestimmung der Töne in ihrem Verhältnis zueinander, also zum Beispiel die Bestimmung eines Tons als Grundton, kennt Riemann nur als eine Bedeutung, die der Ton jenseits seines Zusammenklingens mit den anderen Tönen haben soll. Ober- und Untertonreihe stehen für diese Bedeutung, die Dur- und Mollklängen angeblich zukommt. Jene sind nur Repräsentanten dieser Bedeutung. Das Repräsentationsverhältnis ist ähnlich konstruiert wie das zwischen einem Zeichenträger und seiner Bedeutung; aber es wird eben nicht als subjektive Setzung und Konvention vorgestellt, sondern als irgendwie reales Ersetzungsverhältnis. Der Mollklang ersetzt oder vertritt auf geheimnisvolle Weise den Unterklang.

"So kann man schliesslich sogar von einer Klangbedeutung oder Klangvertretung des einzelnen Tones reden und zwar zunächst nur im Sinne der Zugehörigkeit zum Klange als einer von dessen konsonanten Bestandteilen, d.h. als Prim, Terzton oder Quintton im Ober- oder Unterklange." (S. 6)

Obwohl aus seiner Theorie deutlich hervorgeht, wie die Sache mit der *"Klangbedeutung oder Klangvertretung"* gemeint ist, macht sich Riemann die Mehrdeutigkeit dieser Worte zunutze. Dass man umgangssprachlich mit 'Bedeutung' auch einmal so etwas wie 'relative Bestimmung' meinen kann und unter 'Vertreter' auch 'Bestandteil einer Harmonie', gibt ihm die Möglichkeit, seine theoretisch entscheidenden Begriffe auch in diesem ganz harmlosen Sinne einfließen zu lassen und der Theorie darüber einen Anschein von Plausibilität zu verleihen. Entscheidend für Riemann ist jedoch der Ausgangspunkt, dass Töne und Tonverhältnisse als etwas hinter ihnen Liegendes 'verstanden' werden müssen, weshalb *"man einen Ton erst dann versteht, wenn man ihn entweder als Durprim oder Mollprim, Oberquint oder Unterquint, Oberterz oder Unterterz bestimmt hat"* (S. 6), also 'im Sinne' entsprechender 'natürlicher Vorbilder' interpretiert.

Trennung von Tonleiter und Tonart

Irgendwie weiß auch Riemann, dass Dur- und Mollklänge in ganz bestimmten harmonischen Verhältnissen, in denen sie Tonika, Dominante und Subdominante heißen, die Tonart ausmachen. Er weiß eigentlich auch, dass dabei die Dominante immer ein Durklang ist. Dies widerspricht jedoch seinem Fimmel für Symmetrie. Deshalb muss zunächst die Molltonart aus drei Mollklängen bestehen, damit der Dualismus zu seinem Recht kommt. Die Kleinigkeit, dass diese angebliche Molltonart sich in ihrem Tonbestand überhaupt nicht von einer Durtonart unterscheidet, ignoriert Riemann schlichtweg, und er ist übrigens überhaupt weit davon entfernt, die Identität einer Tonart in den sieben Tönen festzuhalten, die sich aus der Beziehung Tonika - Dominante - Subdominante ergeben. Wie aber ist nun das *gis* in *a-Moll* zu erklären? Auch hier hat Riemann wieder eine dualistische Idee: Eine Tonika, die ein 'Unterklang' ist, hat von dem Ton aus, den Riemann für die 'Prim' hält, ganz spiegelbildlich einen 'Oberklang': Zum 'e-Unterklang' *e-c-a* gehört der 'e-Oberklang' *e-gis-h*. Das *gis* hält Riemann dabei für 'leiterfremd', womit das, was als 'harmonische' Molltonleiter bekannt ist und zusammen mit der Durtonleiter der tonalen Melodik zugrunde liegt, zu einer uneigentlichen Leiter erklärt wird.

Damit die Konstruktion symmetrisch bleibt, braucht jetzt auch der 'c-Oberklang' *c-e-g* eine Spiegelung, und das ist der 'c-Unterklang' *c-as-f*. Das *as* ist nun tatsächlich 'leiterfremd', wenn man einmal davon absieht, dass es eigentlich in der tonalen Musik keine 'leiterfremden' Töne gibt, sondern nur wechselnde Tonarten mit einem jeweils wechselnden Bestand an 'leitereigenen' Tönen. Wenn Riemann jedoch behauptet, dass der Ton *as* 'in' *c-Dur* 'leiterfremd' und nichtsdestotrotz der Tonart angehörig sei, so trennt er die 'Leiter' von der Tonart. Er tut so, als ob die Leiter etwas anderes wäre als das der Tonhöhe nach geordnete Ensemble der Töne einer Tonart.

Die Tatsache, dass ein Durakkord in der Molltonart vorkommt, sowie die gegenteilige Fiktion, dass ein Mollklang in Dur vorkomme, deutet Riemann streng dualistisch, indem er Ober- und Unterdominante tongeschlechtlich interpretiert:

"Alle dominantischen Beziehungen sind daher eigentlich dur-artige, alle subdominantischen moll-artige, wie sich schon an dem Bestreben, der Molltonart eine Durdominante und der Durtonart eine Mollsubdominante zu geben, offenbart ..." (S. 214 f.)

Ergebnis der dualistischen Ableitung ist das Konstrukt einer Tonart, die nicht aus sieben, sondern aus acht Tönen besteht. Die Durtonart hat zweierlei Subdominante und die Molltonart zweierlei Dominante. Im weiteren Laufe seiner Darstellung trennt sich Riemanns Begriff der Tonart immer mehr von der harmonischen Substanz der Tonleitern, worüber er selbst ins Staunen gerät:

"Mit Verwunderung erkennen wir hier, dass die allerkompliziertesten überhaupt noch vorstellbaren Harmonieverbindungen ohne Aufgeben der Tonart, ohne Modulation möglich sind." (S. 117) Nachdem er sich von seiner Verwunde-

rung erholt hat, bekennt er sich offensiv zu seinem absurden Konstrukt einer Tonart, in der alle zwölf Töne vertreten sein können: *"Wie aus der obigen Zusammenstellung der Harmonieschritte zu ersehen, kann eine sehr grosse Anzahl leiterfremder Accorde eingeführt werden, ohne dass die Tonart verlassen wird."* (S. 135)

Dissonanz als Störung der Klangeinheit

Riemann unterscheidet zwischen Haupt- und Nebenklängen. Dabei ist ihm klar, dass seine 'Nebenklänge' prinzipiell Dissonanzen sind und als solche Bestandteile verschiedener Grundklänge in sich vereinigen. Den Klang a-c-e zum Beispiel bestimmt er, soweit er in der Tonart C-Dur vorkommt, richtig als Scheinkonsonanz, als einen Klang also, der nur in der isolierten Betrachtung als Konsonanz erscheint, der aber in Wirklichkeit dissonant ist, weil er tonische und subdominante Bestandteile enthält. So ist es seiner graphischen Darstellung (S. 88) und auch dem folgenden Zitat zu entnehmen:

"Fast man diese Gebilde ... im Sinne ihrer Zusammensetzung aus Elementen zweier Klänge ... auf, so müssen sie als Dissonanzen definiert werden, da das Wesen der Dissonanz in der Störung der Klangeinheit besteht." (S. 88)

Das Zitat enthält jedoch zugleich ein Moment der Zurücknahme dieser Einsicht: Denn mit dem Ausdruck 'Störung der Klangeinheit' will Riemann auf eine Trennung zwischen eigentlichem Klang und einem nicht dazugehörigen Fremdkörper hinaus. Riemann sieht nämlich die Tonalität nicht als das *harmonische* Verhältnis von Tonika, Dominante und Subdominante; auch sieht er Tonika, Dominante und Subdominante nicht als Klänge, die durch ihr wechselseitiges Verhältnis und daher durch die Tonalität bestimmt sind; und schon gar nicht erkennt er in der Dissonanz einen Zusammenklang, der dieses harmonische Verhältnis namens Tonalität in sich enthält. Für ihn ist die Analyse der Dissonanz gleichbedeutend mit der Einordnung eines jeden Klangs in ein System der *funktionalen Analogie* zu den Bestimmungen Tonika, Dominante und Subdominante. Er fragt sich bei den Klängen, inwieweit sie durch Tonika, Dominante oder Subdominante *austauschbar* wären, sucht also nach Ähnlichkeiten, die harmonische Varianten ermöglichen könnten. Mag sein, dass er dabei von der Beobachtung ausgegangen ist, dass man so ziemlich jedes Musikstück mit den Klängen Tonika, Dominante und Subdominante harmonisch passend begleiten kann. Dies beruht jedoch auf dem gleichmäßigen Wechsel des tonalen Schwerpunkts in der Abfolge der Takte. Das *Dominieren* eines besonderen Grundklangs (Tonika, Dominante oder Subdominante) in vielen Dissonanzen begründet jedoch keine *funktionale Identität* mit diesem Grundklang.

Tonika, Dominante und Subdominante sind für Riemann 'Funktionen', die von den Dissonanzen übernommen werden. Die Dissonanzen erhalten darüber eine Bedeutung und dienen insofern *"zu einer Art Stellvertretung"* (S. 89). Sie sind nicht einfach nur so zusammengesetzt, wie sie sind, sondern sie *bedeuten* einen

anderen Klang: a-c-e bedeutet in C-Dur c-e-g, wobei das a nur ein 'Ersatz' für das g ist. Soweit Riemann die angebliche Bedeutung der Klänge aus ihrer objektiven Beschaffenheit heraus beweisen will, teilt er den Klang auf in einen Kern, der das Eigentliche enthält und die Bedeutung des Klangs begründet, und einen anderen Teil, der sich dazu ganz abstrakt negativ verhält, indem er 'stört'. Dabei erhält der 'störende' Ton das Attribut 'dissonant' – im Gegensatz zum konsonanten Kern –, und so kommt es, dass der Ausdruck Dissonanz oft auf der selben Seite abwechselnd für einen Akkord oder einen Ton gebraucht wird.

Die Psychologisierung des Harmonischen

Das Konstrukt der 'Störung der Klangeinheit' enthält einen logischen Widerspruch: Einerseits ist da von einem *zusammengesetzten* Klang die Rede, andererseits *bedeutet* er etwas *Elementares*. Für Riemann ist dies kein Widerspruch: Er trennt die Bedeutung des Klangs von seiner objektiven Beschaffenheit ab und verlegt sie in die Auffassung des Subjekts:

"Ein dissonanter Accord wird eben unter allen Umständen im Sinne nur eines Klanges aufgefasst, und jede Vertretung eines zweiten Klanges ist zwar für die rein physiologische Klangwirkung von Bedeutung, bedingt aber keinerlei Vorstellung von zweierlei gleichzeitigem und koordiniertem Inhalte. Die Funktionsbezeichnung hat deshalb durchaus an der Bezeichnung der Hauptharmonien festzuhalten ..." (S. 148)

Riemann treibt sich in einer völlig verkehrten Alternative herum: Die *"rein physiologische Klangwirkung"* geht nur die Physik etwas an und befasst sich mit Dingen, die auch dem Unmusikalischen zugänglich sind. Das Physiologische hat in der Musiktheorie nichts zu suchen. Umgekehrt ist das Zusammenklingen der Bestandteile von Tonika, Dominante und Subdominante – wie deren harmonisches Verhältnis überhaupt – nichts bloß Physisches, sondern gehört in die ästhetische Analyse. Letztere befasst sich jedoch auch nicht mit der *"Vorstellung"* des Hörers von den musikalischen Phänomenen, die Riemann dem Physiologischen gegenüberstellt. Es ist völlig egal, ob ein Hörer etwas über die Struktur von Harmonien weiß oder sich darüber falsche Vorstellungen macht. Eine Dissonanz wird nicht *"aufgefasst"*, sondern *wahrgenommen*. In diesem Punkt liegt Riemanns Theorie sehr prinzipiell daneben: *"Die neue Methode der Harmonielehre basiert auf dem Fundamentalsatze, dass alles musikalische Hören ein Auffassen von Tönen und Tonkomplexen (Accorden) im Sinne von Klängen, d. h. Duraccorden und Mollaccorden ist."* (S. 138)

Dass die Dissonanz die tonalen Grundklänge enthält, bemerkt Riemann stellenweise durchaus, und er sieht auch die *harmonische* Analogie von Dissonanz und Kadenz. So schreibt er etwa über den Dominantseptakkord, der aus der Dominante und dem subdominantischen Grundton besteht:

"Zufolge dieser Vereinigung von Elementen beider Dominanten hat dieser Accord (der sogenannte Dominantseptimenaccord D⁷) eine ähnliche Schlusskraft zu

der umschriebenen Tonika wie die Folge Gegenquintklang - schlichter Quintklang (S - D)." (S. 141)

Riemann sieht in der beschriebenen *"Vereinigung"* dennoch nicht den harmonischen Charakter jener Dissonanz begründet, sondern versucht diesen Akkord in seine theoretischen Konstrukte einzuordnen: *"Der Dominantseptimenaccord entspricht ziemlich genau dem Zusammenklange des 4., 5., 6. und 7. Obertones ... Die Dissonanz des Akkordes ist daher eine ausserordentlich milde ..."* (S. 141) Nun klingt das Verhältnis 4:7 zwar ziemlich schief im Vergleich zum wirklichen Verhältnis der Septime, das 16:9 beträgt, und zwar genau deshalb, weil es das Verhältnis von Dominante zur Subdominante ist. Und die Zuhilfenahme der Obertonreihe passt auch gar nicht zu der festgestellten harmonischen Analogie zur Kadenz. Aber die Illusion einer Nachbildung der Natur ist Riemann offensichtlich wichtiger, zumal er sofort ein spiegelverkehrtes Gegenstück des Dominantseptakkords in Moll konstruieren kann. Vor allem aber passt ein rationeller harmonischer Befund über eine Dissonanz überhaupt nicht in das Konzept der Deutung der Klänge *"im Sinne"* von Tonika, Dominante und Subdominante. Dieses Konzept duldet keine Koexistenz von Dominante und Subdominante in einem Klang, auch wenn sie noch so offensichtlich ist, und sie duldet noch weniger die Kenntnisnahme einer Form des *Harmonierens* der tonalen Grundklänge innerhalb eines Klanges.

Riemann geht sogar so weit, dass er die Objektivität von Konsonanz und Dissonanz leugnet: Nach seiner Auffassung *"ist ein Accord nur dann wirklich konsonant, wenn seine Bestandteile als Prim, Terz und Quint eines selben Klanges verstanden werden müssen und wirklich verstanden werden."* Die Erinnerung an eine objektive Grundlage, die in dem Wörtchen *"müssen"* liegt, stellt Riemann hinter die Einbildung zurück, dass im 'Verstehen' erst die Qualität der Sache zustande komme, und fährt fort: *"Mit anderen Worten: die musikalische Konsonanz ist weder ein physikalischer, noch ein physiologischer Begriff, sondern vielmehr ein psychologischer Begriff, nicht das Ergebnis so oder so zusammen-treffender Schallwellen oder Tonempfindungen, sondern so oder so kombinierter Tonvorstellungen. Erst der in seiner Beziehung zu anderen vorgestellte, d. h. seinem logischen Zusammenhange nach verstandene Accord ist Konsonanz oder Dissonanz."* (S. 139)

Der *"logische Zusammenhang"* ist bei Riemann gerade nicht der im Tonbestand einer Tonart enthaltene *harmonische* Zusammenhang, in den ein Klang eingebettet ist und von dem es tatsächlich abhängen kann, ob dieser Klang Konsonanz oder Scheinkonsonanz ist; Riemann spricht vielmehr von einem angeblichen Repräsentationsverhältnis, worin ein Ton einen anderen Ton 'bedeuten' kann und das den Tönen verrückterweise auch noch dadurch zukommen soll, dass sie so aufgefasst werden.

Dissonanz als Präzisierung der Klangbedeutung

Neben dissonanten *Zusammenklängen* kennt Riemann wie gesagt auch *"dissonante Töne"*: *"denn mit solchen und nicht mit dissonanten 'Intervallen' hat es unser Lehrgang zu thun"* (S. 144). 'Dissonant' soll ein Ton insofern sein, als er 'stört'. Andererseits soll die als Akkord verstandene Dissonanz vom Hörer 'im Sinne' einer Konsonanz 'verstanden' werden. Der 'dissonante' Ton stört also nicht die 'Funktion' der konsonanten Klänge. Riemann sieht die Sache also genau so gut andersherum: Der 'dissonante' Ton leistet einen Beitrag zum 'Verständnis' von Tonika, Dominante und Subdominante. Diesen Gedanken führt Riemann in drei Varianten aus, woraus sich seine Einteilung der Dissonanzen ergibt. Als Abwandlung der Grundklänge interpretiert er *"eine grosse Zahl komplizierter Accorde, welche durch Hinzufügung eines oder mehrerer Töne zum Dur- oder Mollaccord entstehen oder auch durch Einstellung eines Nachbartones für einen Ton des Dur- oder Mollaccordes oder endlich durch chromatische Veränderung eines Tones des Dur- oder Mollaccordes"* (S. 12).

Der Dominantseptakkord ist ein Beispiel für die erste Gattung von Dissonanzen: Die Septime ist *"hinzugefügt"*. Sie schadet der Dominante damit nicht, sondern hebt ihr dominantisches Wesen hervor. An dieser Stelle dämmert es Riemann nicht, dass 'Dominante' eine Verhältnisbestimmung ist, welche das Auftreten der Subdominante vor, nach oder mit der Dominante unterstellt. Denn Riemann kennt harmonische Beziehungen nur als Folge davon, dass der Verstand an den Klängen eine 'Beziehung' zwischen einem Ausdruck und einem eigentlich Gemeinten herstellt. Er findet daher, dass zum Beispiel die Dominante selbst eine Dissonanz und *deshalb* dem Dominantseptakkord so ähnlich ist:

"Schliesslich sei noch der letzten Konsequenz der neuen Dissonanzlehre gedacht. Wenn eine Harmonie erst ihren vollen ästhetischen Wert durch Beziehung auf eine Tonika erhält ..., so wird ja doch jeder Klang, der nicht selbst Tonika ist, eigentlich nicht als er selbst, sondern vielmehr im Sinne desjenigen Klanges gehört, welcher Tonika ist, das heisst: eigentlich ist nur der tonische Accord selbst absolute Konsonanz. Mit dieser Erkenntnis gewinnen wir aber endlich den Schlüssel für die Lösung des Rätsels, weshalb die Subdominante in Dur durch Hinzufügung der Sexte, die Subdominante in Moll durch Hinzufügung der Unterseptime und die Durdominante in Moll wie in Dur durch Hinzufügung der Septime, die sogenannten charakteristischen Dissonanzen, nicht in ihrer Bedeutung gestört, sondern nur klarer gestellt werden; denn alle diese Harmonien sind ohnehin nicht völlig konsonant, ihre logische Bedeutung wird durch den Zusatzton nur erläutert, dem Verständnis näher gerückt." (S. 140)

Als eine zweite Art von Dissonanzen betrachtet Riemann solche, von denen er behauptet, dass ein zum Kern der Harmonie gehöriger Ton *"durch einen diatonischen Nachbarton (...) ersetzt wird"* (S. 187). Ein Klang steht in diesem Fall für einen anderen Klang, weil ein zwar abwesender, aber eigentlich gemeinter Ton durch einen anderen Ton ausgedrückt wird. Sichtbar wird an dieser Konstruktion nebenbei auch die Befangenheit Riemanns in Stufenverhältnissen: Die Tonleiter

gilt ihm nicht als melodische Erscheinungsform der tonalen Verhältnisse, sondern als bestimmende Voraussetzung der Harmonien; ein 'dissonanter Ton' wird nicht als Bestandteil desjenigen Grundklanges genommen, zu dem er gehört, sondern wegen seines geringen *Abstandes* zu einem anderen Ton mit diesem gleichgesetzt.

Diese Idee liegt auch dem alterierten Akkord zugrunde, einer dritten Gattung von Dissonanzen, die Riemann sich ausgedacht hat:

"Derartige Accorde, in denen ein dem Klange angehöriger Ton ... nicht ... ersetzt ist ..., sondern vielmehr selbst chromatisch verändert, sodass er als zu einem benachbarten Tone hinleitend, strebend empfunden wird, heissen alterierte Accorde." (S. 171)

Im Konstrukt des alterierten Akkords glaubt Riemann die Identität eines Akkords mit einem anderen Akkord am deutlichsten vor sich zu haben, weil alle Töne des einen Akkords auf den selben Stufen liegen wie diejenigen des angeblich gemeinten Akkords. Die Identität der Stufen ist jedoch ein *melodisches* Phänomen: Beim Wechsel der Tonart gibt es nach wie vor sieben Stufen, und die Stufen der aufeinanderfolgenden Tonarten sind miteinander kompatibel, weil sie entweder auf gleicher Tonhöhe liegen oder aber als um einen Halbton verschoben erscheinen. Die Alteration der Tonstufen ist nur die melodische Erscheinungsform der Modulation, die ein harmonischer Wechsel der Tonart ist. Bei der Modulation vergleichen sich die unterschiedlichen Tonbestände der Tonarten miteinander. Der Ton, der auf einer alterierten Stufe liegt, hat mit dem 'ursprünglichen' Ton harmonisch überhaupt nichts zu tun. Dies erkennt Riemann nur in der verkehrten Form an, dass er den Ton auf alterierter Stufe für 'leiterfremd' erklärt. Da er jedoch die Leiter nicht als melodische Anordnung der tonartlichen Töne begreift, fasst er seinen alterierten Akkord nicht als 'leitereigenen' Akkord einer neuen Tonart auf, sondern nimmt ihn zum Beleg dafür, dass innerhalb einer angeblich konstant gebliebenen Tonart alle zwölf Töne vorkommen können.

System der "Verkettung" von Harmonien

Bei der beständigen Vermischung von Melodik und Harmonik stützt sich Riemann auf die altehrwürdige Tradition, Harmonielehre als Methodenlehre der korrekten Stimmführung abzuhandeln. Er bettet seine Darstellung ein in eine Kompositionslehre, die zunächst einmal alle Vorurteile und Dogmen herunterleiert, die den kirchenmusikalischen Stil Palestrinas festschreiben. Palestrina hatte nämlich trotz kirchlicher Bedenken gegen die aufkommende Tonalisierung der Musik den Segen des Tridentiner Konzils für einen würdevollen Musikstil erhalten, der vor allem durch ruhigen melodischen Fluss und Vermeidung großer Intervalle gekennzeichnet ist. Riemann übernimmt die ganze Pedanterie, mit der dieser Stil dem musikalischen Nachwuchs anezogen worden ist, und rezitiert die einschlägigen Vorschriften, Verbote und 'strengen Regeln', denen sich der Schüler von alters her unterwerfen muss und denen sehr zu Unrecht ein ästhetischer Grund zugeschrieben wird (S. 21 f.).

In diesem Zusammenhang ergibt sich ein neues Kriterium für 'Verständlichkeit': Nicht nur 'natürlich' soll die Musik sein, sondern auch 'vernünftig' in der Stimmführung: *"Eine kleine Zahl neuer Vorschriften ist aber erforderlich für eine korrekte Verbindung der einander folgenden Harmonien, bei welcher die einzelnen Stimmen einen vernünftigen Gang nehmen und die Verkettung der Zusammenklänge gleichfalls leichtverständlich und vernünftig ist."* (S. 25) Vernünftig, das heißt, dass *"jedes planlose Hin- und Herspringen einer Stimme verwerflich"* (S. 26) ist. Nur der Bass darf ein bisschen springen, weil er bevorzugt Grundtöne erklingen lassen soll. Nebenbei muss natürlich auch das *"Verbot der Oktaven- und Quintenfolgen"* (S. 31) streng beachtet werden, so als ob sich die tonale Musik noch immer vom mittelalterlichen Parallelgesang absetzen müsste.

Riemann macht diese Vorschriften zur Bestimmung seiner Harmoniefolgen: Er betrachtet Tonika, Dominante und Subdominante als Klänge, die nicht durch ihr harmonisches Verhältnis zueinander bestimmt sind, sondern durch die Möglichkeiten, sie im Rahmen der Stimmführung zu 'verketteln'. Die 'Verbindung' zwischen den Harmonien wird nicht harmonisch, sondern melodisch betrachtet. Wichtig ist dabei, ob in einer Abfolge von Klängen möglichst kleine Intervalle gesetzt werden können und ob der Ton idealerweise liegen bleiben kann. So geht Riemann alle möglichen 'Schritte' durch, welche die tatsächliche oder – im Falle des 'Unterklangs' – angebliche 'Prim' eines konsonanten Dreiklangs zu derjenigen des darauffolgenden Klangs vollführen kann, und bespricht daran, ob dieser 'Schritt' einer vorschriftsmäßigen Stimmführung günstig ist oder nicht; was der Schüler dabei darf und was nicht; welche Gefahren für Leib und Seele in bestimmten Klangkonstellationen lauern; was unbedingt gemieden werden muss usw.

Soweit in dieser Systematik Verhältnisse zwischen Tonika, Dominante und Subdominante vorkommen, betrachtet Riemann sie nach dem Kriterium einer vorschriftsmäßigen Stimmführung. Der 'Ganztonschritt', mit dem er immerhin das harmonisch über die Tonika hinweggespannte Verhältnis zwischen Dominante und Subdominante thematisiert, ist für ihn vor allem *"das schlimmste Kreuz mit drückender Last für den Harmonieschüler"* (S. 64), weil er Gelegenheit bietet, das strenge Verbot von Quintenparallelen zu missachten. Wenn Riemann feststellt, dass *"der Ganztonschritt ... stets ... die umschriebene Tonika ... erwarten"* (S. 129) lässt, dann bemerkt er an dieser Erwartung nicht das subjektive Pendant einer objektiven harmonischen Spannung, deren Auflösung die Tonika ihrem Begriff nach ist; er verlegt den Grund für die Wirkung der Tonika vielmehr in einen melodischen Schritt, der seinem Ideal der kleinschrittigen Stimmführung entspricht. Er macht gemäß einer alten Tradition unter dem Titel 'Leittonschritt' jeglichen Halbtonschritt, der in einer Harmoniefolge vorkommt, für den Effekt einer Auflösung verantwortlich:

"Die Leitklänge eignen sich nämlich ganz vortrefflich zur direkten Gegenüberstellung gegen die Tonika und haben Schlusskraft zu derselben ... Der Leittonschritt ist der kleinste noch zweifellos verständliche Melodieschritt ... Seine hin-

leitende, schliessende Bedeutung verdankt derselbe zweifellos dieser Nachbarschaft der Tonhöhe." (S. 130)

Merkwürdigerweise ist die *"Nachbarschaft der Tonhöhe"* nur dann gegeben, wenn ein entsprechender Klang wirklich folgt; zugleich soll sie aber die *Ursache* dafür sein, *dass* dieser Klang folgt!

Erweiterte Tonalität und relativierte Modulation

Eine ähnliche Tautologie wie das Konstrukt des Leittons ist Riemanns Vorstellung von der Modulation. Riemann kennt die Identität der Tonart, die in den Tönen von Tonika, Dominante und Subdominante liegt, nur in der frei abgewandelten Form, wonach alle möglichen Klänge *der Bedeutung nach* Tonika, Dominante und Subdominante sind. Die sieben Töne einer Tonleiter sind in dieser Sicht nicht kennzeichnend für eine Tonart. Also gibt es kein Kriterium, nach dem Riemann den Wechsel der Tonart bestimmen kann. Er versucht es trotzdem und gelangt dabei zu folgendem Zirkel:

"Modulation ist kurz zu definieren als Übergang (...) der Bedeutung der Tonika auf einen anderen Klang; mit dem Wechsel der Tonika wechseln aber zugleich alle anderen Harmonien ihre Funktionen, und zwar versteht man unter Modulation im engeren Sinne die Gewinnung einer Tonika vermittelt Umdeutung von Harmonien aus Funktionen der alten Tonart zu solchen der neuen." (S. 215 f.)

In der Tat: *Wenn* die Tonart wechselt, *dann* wird auch ein neuer Klang Tonika. Aber *wodurch* wechselt denn nun die Tonart? Dadurch, dass sie wechselt! Die neue Tonart mit ihren *"Funktionen"* wird schon unterstellt, wo es um die Erklärung der Modulation geht. Und die *"Gewinnung einer neuen Tonika"*, welche nach Riemann eine Umdeutung *ist*, geschieht *"vermittelt"* einer Umdeutung. Obgleich Riemann also in Wirklichkeit gar nicht angeben kann, wie eine Modulation vor sich geht, glaubt er fest daran, dass er dem Leser ein Mittel an die Hand gegeben hat, um den Wechsel der Tonart zu identifizieren:

"Durch die Funktionsbezeichnung ist nun zugleich ein überaus bequemes Mittel gefunden, Modulationen ihrem wahren Wesen nach klar aufzudecken und vor allem den Moment genau zu präzisieren, wo und wie der Übertritt in die neue Tonart erfolgt." (S. 215)

Das Mittel zur Erkenntnis der Modulation soll eine *Bezeichnung* sein. Riemann betrachtet seine Funktionsbezeichnungen als *Methode*, mit der man sich Klarheit über die Harmonien verschaffen könne. Mit der Bezeichnung wird jedoch nur ein bereits vorliegender Befund *notiert*. Etwas anderes können Zeichen gar nicht leisten. Der Anspruch, ein Mittel der Analyse gefunden zu haben, korrespondiert mit der Willkür, nach Belieben Funktionsbezeichnungen in den Notentext zu malen. Unter der gleichen klanglichen Konstellation kann ebenso gut ein Zeichen für einen alterierten Akkord oder aber für den Klang einer neuen Tonart notiert werden. Aus der Riemannschen Theorie der 'erweiterten' Tonalität

lässt sich eine solche Alternative nicht entscheiden. Bei dieser Theorie fragt man sich eher, wozu Riemann überhaupt noch von Modulation redet. Und in der Tat ist Riemann nahe daran, sich dies selbst zu fragen:

"Was ältere Lehrbücher als Ausweichung in eine fremde Tonart, als vorübergehende Berührung einer anderen Tonika bezeichnen, stellt sich in der ... Funktionsbezeichnung noch insofern als im Bereich der alten Tonarten liegend dar, als dabei die Tonika dieser Ausweichungstonarten ihre Funktionsbezeichnung nach ihrer Stellung in der Haupttonart behält und nur ihre Trabanten (...) aus der alten Tonart ausgeschieden erscheinen." (S. 215)

Eine Relativierung der Modulation ergibt sich für Riemann auch dadurch, dass er das Konzept, harmonische Verhältnisse in Verhältnisse von Ausdruck und gemeintem Sinn zu verwandeln, auch bei der Modulation zur Anwendung bringt. Demnach realisiert die Modulation kein harmonisches Verhältnis zwischen aufeinanderfolgenden Tonarten, die in einem Teil ihrer Tonbestände übereinstimmen, sondern einen neuen klanglichen Ausdruck für die Tonart, die vom Anfang bis zum Ende des Stücks 'gemeint' ist. So wie angeblich nur die Tonika wirkliche Konsonanz ist, so ist nur die vorgezeichnete Tonart die wirkliche Tonart. Selbst bei einem von Riemann zugestandenem Wechsel der Tonart *"ist jede Nebentonart auch dann noch von der Haupttonart aus zu verstehen"* (S. 215).

Riemann als Theoretiker der Tonalität

Aus der Einsicht Zarlinos und Rameaus, dass Dur- und Mollklänge der tonalen Musik zugrunde liegen, hat Riemann eine eigenartige Konsequenz gezogen: Er weiß, dass diese Einsicht ein wissenschaftliches Projekt zur Konsequenz hat: die Ableitung der harmonischen Formen aus ihrer Elementarform, der Konsonanz. Er behauptet, dass er dieses Projekt abgeschlossen habe. In Wirklichkeit hat er das Ziel dieser Ableitung unter der Hand in ein solches verwandelt, das mit seinem Vorurteil von einem in der Musik hausenden Sinn zu vereinbaren ist. In *seiner* Version der Ableitung aller harmonischen Kategorien geht es nicht darum, das Harmonieren der Klänge zu erklären, also darzulegen, inwiefern die Töne in Dur- und Mollklängen klanglich zusammenpassen und die Grundlage bilden für abgeleitete Formen des Harmonierens innerhalb einer Tonart oder auch im Verhältnis der Tonarten zueinander. In Riemanns 'Ableitung' wird stattdessen das folgende *"Programm ... streng eingehalten"* (S. 213): Er betrachtet alle Klangformen als solche, die 'im Sinne' von Tonika, Dominante und Subdominante zu 'verstehen' sind. Er weist also nicht die Existenz und Wirksamkeit dieser harmonischen Grundgestalten in allen klanglichen Konstellationen nach, sondern identifiziert letztere einfach mit diesen Grundgestalten: Die betrachteten Klangformen sind zwar etwas anderes als Tonika, Dominante oder Subdominante, sollen aber gleichwohl ihrer 'Bedeutung' nach mit jeweils *einem* der drei Klänge oder sogar letztlich nur mit der Tonika zusammenfallen. Deshalb hat das rationelle Projekt der Ableitung sämtlicher harmonischer Formen aus der *Form* des konsonanten Dreiklangs bei Riemann die sonderbare Abwandlung erfahren, dass der

Ableitung nicht eine harmonische *Form* zugrunde liegt, sondern eine jeweils besondere *Existenzweise* dieser Form. Riemann versucht, "*alle noch so komplizierten Accorde vom Duraccord oder vom Mollaccord in einer seiner drei möglichen Stellungen in der tonalen Logik (als Tonika, Subdominante oder Dominante) abzuleiten*" (S. 213) bzw. "*als Kern jeder noch so komplizierten Accordbildung einen Dur- oder Mollaccord nachzuweisen*" (S. 138), nämlich *entweder Tonika oder Dominante oder Subdominante*, nie jedoch deren Zusammenwirken.

Seine Bestimmung der Harmonien als Stellvertreter von Tonika, Dominante und Subdominante stellt Riemann in seinen Funktionsbezeichnungen dar, denen er geheimnisvolle erklärende Wirkungen zuschreibt. Er tritt mit diesen Kürzeln in Konkurrenz zur alten Generalbassbezifferung und proklamiert somit *harmonische* Bestimmungen, wo der Generalbass von den Stufen der Tonleiter ausgeht. Nun ist der Generalbass allerdings nur eine abgekürzte Form der Notation, mit der Harmoniefolgen vom Blatt gespielt werden konnten, als er noch in Mode war. Diese Notation beansprucht nicht, analytische Befunde zwecks Erklärung harmonischer Sachverhalte in einer Formelsprache darzustellen. Aber auch Riemann will weder das eine noch das andere, andererseits aber auch wieder beides zugleich, und vor allem sieht er den Unterschied zwischen Notation für die Spielpraxis und Formelsprache der Theorie nicht. Er denkt, seine Bezifferung sei "*in den Stand gesetzt, die Stelle der Generalbassbezifferung in jeder Rolle zu vertreten*" (S. 19). Im Übrigen täuscht er sich sehr über den praktischen Nutzen seiner Bezifferung, wenn er meint, sie sei "*stets schneller dechiffrierbar*".

In gewisser Weise argumentiert Riemanns Theorie gegen die verkehrten Schlüsse, die aus dem Generalbass gezogen worden sind, nämlich gegen die Stufentheorie, welche die Harmonien aus den Tonstufen ableitet. Die Funktionsbezeichnungen beanspruchen (und leisten) jedoch keine Klarstellung darüber, dass die Abstände (Intervalle) zwischen den Tönen deren harmonische Verhältnisse in der Tonart voraussetzen. An der Stufentheorie stört Riemann vielmehr die richtige Auffassung, dass die Töne der Tonleiter mit denen der Tonart identisch sind. Was die Befangenheit in Stufenverhältnissen anbetrifft, so steht die Funktionstheorie der Stufentheorie in nichts nach. Auch Riemann legt den Harmonien Stufenverhältnisse zugrunde, wenn er zum Beispiel beim Konstrukt des alterierten Akkords Harmonien unterschiedlicher Tonarten aufgrund der Identität der Tonstufen gleichsetzt.

Kritik an der Stufentheorie betreibt Riemann trotz gegenteiligen Anscheins auch nicht bei seiner Erläuterung des Begriffs der Tonalität: "*Der neue Name ist praktisch zur Unterscheidung von dem älteren 'Tonart', bei welchem man allzu sehr an die Tonleiter und ihre Vorzeichnung zu denken gewohnt ist.*" (S. 214). Es sind nämlich gar nicht die *melodischen* Vorstellungen, gegen die Riemann das harmonische Prinzip der Tonart herausheben will; es ist vielmehr so, dass Riemann eine Vorstellung von Tonart hat, die mit den *Tönen* der Tonleiter tatsächlich nichts mehr zu tun hat. In seiner Definition der Tonalität lässt Riemann nicht zufällig alles hinter sich, was noch irgendwie an die harmonische Bestimmung der Tonart erinnern könnte:

"... 'Tonalität' bezeichnet nichts anderes als die Beziehung einer Melodie, einer Harmoniefolge, ja eines ganzen Tonstückes auf einen Hauptklang als sein Centrum, durch die Stellung, zu welchem alle übrigen Harmonien ihren speziellen Sinn, ihre Bedeutung für die harmonische Logik, die Kadenzbildung u. s. w. erhalten." (S. 214)

Was mag das für eine 'Beziehung' sein, bei der es um so verschiedene Dinge wie Melodie, Harmoniefolge und Tonstück geht? Wessen Zentrum soll denn nun die Tonika sein? Riemanns 'Beziehung' ist immer abstrakt: ohne jeden Inhalt. Man weiß nie, was für eine 'Beziehung' da eigentlich benannt werden soll. Von der Form des Harmonierens jedenfalls wird immer abstrahiert; von einer *harmonischen* Beziehung ist nicht die Rede – dafür aber von einer Leistung, die Riemann seiner 'Beziehung' zuschreibt: Sie stiftet viel Sinn.