

Nachwort zur 3. Auflage

Neuauflagen einer Publikation sind beim modernen Verfahren des Buchdrucks auf Einzelbestellung, das auch für die vorliegende Schrift gewählt wurde, ausschließlich inhaltlich motiviert. War die zweite Auflage noch im Interesse einer Ausbesserung von Mängeln der Erstauflage aus dem Jahr 2000 veranlasst worden, so spielt dieser Gesichtspunkt bei der dritten Auflage nur noch eine Nebenrolle. Selbstverständlich ist der Text noch einmal durchgesehen und gegebenenfalls korrigiert worden, wozu auch freundliche Hinweise von Lesern beigetragen haben. Ansonsten wurde der Text möglichst so belassen, wie er in der Zweitaufgabe vorlag.

Der dritten Auflage liegt das Interesse zugrunde, mehr dafür zu tun, um das Verständnis der hier dargelegten Theorie zu erleichtern. Zu diesem Zweck wurde die Ableitung der musikalischen Formbestimmungen um einen Anhang mit dem Titel „Ideologisches Gedankengut zum Thema Musik“ ergänzt. Zur Auswahl der Schriften, die einer Kritik für würdig erachtet wurden, sei nur so viel bemerkt, dass weniger Rücksicht darauf genommen wurde, was zur Zeit gerade wissenschaftliche Mode ist, sondern darauf, was besonders geeignet sein könnte, um die ebenso gängigen wie verkehrten Vorstellungen in der heutigen Musikwissenschaft von Grund auf zu widerlegen. In diesem Zusammenhang erschienen Hegels Vorlesungen über die Ästhetik, die viele Intellektuelle in ihrem Bücherregal stehen haben, als besonders interessant, obwohl ihre Abfassung schon lange zurückliegt und die Argumentation Hegels kaum noch zur Kenntnis genommen wird. Bei aller Absurdität der Gedankenführung bleibt Hegel weitgehend sehr nahe bei den wesentlichen Bestimmungen der Sache und *charakterisiert* noch das, was er idealistisch verbrämt. Deshalb ist auch die Kritik seiner Auffassungen ergiebiger als die Auseinandersetzung mit moderneren Theorien, bei denen das, was Hegel beweisen wollte, nur noch die Form einer unreflektierten Prämisse hat. Gemeint ist das Vorurteil von einem in der Musik hausenden Sinn, das letztlich allen musiktheoretischen Spekulationen zugrunde liegt und worüber Rechenschaft zu geben niemand mehr eine Veranlassung sieht.

Die Würdigung der vorliegenden Schrift als „*leicht lesbar und für alle halbwegs musikalischen Geister mühelos nachvollziehbar*“¹ hat das dieser dritten Auflage zugrunde liegende Bedürfnis nach weiteren Klarstellungen nicht beschwichtigen können. Selbst die sehr wohlwollende Rezension von Wilhelm Sinkovicz, die das Buch über die tonale Musik zunächst in Österreich bekannt gemacht hat,² enthält bei aller Zustimmung zu dem im Buch entwickelten

¹ Wilhelm Sinkovicz, Von der Obertonreihe kommt unser Ohr nicht los, in: Die Presse, 17.3.2001, Wissenschaftsseite der Wochenendbeilage Spectrum

² Das deutsche Publikum wurde etwas später durch einen Buchtipp (DIE WELT, 20.4.2001, S. 39) und ein Interview (DER SPIEGEL 33/2001, S. 163) auf das Buch aufmerksam gemacht.

Schönheitsbegriff und zur Kritik musiktheoretischer Absurditäten noch ein Missverständnis der musikalischen Ästhetik, das sich bereits im Titel andeutet:

„Das, was wir als „tonale Musik“ bezeichnen, also im wesentlichen die ganze abendländische (und die mit ihr assoziierte amerikanische, mittlerweile tatsächlich weltumspannende) Musik baut auf klar definierbaren Fundamenten.

Das hat zuletzt Paul Hindemith deutlich gemacht, der eine in sich geschlossene Tonsatzlehre publizierte, die den sogenannten fortschrittlichen Geistern des 20. Jahrhunderts zwar wie ein Frontalangriff auf ihre anarchischen, angeblich allein zukunftsträchtigen Vorstellungen von einer Zertrümmerung der Tonalität und der Umerziehung der menschlichen Hörgewohnheiten erschien. Aber die Orientierung des Ohrs an den tatsächlichen natürlichen Gegebenheiten der Obertonreihe konnte bis dato nicht ausgehebelt werden.

Darauf vertraut auch Franz Sauter, der den Versuch wagt, eine knappe, klare und stringente Erläuterung der natürlichen Zusammenhänge der drei gern als getrennt dargelegten Grundbegriffe Melodie, Harmonie und Rhythmus zu geben.“¹

Das Argument, dass unser Ohr an die Gegebenheiten der Obertonreihe gebunden sei, taugt tatsächlich recht wenig im Streit mit den Befürwortern der atonalen Musik. Denn die Orientierung an jenen Gegebenheiten ist auch das, worauf Schönberg sich berufen hat. In dieser Hinsicht haben Schönberg und Hindemith den gleichen Fehler gemacht: Sie haben die Obertonreihe als natürliches Vorbild angesehen, dem die Harmonien nachgebildet sind. Wo Schönberg Fortschritte in der Orientierung am Vorbild der Natur forderte, wollte Hindemith in der Obertonreihe eine Anweisung zur Gewinnung und Handhabung der zwölf Töne im Sinne einer 'erweiterten Tonalität' erkannt haben. Beide wollten – wie viele andere Musiktheoretiker auch – aus den *akustischen Voraussetzungen* der Musik ableiten, wie der Mensch in der Musik mit diesen Voraussetzungen umzugehen habe. Dass unser Ohr akustischen Gegebenheiten wie der Obertonreihe angepasst ist, begründet nur den Sachverhalt, dass wir hören können. Die dabei geltenden physikalischen Gesetze und die Physiologie des Ohres konnten in der Tat *„bis dato nicht ausgehebelt werden“*. Was der Mensch dann aber zum Beispiel in der Musik mit dieser *natürlichen* Grundlage anfängt, ist etwas ganz anderes: Er kann mit dem Klang sein eigenes Spiel treiben, indem er ihn unter *ästhetischem* Gesichtspunkt traktiert. Schon die Konsonanz ist ein solches *Geistesprodukt*, in dem die Obertonreihe nur deshalb eine Rolle spielt, weil das Zusammenpassen von Tönen etwas mit der Klangeigenschaft der Töne zu tun hat; denn das Zusammenpassen überhaupt ist eine Beziehung, die ihren Maßstab in der Beschaffenheit dessen hat, was da jeweils aufeinander bezogen wird. Dies zu erklären ist Sache einer ästhetischen und nicht einer *„physikalischen Theorie der Konsonanz“* (ebenda). Entsprechend besteht nur ein *ästhetischer* Zusammenhang zwischen Harmonie, Rhythmus und Melodie.

¹ Sinkovicz, ebenda

Wie lange die Menschheit noch tonale Musik hören mag, ist für die vorliegende Untersuchung übrigens nicht interessant. Man muss sich an der Spekulation darüber, welche Art von Musik 'allein zukunftsfruchtig' sei, nicht unbedingt beteiligen. Es reicht völlig, die tonale Musik aus dem Interesse am Klanggenuss erklärt zu haben. Ob die Erklärung stimmt oder nicht, ist eine Frage der korrekten Analyse und hängt nicht davon ab, ob die Barbarei über uns hereinbricht oder nicht. Im schlimmsten Fall, in dem es noch das geringste Übel wäre, wenn die tonale Musik flöten ginge, würde es sowieso nichts nützen, auf eine nicht aushebelbare Orientierung des Ohrs zu 'vertrauen'.

Während Sinkovicz der Kritik an der bisherigen Musikwissenschaft einen substanziellen Inhalt zuerkennt,¹ will Alice C. Hentzen in einer Rezension der 'neuen musikzeitung' ihr genau dies absprechen:

„(Sauter) weist ... den Begriff der „Umdeutung“ als „zirkulär“ zurück und entwickelt ein „neues“ Erklärungsmodell der Modulation (Konstitution der Ausgangstonart – Übergang in eine andere Tonart – Herausbildung der Identität einer neuen Tonart), welches sich in dieser flexiblen Beschreibungsform, die primär an der Musik und weniger an der tradierten Theorie orientiert ist, auch schon bei anderen Musiktheoretikern findet, so etwa in Diether de la Mottes bereits vor 25 Jahren erschienenen Harmonielehre.“²

Hentzen interessiert sich bei theoretischen Aussagen nicht dafür, ob sie richtig oder falsch, sondern ob sie alt oder neu sind. Ob die bei Riemann, Grabner und anderen verbreitete Erklärung der Modulation aus einer 'Umdeutung', welche ihrerseits durch die Modulation zustande kommt, ein logischer Unsinn ist, darüber mag Hentzen nicht nachdenken. Sie setzt das Wörtchen 'zirkulär' in Anführungsstriche, um deutlich zu machen, dass sie mit dieser Kennzeichnung nichts zu tun haben will. Eine Theorie gilt ihr als Idee, wie man sich eine Sache erklären *könnte*, als 'Erklärungsmodell' und nicht mehr. Ein solches 'Modell' ist ein gedankliches Konstrukt, etwas, das man sich bloß zurechtgedacht hat und das mit der Wirklichkeit eigentlich nichts zu tun hat. Aber man soll es auf die Wirklichkeit anwenden können, wobei nur noch die Frage ist, ob das geht: ob man sich die Sache mit einigem guten Willen so vorstellen kann. Beim Vergleich von älteren oder neueren Modellen kann dann eine 'flexible Beschreibungsform' als Vorteil gelten angesichts der vielfältigen Erscheinungen einer prinzipiell unbegreiflichen Wirklichkeit ... Eine solche 'Beschreibungsform' erschließt Hentzen aus ein paar Stichworten, die sie aus der vorliegenden Schrift aufgeschnappt hat. Aber sie kennt das, was sie dem Buch zugute hält, 'auch schon bei anderen Musiktheoretikern', so dass sie auch das Wörtchen 'neu' in Anführungsstriche setzen muss. Selbst die Kritik der Riemannschen Funktionsbezeichnungen, von denen de la Mottes Harmonielehre zehrt, bewahrt das vorliegende Buch nicht davor, als Neuaufguss jener Harmonielehre eingeschätzt

¹ „Nicht nur daß Sauter mit liebgewordenen und unreflektiert über Jahrhunderte verwendeten Begriffen wie dem des „Leittons“ aufräumt, dürfte für Verwirrung, ja Verstörung bei vielen Kollegen sorgen ...“ (ebenda)

² Alice C. Hentzen, Sans phrase, in: neue musikzeitung 11/2001, S. 22

zu werden. Vielleicht ist das ja auch gut so. Wer weiß, wie hässlich Hentzen über dieses Buch geschrieben hätte, wenn sie sich vorstellen könnte, dass es Leute gibt, denen die Bereicherung der Wissenschaft durch neue Erklärungsmodelle und das ganze zugehörige bildungsbürgerliche Kauderwelsch völlig egal ist, weil sie einfach nur einen Gegenstand wie die Musik einmal *erklären* wollen, wenn es schon sonst niemand tut.

So wenig Hentzen den Inhalt einer Kritik zur Kenntnis nimmt, so untrüglich ist ihr Instinkt für einen kritischen Gestus. Sie kennt sich aus in der Welt der Konstrukte und Modelle, die ja um der eigenen Anerkennung willen immer mit der richtigen Mischung aus Angeberei und berechnender Bescheidenheit vorgebracht werden müssen, und sie weiß ebenso, dass diese Welt furchtbar in Ordnung ist, nicht zuletzt wegen der wissenschaftlichen Beiträge der letzten Jahre:

„Auch in seiner abschließenden Zusammenfassung wettert Sauter gegen die spekulative Musikwissenschaft, die mit Hilfe von eigens entwickelten Theorien zum sinnvollen und tieferen Verständnis von Musik führen möchte. Seiner Auffassung nach jedoch besitzt tonale Musik als zum Objekt des Klanggenusses ausgestaltete Kunst eine „ästhetische Charakteristik und Eigengesetzlichkeit, die sie gegenüber jeglicher Unterordnung unter außermusikalische Zwecke entwickelt hat und wahrht“ und sie als „Musik sans phrase“ (...) erscheinen lässt. Damit entbehrt tonale Musik eigentlich jeder Analyse. Und Sauter verkennt auch hier, dass es durchaus einige musiktheoretische Ansätze der letzten Jahre gibt, die den Blick für die Eigengesetzlichkeiten und Individualgestalten der Musik schärfen wollen.“ (Ebenda)

Hentzen findet das *Ansinnen* einer Kritik an der etablierten Musikwissenschaft – die Kritik selbst kennt sie nicht – *unnötig*, weil die neuesten Beiträge doch viel besser sind als die alten, bei denen sie das ja eher verstehen könnte.

Eine Rezension der Österreichischen Musikzeitschrift (von Claus Ganter) erklärt dagegen das ganze vorliegende Buch für *unbrauchbar*:

„... man stellt sich die Frage, für wen dieses Buch eigentlich geschrieben wurde. Weder ein Musikstudent noch ein Komponist oder Dirigent des 21. Jahrhunderts kann damit etwas anfangen.“

Die Notenbeispiele sind meist dreistimmig und somit für die unterschiedlichen Klangphänomene von Grundstellung und Dreiklangsumkehrungen unbrauchbar. Die Rückführung der tonalen Harmonik auf den Dur- und Molldreiklang mag für einfache Kinder- und Volkslieder genügen, für die großen Werke des 19. und 20. Jahrhunderts ist sie nicht brauchbar.“¹

Für Leser, die einen musiktheoretischen Gedanken nur verstehen, wenn er mit einem vierstimmigen Beispiel verdeutlicht wird, ist das Buch in der Tat nicht brauchbar. Da nützt auch die Aufforderung nichts, für die Weitergabe des hier dargelegten Wissens je nach Publikum gefälligst passendere Beispiele zu wählen. Denn das zu Verdeutlichende wird gar nicht erst zur Kenntnis genommen, wenn

¹ Claus Ganter, Franz Sauter: Die tonale Musik (Rezension), in: Österreichische Musikzeitschrift 11-12/2001, S. 87

es an der absurden Vorschrift gemessen wird, Beispiele für Dreiklangsumkehrungen müssten vierstimmig sein. Entsprechend wird nicht nachvollzogen, was alles aus der Erklärung von Dur- und Mollklang entwickelt wird, weil auch hier schon *vorher* feststeht, dass dafür nur Kinder- und Volkslieder als Beispiele in Frage kommen können. Kein Buch mit theoretischen Erkenntnissen kann jemals für den Blödsinn brauchbar sein, den es kritisieren will. Dies aber ist das Motto der Begutachtung, mit dem Ganter der Einladung des Vorworts nachgekommen sein will:

„Der Leser wird im Vorwort herzlich eingeladen, „eine ganze Reihe von ungewohnten Feststellungen und Schlussfolgerungen auf ihre Stichhaltigkeit hin zu überprüfen.“ Wir haben das getan und das Werklein daraufhin untersucht.“ (Ebenda)

Im Vorwort wird aus gegebenem Anlass daran erinnert, dass es bei Theorien auf die Richtigkeit der Aussagen ankommt. Vielleicht enthält dieses Buch ja Fehler. Vielleicht besteht der Zusammenhang zwischen harmonischen und rhythmischen Formen gar nicht in der Bestimmung des Taktes als Harmonie, wie es hier behauptet wird? Womöglich stimmt es gar nicht, dass die Grundlage melodischer Tonverhältnisse in rhythmischen Bestimmungen zu finden ist? Vielleicht ist der Zusammenhang zwischen Harmonie, Rhythmus und Melodie so, wie Hegel ihn dargestellt hat? Oder noch anders? Oder es gibt gar keinen? Um die Klärung solcher Fragen dreht sich das Buch. Ob Leute wie Ganter ein solches Buch brauchen können, bei was auch immer, an der Frage wurde kein Interesse angemeldet.

Dass mit Klärung nicht so etwas wie Gleichgültigkeit gegenüber allen möglichen Lehrmeinungen gemeint ist, hat Ganter verstanden. Eine Theorie zu veröffentlichen, die mit Fehlern aufräumen will, hält er für Größenwahn:

„Die Musikwelt kann aufatmen und sich glücklich preisen, dass endlich, nach mehr als tausend Jahre währender Unwissenheit und Irrtümer, endlich die einzige richtige Deutung über die tonale Musik vorliegt: Was jeder Schüler weiß, dass Harmonie, Rhythmus und Melodie eine Einheit bilden, wird, einer Offenbarung gleich, dem erstaunten Leser mitgeteilt. Angefangen bei den theoretischen Werken von G. Zarlino und J.-Ph. Rameau bis hin zu den Schriften der Musikwissenschaftler des 19. und 20. Jahrhunderts werden die „Fehler“ dieser Theoretiker aufgedeckt und die „wahren“ Zusammenhänge der tonalen Musik in 8 Kapiteln erläutert ...“ (Ebenda)

Das Vorwort will dem Leser über die Einheit von Harmonie, Rhythmus und Melodie in der Musik nicht das mitteilen, was er ohnehin weiß, sondern auf das Ungenügende dieses Wissens aufmerksam machen: Handelt es sich nur um eine Mischung von äußerlichen Zutaten wie bei einem Brei? So jedenfalls stellen es sich die meisten vor. Oder gibt es da einen inneren Zusammenhang, der sich begrifflich entwickeln lässt? Das überliest Ganter.

Das vorliegende Buch ist bestimmt nicht in der Erwartung geschrieben, dass 'die Musikwelt aufatmen kann'. Deren Vorstellungen wurden vielmehr *kritisiert*. Dass die meisten Musikwissenschaftler zwischen Deuten und Erklären nicht

unterscheiden können, ist die Behauptung des Buchs. Also war der Vorwurf zu erwarten, dass die vorliegende Untersuchung sich als 'einzig richtige Deutung' versteht. Das weiß natürlich jeder, dass es bei einer Deutung nicht auf Richtigkeit ankommen kann. Eine 'richtige Deutung' der Musik ist ein Widerspruch in sich. Wie Ganter diesen Widerspruch aufgelöst haben will, daran besteht kein Zweifel: Er ist nicht gegen den Irrationalismus der Deuterei in der Musikwissenschaft. Etwas anderes kann er sich ohnehin nicht vorstellen. Vielmehr argumentiert er gegen jegliche Bemühung um *Richtigkeit* im Denken. Deshalb setzt er das Wort 'Fehler' in Anführungsstriche, weil ja für ihn die Theorien allenfalls mehr oder weniger *brauchbar* sind. Dieses Buch also eher weniger. Um noch einmal an das Vorwort zu erinnern: Der Nachweis eines Fehlers wäre willkommener!

Ganter ergreift Partei für die *Brauchbarkeit* von Wissenschaft. Nun ist es aber erstens so, dass Wissen über Musik nicht unbedingt gebraucht wird. Den entsprechenden Hinweis im Buch kommentiert Ganter mit dem Ausdruck tiefster Verachtung:

„»... *Zum Musizieren braucht man ja auch ansonsten keinerlei Musiktheorie. Insofern ist die korrekte Erklärung der musikalischen Gesetze ein Spaß für sich, der zu nichts führt, außer zu Klarheit im Kopf.*« Voraussetzung dafür ist allerdings, dass in diesem Kopf auch noch ein Hirn ist.“ (Ebenda)

Zweitens lässt die gesellschaftliche Alimentierung einer wissenschaftlichen Sphäre, in der es um die Pflege des Deutens, der Sinnstiftung und des weltanschaulichen Denkens geht, auf eine Sorte *Brauchbarkeit* schließen, die dieses wissenschaftliche Treiben in der Tat hat. Auch dazu hat das Buch ein paar Andeutungen gemacht. Auf *diese* *Brauchbarkeit* legt die vorliegende Schrift keinen Wert.

Drittens ist es also auch im 21. Jahrhundert nicht bei jeder Wissenschaft so, dass deren *Brauchbarkeit* (für die bürgerliche Gesellschaft) mit wirklichen Fortschritten der Erkenntnis zusammenfällt. Auf den Unterschied zwischen Ideologien und wirklichem Wissen zielen ein paar dem Buch vorausgeschickte Zitate, die als Provokation gemeint sind und auf die sich Ganter folgendermaßen bezieht:

„Nur soviel noch: Auf der ersten Seite des Buches steht ein Zitat von H. J. Vincent, Leipzig 1862, das mit dem unvollständigen Satz endet: „Der musikalische Galilei fehlt uns noch ...“ Jetzt haben wir ihn! Endlich!“ (Ebenda)

Ganter interessiert sich nicht für das Ansinnen, den Leser mit Wissen zu konfrontieren, das eine mit dem selben Gegenstand befasste Wissenschaft gar nicht zu haben beansprucht. Dafür ergreift er die Gelegenheit, dem Autor zu unterstellen, dass er die Bedeutung seines Werks überschätze.

Eine ähnliche Stoßrichtung hat die Rezension Stefan Brandts in der Basler Zeitung,¹ die sich ganz dem Gesichtspunkt widmet, welches Renommee eine Publikation beanspruchen kann oder nicht. Brandt hat einen Heidenrespekt vor

¹ Stefan Brandt, Zwerg unter Riesen: Versuch über die Tonalität in der Musik, in: Basler Zeitung vom 19.2.2002, Feuilleton, S. 38

den Bergen musikwissenschaftlicher Literatur und vor der „*komplexen Problematik «Tonalität»*“. Dass die vorliegende Schrift mit einer *Erklärung* der Musik gegen die bisherige Praxis und den Pluralismus der *Deutungen* antritt, kann er für seinen Denkhorizont nur als einen ‘gigantischen Deutungsanspruch’ zurechtinterpretieren:

„Ein Verdienst des Buches liegt in einer durch Verständlichkeit gekennzeichneten Beschäftigung mit der komplexen Problematik «Tonalität» wie auch in interessanten Einzelbeobachtungen zur Frage der Konsonanzbestimmung und zum Verhältnis von Harmonie und Takt. Der gigantische Deutungsanspruch Sauters überdeckt jedoch solche positiven Ansätze und lässt das Buch in seiner jetzigen Form als Absurdität erscheinen. Als Absurdität freilich, die andere Kuriosa des Musikbuchmarktes durch das ihr zugrundliegende Mass an Ignoranz weit übertrifft.“ (Ebenda)

Kurios erscheinen Brandt die vielfältigen Angebote des Musikbuchmarktes offenbar weniger wegen ihrer nicht enden wollenden Deutungen, sondern wegen ihrer Ignoranz gegenüber den ‘Vorleistungen anderer’, worin die vorliegende Publikation den Vogel abschießen soll:

„Ein Bewusstsein für die Vorleistungen anderer fehlt Sauter. Angefangen vom Mittelalter beziehen alle Musiktheoretiker Schelte, die nicht mit seinen Ansichten übereinstimmen. Man mag dem wissenschaftlichen Zwerg nachsehen, dass er sich den Riesen gegenüber undankbar zeigt, solange er selbst nur weit genug sieht. Dazu muss er sich aber zumindest auf Schulterhöhe der Riesen befinden. Anders formuliert: Wer schweres Geschütz gegen die Forschung auffährt, sollte diese wenigstens kennen, um nicht am laufenden Band Rohrkrepierer zu produzieren.“ (Ebenda)

Die vorliegende Schrift geht gerade darin „*unbekümmert mit den Standards wissenschaftlicher Kommunikation*“ (ebenda) um, dass sie Theorien nicht danach beurteilt, ob sie mit den hier vertretenen ‘Ansichten übereinstimmen’ oder nicht. Diese im bloßen Vergleichen und Einordnen von Theorien enthaltene Gleichgültigkeit liegt nicht im Interesse der Klarheit, um die es hier geht. Was Brandt als ‘Schelte’ oder ‘schweres Geschütz’ bezeichnet, ist das Bemühen, an den kritisierten Theorien selbst nachzuweisen, dass sie *in sich* absurd, unlogisch, unhaltbar usw. sind. Bei einem solchen Interesse an Theorien ist es jedoch sehr unpraktisch, auf deren Renommee zu achten. Eine unbefangene Prüfung von Theorien lässt sich naturgemäß nicht davon beeindrucken, ob diese schon im Mittelalter vertreten worden sind, ob sie von einer gewissen ‘Forschung’ kritiklos anerkannt werden oder ob ihre Verfasser sogar als ‘Riesen’ gelten.

Wenn es Brandt mit seinem Hinweis auf die ‘Vorleistungen anderer’ nur darum gegangen wäre, dass er in der ‘Forschung’ eine These oder ein Argument dieses Buches schon vor seiner Veröffentlichung vorgefunden hätte, so wäre dies zwecks Erwähnung in der dritten Auflage sehr willkommen gewesen. Wie ja auch sonst korrekte Feststellungen anderer Autoren in diesem Buch mit großer Freude erwähnt worden sind. Soweit Brandt andererseits Beiträge kennt, die Argumente gegen die hier vertretenen Behauptungen enthalten, so bleibt es ihm

unbenommen, diese Argumente vorzutragen. Wer die Musik erklären will, muss nicht auf sämtliche Kuriosa eingehen, die in der 'Forschung' kursieren. Deshalb bleibt es bei einer möglichst knappen Darstellung, die möglichst wenig durch den Seitenblick auf andere Theorien unterbrochen wird – auch wenn der 'geringe Buchumfang' auf Brandt einen schlechten Eindruck macht:

„Sauter hat es sich zum Ziel gemacht, die akustisch-physiologischen «Gesetze» der «Schönheit» der tonalen Musik offenzulegen. Bei der Weite der Zielsetzung lässt der geringe Buchumfang eine mehr essayistische als wissenschaftliche Darstellung erwarten. Umso erstaunlicher wirkt dann aber das fortwährende Bemühen Sauters um ein Aufräumen mit «bisher gängigen Dogmen» der «spekulativen» Musikwissenschaft, die sich angeblich längst von der tonalen Musik abgewandt habe.“ (Ebenda)

Die *wirkliche* Zielsetzung des Buchs ist die korrekte Erklärung der Musik, und diese Zielsetzung ist keineswegs so furchtbar weit, dass sie den Buchumfang sprengen müsste. Die Unterstellung von 'akustisch-physiologischen' Gesetzen der tonalen Musik kennzeichnet allerdings *nicht* die Position des Buchs, sondern gehört zu jenen Vorstellungen, die das Buch kritisieren will. Dass das 'Bemühen um ein Aufräumen' mit diesem Dogma der spekulativen Musikwissenschaft bei Brandt nicht gefruchtet hat, mag daran liegen, dass es schon als *Bemühen* auf ihn so 'erstaunlich wirkt'. Übrigens behauptet das Buch auch nicht, dass sich die Musikwissenschaft 'längst von der tonalen Musik abgewandt habe', sondern dass in ihr die tonale Musik ziemlich unangefochten als Anachronismus gehandelt werde. Und das soll Brandt erst einmal widerlegen. Aber sein Problem ist ja nur der respektlose Umgang mit der 'Forschung'. Glücklicherweise gibt Brandt ein Beispiel dafür, wie respektvolles Anknüpfen an den Stand der Wissenschaft geht, nämlich da, wo er die „*interessante Einzelbeobachtung zur Frage der Konsonanzbestimmung*“ zur Abwechslung als 'Rohrkrepierer' vorführen will:

„Lässt bereits der Blick in das übersichtliche Literaturverzeichnis Böses erahnen, so bestätigt die Lektüre den Eindruck, dass Sauter nicht weiss, gegen wen er polemisiert. Sauters Background umfasst Musiklehren und Lexika; dagegen findet nur eine Handvoll musikwissenschaftlicher Forschungsbeiträge Erwähnung. Sauter setzt offenbar Musikwissenschaft mit Kompendienliteratur gleich, was ungefähr so sinnvoll ist, als betrachtete man den «Brockhaus in einem Band» als Synonym für das Weltwissen. Doch selbst einer Diskussion auf lexikalischer Ebene hält Sauter nicht stand, da er zwar Meyers «kleines Lexikon Musik», nicht aber ein Standardwerk wie «Musik in Geschichte und Gegenwart» zitiert.

Dabei demonstriert gerade ein kurzer Blick auf den Artikel «Konsonanz-Dissonanz» in der neuen Ausgabe der MGG, dass Sauter auch inhaltlich kaum Neues zu bieten hat. Das betrifft schon seine erste Kernaussage, dass Töne harmonieren, weil bestimmte Teiltöne zusammenfallen. Dieser Sachverhalt findet sich im MGG-Artikel unter der Bezeichnung «Verschmelzung» als eine von drei Möglichkeiten für die Bestimmung von Sonanzgraden. Diese Betrachtungsweise hat gegenüber der Sauters den Vorteil, dass hier weitere Definitionsmöglich-

keiten – etwa anhand von Frequenzverhältnissen oder von Obertönen – ohne Hierarchisierung aufgeführt werden. Dagegen lässt sich Sauter auf eine Diskussion vom Typus «Henne oder Ei» ein und beharrt auf einer Trennung zwischen dem eigentlichen «Wesen» der Konsonanz (der Übereinstimmung von Teiltönen) und ihrer «äußeren Erscheinung» (den Frequenzverhältnissen). Sauter wird hier wie auch an anderen Stellen zum Opfer seines eigenen Bestrebens, Musik in «Prinzipien» zu fassen. Damit liefert er das beste Beispiel für Carl Dahlhaus' Beschreibung eines «einseitigen Systems», das, «weil es alles klassifiziert, schliesslich nichts mehr erklären kann».“ (Ebenda)

Brandt belegt seine Auffassung, „dass Sauter auch inhaltlich kaum Neues zu bieten hat“, mit der Erwähnung der Koinzidenztheorie der Konsonanz in einem MGG-Artikel. Dass er diese Theorie mit der dort ebenfalls angesprochenen Verschmelzungstheorie Stumpfs verwechselt, mag daran liegen, dass er eben nur einen ‘kurzen Blick’ in den Artikel geworfen hat. Auf jeden Fall ist eine richtige Feststellung wie etwa jene aus Husmanns Koinzidenztheorie der Konsonanz, die in der vorliegenden Schrift ja auch im „*Bewusstsein für die Vorleistungen anderer*“ erwähnt wird (S. 15), noch nicht dasselbe wie eine richtige Theorie der Konsonanz. Brandt ist offenbar so sehr durch das *Formelle* des Kritisierens irritiert, dass er den *Inhalt* der Kritik an Husmann, Stumpf usw. nicht wahrnimmt. Er mag gar nicht darüber nachdenken, ob die Behauptung eines *bloß quantitativen* Unterschieds zwischen Konsonanz und Dissonanz mit der gleichzeitigen Unterstellung eines *qualitativen* Unterschieds oder eines Gegensatzes logisch vereinbar ist oder nicht. Er nimmt daher die in diesem Buch zitierten Definitionen aus Lexika nicht als (beliebige) Beispiele für einen erklärten *theoretischen Fehler*, sondern als Zitierung minderwertiger ‘Kompendienliteratur’. Aufgrund dieser Sichtweise ist er völlig außerstande, ebendiesen theoretischen Fehler in dem von ihm angeführten MGG-Artikel zu entdecken, worin der Autor (Dahlhaus) Zahlenmystik, Verschmelzungs- und Koinzidenztheorie als gleichberechtigte „*Möglichkeiten für die Bestimmung von Sonanzgraden*“ zusammenträgt und einen Gegensatz zwischen Konsonanz und Dissonanz feststellt. Überhaupt stört er sich keineswegs an der für ‘Kompendienliteratur’ kennzeichnenden Sitte, einander ausschließende Behauptungen, die aufgestellt worden *sind*, als solche zu referieren, die mit Recht aufgestellt werden *können*. Im Gegenteil. Dieser ‘Betrachtungsweise’ entnimmt er, nachdem er sich schon einmal zu „*einer Diskussion auf lexikalischer Ebene*“ herabgelassen hat, den „*Vorteil, ... weitere Definitionsmöglichkeiten*“ gelten zu lassen.

Die Bemühung der vorliegenden Schrift, qualitative und quantitative Unterschiede bei der Bestimmung von Konsonanz und Dissonanz auseinander zu halten und deren Verhältnis zueinander zu klären, gilt Brandt als „*Diskussion vom Typus «Henne oder Ei»*“. Das Buch berichtet jedoch nicht, wer zuerst da war, sondern weist nach, dass unterschiedliche harmonische Beziehungen – ja sogar Konsonanzen und Dissonanzen – in völlig identischen Schwingungsproportionen erscheinen können; dass umgekehrt dieselbe Harmonie in unterschiedlichen Frequenzverhältnissen in Erscheinung treten kann; dass also das, was sich an Harmonien tatsächlich – oder nur in der Einbildung, wie in der tonpsychologi-

schen Verschmelzungstheorie – quantitativ unterscheiden lässt, nicht mit dem zusammenfällt, was die Harmonien als solche ausmacht. *Diese* Einsicht empfindet Brandt als Einschränkung im Sammeln von ‘Definitionsmöglichkeiten’, in denen ein ebenso beliebter wie absurder Gedanke variiert werden kann.

In einem Sammelsurium von Feststellungen über Konsonanz und Dissonanz finden sich mitunter auch solche, gegen die nichts einzuwenden ist. Allerdings macht schon die Zusammenstellung von ‘Definitionsmöglichkeiten’ daraus alles andere als den Auftakt zu einer vernünftigen Erklärung. So schreibt Dahlhaus in dem von Brandt genannten Artikel:

„*Der Ausdruck Konsonanz bezeichnet das Zusammenpassen ... von Tönen.*“¹

Dies ist für ihn noch lange kein Grund, nun herauszufinden und zu erklären, worin denn das Zusammenpassen der Töne besteht, inwiefern, warum und worin sie zusammenpassen. Das ist nur *eine* von den Aussagen, die getroffen werden können. Eine andere lautet:

„... *die Koinzidenz von Obertönen ist (vielleicht) die oder eine Ursache der Sonanzgrade.*“ (Ebenda)

Hierbei geht es wiederum nicht um das Zusammenpassen von Tönen, sondern (wie auch bei Husmann) um eine Spekulation darüber, wie wohl die Fiktion von ‘Sonanzgraden’ zu begründen wäre, worin Konsonanz und Dissonanz allen gegenteiligen Gerüchten zum Trotz *gleichgesetzt* werden. Dann gibt es auch noch die folgende Aussage:

„*Dissonanzen sind einerseits der Gegensatz der Konsonanzen, andererseits von Konsonanzen abgeleitet: Der Dissonanzbegriff ist ohne den Konsonanzbegriff undenkbar ...*“ (Ebenda)

Auch das ist nicht so misszuverstehen, dass Dahlhaus darlegt, *inwiefern* die Dissonanz aus der Konsonanz abgeleitet ist. Dahlhaus kennt keine Ableitung, die etwa zeigen würde, dass die Dissonanz auf das Zusammenpassen von *Konsonanzen* gegründet ist und nur darüber, also *indirekt*, auf ein Zusammenpassen von *Tönen*; dass also insofern die Konsonanz der Dissonanz zugrunde liegt. Dahlhaus weiß nur, dass der Begriff Dissonanz keinen Sinn macht, wenn es da nicht auch noch den Begriff der Konsonanz gibt. *Das* heißt für ihn ‘abgeleitet’.

Am Zusammenpassen von Tönen bemerkt Dahlhaus keineswegs das *ästhetische Interesse*, aus dem die Konsonanz resultiert, sobald dieses Interesse gesellschaftlich anerkannt ist. Für ihn ist die Konsonanz „*von Natur gegeben, sofern nur die oberen Sonanzgrade Konsonanzen sein können*“ (Ebenda). Dass es andererseits ‘in Geschichte und Gegenwart’ merkwürdigste Vorstellungen von Konsonanz gegeben hat, ist für Dahlhaus wiederum Grund genug, die harmonischen *Gesetze* zu leugnen, in denen die ästhetische Konsequenz von Subjekten resultiert. Die Konsonanz beruht dann auch zusätzlich „*auf Tradition und Geschichte, sofern die Zahl der Sonanzgrade, die als Konsonanzen gelten, und die Gründe, warum sie als Konsonanzen gelten, veränderlich sind.*“ (Ebenda) Es

¹ Carl Dahlhaus, Konsonanz-Dissonanz, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 5, Kassel 1996, S. 566

scheint ein sehr schwieriger Gedanke zu sein, dass die Klanggestaltung *für den Genuss* eine innere Logik besitzt; dass also *notwendige* Bestimmungen der tonalen Musik nicht dasselbe sind wie *Naturgegebenheiten*, und ästhetische Bestimmungen menschlicher *Werke* nicht dasselbe wie historische *Zufallsprodukte*.

Die Vielseitigkeit im Zusammenmischen von richtigen und falschen Feststellungen zu einem kunterbunten Salat gefällt also Brandt, und erst recht das Bekenntnis zu diesem Verfahren, das sich auch offensiv gegen die 'Einseitigkeit' der korrekten Erklärung wendet. Was Brandt diesbezüglich von Dahlhaus zitiert, ist eine *Warnung vor Wissenschaft*. Dahlhaus tut so, als hätte er durchaus Verständnis für das Anliegen, musikalische Erscheinungen erklären zu wollen, und behauptet, dass eine dazu vorangetriebene systematische Gedankenführung ihren Zweck notwendigerweise verfehlen müsse.

In einer Hinsicht hat Brandt natürlich Recht: Die vorliegende Schrift ist sicherlich der Inbegriff dessen, wovon alle musikwissenschaftlichen Wortführer des Spekulierens immer gewarnt haben; sie hält sich nicht an die geltenden Sitten musikwissenschaftlicher Kommunikation, weil sie es ablehnt, ihre Kritik falscher Theorien an genau diesen Theorien zu relativieren; sie reiht sich nicht bescheiden ein in die vielen Möglichkeiten, Musik zu interpretieren; sie verkündet nicht das übliche „*Ich weiß, dass ich nichts weiß*“ an alle, die das auch wissen; sie will keinen weiteren Beitrag für das Panoptikum der in ihrer Partikularität jeweils begrenzten Sichtweisen leisten; sie verweigert sich dem Ansinnen, eine theoretische Erkenntnis auf das Kaliber eines 'Ansatzes' herunterzubringen, aus dem nie eine fertige Theorie werden darf. Kein Wunder, dass Brandt nichts findet, was auf „*ein Gespür des Autors für die Chancen und Grenzen seines Ansatzes*“ schließen lässt.

*

Von den vier bislang erschienenen Rezensionen hat eine es für selbstverständlich gehalten, das Buch nach solchen Maßstäben zu beurteilen, wie sie allein in einer Wissenschaft etwas zu suchen haben: richtig oder falsch. Die anderen Beurteilungen unterscheiden sich nur nach ihren *wissenschaftsfremden Maßstäben*: alt oder neu, nützlich oder schädlich, groß oder klein. Auf ihre Art klären die Autoren darüber auf, was die von ihnen geschätzte Wissenschaft zu bieten hat: eine Heimstatt für spekulatives Denken.

Hamburg, im November 2002