

Hans-Joachim Hinrichsen
Stefan Keym (Hg.)

Dur versus Moll

*Zur Geschichte der Semantik
eines musikalischen
Elementarkontrasts*



Hans-Joachim Hinrichsen · Stefan Keym (Hg.)

DUR VERSUS MOLL

Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen
Elementarkontrasts

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung Köln und der Universität Leipzig

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Quintenzirkel, aus: Johann David Heinichen, Der General-Bass in der Composition,
Dresden 1728

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51810-3

Inhalt

Einführung	9
Hermann Danuser	
Dur/Moll im Horizont musikalischer Topik	19
Wolfgang Auhagen	
Dur/Moll und die Geschichte der Tonartencharakteristik	41
Nina Noeske	
Keine Spielerei? Dur und Moll im (und als) Gender-Diskurs	51
Wolfgang Fuhrmann	
»Dur« und »Moll« in der Musik des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Die Verfestigung einer Semantik	63
Timothy R. McKinney	
Major and Minor Thirds and Chords as Means of Expression in the Italian Madrigal	101
Ludwig Holtmeier	
Wie das Moll seine Autonomie verlor. Zur Entwicklungsgeschichte des Mollmodus in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts	119
Louis Delpech	
Der Wechsel in die Varianttonart als Merkmal des französischen Stils um 1700. Lully, Couperin, Bach, Händel	131
Stefan Keym	
Von der langsamen Einleitung zur Schlussapotheose. Die zwei Typen der Moll- Dur-Dramaturgie in Pariser Opernouvertüren des späten 18. Jahrhunderts und ihre Relevanz für Beethoven	155
Markus Neuwirth	
»Durch Nacht zum Licht« (und zurück in die Nacht). Formstrategien, dramaturgische Funktionen und semantische Implikationen der Dur-Aufhellung in Reprisen »klassischer« Moll-Sonatenformen	189

Felix Michel	
Dur und Moll als Artikulationsmittel der Sonatenform um 1830	219
Matteo Giuggioli	
Lichtblitze und fatale Räume. Zur Dramaturgie von Dur und Moll in der italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	255
Marie-Agnes Dittrich	
Dur und Moll in der Wiener Liedtradition von Schubert bis Mahler	283
Christoph Hust	
Dur und Moll nach Moritz Hauptmann. Positionen und Epistemologien im Leipziger Theoriediskurs des 19. Jahrhunderts	295
Arne Stollberg	
Essenz des Tragischen. Dur-Moll-Konstellationen in der Symphonik des späten 19. Jahrhunderts	319
Hans-Joachim Hinrichsen · Ivana Rentsch	
Dur/Moll und der tschechische Folklorismus. Smetana, Dvořák, Janáček und Martinů	333
Shay Loya	
Neither Major, nor Minor. The Affective Fluctuating Third in Central-European Art Music ca. 1840–1940	357
Signe Rotter-Broman	
Dur, Moll und Neomodalität in Symphonien skandinavischer Komponisten um 1900	379
Benedikt Leßmann	
Dur/Moll, Modalität und Gregorianik-Rezeption bei Debussy und anderen französischen Komponisten um 1900	407
Ullrich Scheideler	
»Aus der Zweigeschlechtigkeit ist ein Übergeschlecht entstanden!« Zum musiktheoretischen Diskurs über Dur und Moll im Kontext der Erweiterung und Auflösung der Tonalität	425

Wolfgang Mende

»Bolschewistisches Dur« – »Menschewistisches Moll«. Tongeschlechter im
Zugriff politischer Ideologie 449

Valentina Sandu-Dediu

Dur- und Moll dreiklänge in nicht-tonalen Werkstrategien von Tiberiu Olah und
Anatol Vieru 487

Felix Wörner

Dur/Moll-Klänge in »posttonaler« Musik. Erinnerungsfragmente einer
verlorenen Idylle? 503

Dan Dediu

Delinquenz in der Neuen Musik nach 1970. Ein immunologischer Blick auf das
Dur-Moll-Dispositiv 521

Martin Pfeiderer

Jenseits von Dur und Moll? Zur Tonalität in der populären Musik nach 1960 . . . 539

Autorenverzeichnis 555

Einführung

Die Polarität der beiden Tongeschlechter Dur und Moll zählt zu den elementaren Grundlagen der europäischen Musik der Neuzeit. Wie kaum ein anderer Aspekt des Tonsatzes wird sie von den meisten Hörern mit einer festen semantischen Konnotation verbunden: Dur ist mit dem Ausdruck positiver Gehalte verknüpft (Freude, Glück oder Triumph), Moll hingegen mit negativen (Trauer, Depression oder Tragik). Weitere Assoziationen ordnen die Dur-Moll-Polarität metaphorisch den Bereichen des Hellen bzw. Dunklen, in symbolischer Hinsicht sogar den Dimensionen des Guten oder Bösen zu. Aufgrund der leichten auditiven Identifizierbarkeit von Dur und Moll (etwa im Vergleich zu einzelnen Tonarten oder zum Komplexitätsgrad von Modulationsprozessen) haben diese Konnotationen die Wahrnehmung und Deutung von Musik seit der frühen Neuzeit und bis in die Gegenwart hinein maßgeblich geprägt, in der Kunstmusik ebenso wie in der Populärmusik. Den meisten Musikhörern gilt die Dur-Moll-Polarität als eine Selbstverständlichkeit, die kaum hinterfragt wird. So hat sie schon Arthur Schopenhauer als voraussetzungslos gültig postuliert: »Aber wie wundervoll ist die Wirkung von Moll und Dur! Wie erstaunlich, daß der Wechsel eines halben Tones, der Eintritt der kleinen Terz statt der großen, uns sogleich und unausbleiblich ein banges, peinliches Gefühl aufdringt, von welchem uns das Dur wieder ebenso augenblicklich erlöst.«¹

Vor einem halben Jahrhundert hat Theodor W. Adorno in seiner einflussreichen Mahler-Monographie diesem scheinbar so selbstverständlichen und elementaren Phänomen die Funktion eines wichtigen Bausteins seiner eigenen Mahler-Deutung zugestanden und dabei im Rückblick auf das 19. Jahrhunderts einige gewagte Thesen formuliert. Für Adorno war Gustav Mahler der letzte große Komponist, der die in der europäischen Musiktradition gewachsene Dur-Moll-Polarität noch einmal ins Zentrum seiner musikalischen Poetik zu stellen vermochte. Insbesondere in Mahlers Sechster Symphonie hat das Changieren zwischen Dur und Moll bekanntlich eine leitmotivische und symbolische Aufgabe zu erfüllen.² Für Adorno ist dieser ebenso sinnfällige wie plakative »Übergang von Dur in Moll«³ zunächst einmal ein klares Indiz für einen bewusst eingesetzten

1 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1 (= Sämtliche Werke 1), hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Darmstadt 1961, S. 364.

2 Siehe die analytischen Bemerkungen dazu in den Beiträgen von Hermann Danuser und Arne Stollberg im vorliegenden Band.

3 Theodor W. Adorno, *Mahler: eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/Main 1960, S. 33; wieder abgedruckt in: ders., *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften 13), hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main, S. 169.

Anachronismus, und er versteht Mahlers Festhalten an der Diatonik als ein Gegenmittel zur Entqualifizierung des Materials durch die seit Richard Wagners *Tristan und Isolde* um sich greifende Chromatisierung: »Mahlers Dur-Moll-Manier hat ihre Funktion. Sie sabotiert die eingefahrene Musiksprache durch Dialekt«. ⁴ Zugleich aber erkennt er natürlich, dass Mahlers Dur-Moll-Siegel, in welchem der »Überschuss der poetischen Idee sich verschlüsselt«, eine lange Tradition voraussetzt, auf die es sich bezieht: »Zum Siegel der Trauer wird das längst in der Syntax der abendländischen Tonsprache neutralisierte, als Formelement sedimentierte Moll nur, indem der Kontrast zum Dur es als Modus erweckt. Sein Wesen ist es, Abweichung zu sein; isoliert übte es jene Wirkung nicht mehr aus«. ⁵ Wenn Adorno die »Mahlerschen Moll-Akkorde, welche die Dur-Dreiklänge de-savouieren«, als »Masken kommender Dissonanzen« verstehen will, ⁶ dann trägt er in geschichtsphilosophischer Absicht den Dur-Moll-Dualismus noch einmal dezidiert in das musikhistorische Funktionsgeflecht von Allgemeinem und Besonderem, von Regel und Ausnahme hinein. Vor allem aber gilt für Adorno (und damit in seiner Sicht auch für Mahler) noch ungebrochen die etablierte Semantik der Polarität. Bei Mahler sei (man darf vermuten: zum letzten Mal) auch der großformale »Wechsel von Maggiore und Minore«, den das Finale der Sechsten in einer emblematischen Klangchiffre engräumig zusammenfasst, »wie vordem bei Schubert einer von Trauer und Trost«. ⁷

Adornos gerade in ihrem souveränen Überschreiten der Grenzen zwischen Analyse und Hermeneutik, zwischen Wissenschaft und Kritik überaus anregende Ausführungen werfen eine Reihe von Fragen auf: Wenn Mahler den (oder einen) Endpunkt der Verwendung einer historisch gewachsenen Dur-Moll-Semantik bildet, wo wären deren Anfänge zu suchen? Kann man hier in verschiedenen Epochen und Kulturräumen von ein und demselben Paradigma ausgehen oder wäre innerhalb dieses weiten Felds nicht zwischen verschiedenen Unterströmungen zu differenzieren? Bildet die Konfrontation von Dur und Moll in ein und demselben Thema (oder harmonischen Motiv), wie sie emblematisch in Mahlers Sechster, aber zuvor auch bereits etwa bei Franz Schubert (Streichquartett G-Dur D 887), Johannes Brahms (Dritte Symphonie) oder César Franck (zyklisches Thema des Klavierquintetts) zu finden ist, ein zugespitztes Spätstadium dieser Entwicklung? Wie verhalten sich solche Dur/Moll-Embleme im Bereich der Mikrostruktur zu großformalen Tonartendramaturgien? Und ist es Zufall, dass nahezu zur selben Zeit, in der Mahlers Sechste entsteht, der junge Karol Szymanowski als einer der ersten die simultane Verwendung von Moll- und Durakkord über demselben Grundton erprobt (am Ende des Kopfsatzes seiner Ersten Symphonie)?

4 Ebd., S. 36 (bzw. Gesammelte Schriften 13, S. 171).

5 Ebd., S. 39 (bzw. Gesammelte Schriften 13, S. 174).

6 Ebd., S. 40 (bzw. Gesammelte Schriften 13, S. 175).

7 Ebd., S. 43 (bzw. Gesammelte Schriften 13, S. 177).

Auf diese und ähnliche Fragen gibt die bisherige Forschungsliteratur keine Antworten. Denn während der der Dur-Moll-Polarität zugrunde liegende Dualismus Adornos dialektisch geschulte Denkweise und Rhetorik geradezu anregte, scheint die neuere Musikforschung darin eher eine Banalität bzw. ein Phänomen pauschaler Schwarz-Weiß-Malerei zu sehen, das – anders als etwa die Tonartencharakteristik⁸ – weder strukturell noch hermeneutisch ambitionierte Interpretationen zulässt und aus der Sicht der Postmoderne mit ihrer Neigung zur Mehrfach-Codierung geradezu »politically incorrect« anmuten mag. (Auf diese klischeehafte Einschätzung spielt die grafische Gestaltung des Buchcovers an.) Nachdem man in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts versucht hatte, die Dur-Moll-Tonalität einschließlich ihrer Semantik als eine überzeitliche, naturgegebene Tatsache ›nachzuweisen‹ (oft mit polemischer Stoßrichtung gegen die sogenannte Atonalität der Neuen Musik),⁹ wird heute allgemein davon ausgegangen, dass es sich um eine kulturell bedingte und historisch gewachsene Tradition handelt. Neuere psychologische Untersuchungen scheinen sogar zu belegen, dass diese Kulturalität nicht nur in kollektiver, sondern auch in individueller Hinsicht vorliegt: Kinder im Vorschulalter sind in der Regel noch nicht bereit (oder in der Lage), Dur-Melodien als fröhlich und Moll-Melodien als traurig anzuerkennen.¹⁰ Für eine längerfristige musikgeschichtliche Perspektive jedenfalls dürfte die historische Gewordenheit des Phänomens (und damit wohl auch seine Vergänglichkeit) außer Frage stehen. Zur Ausprägung des satztechnischen Phänomens der Dur-Moll-Tonalität und seiner Geschichte liegen bereits etliche Studien vor.¹¹ Wann, wo und wie sich das mit ihm verbundene semantische Paradigma herausgebildet und allgemein durchgesetzt hat, ist jedoch noch keineswegs geklärt.¹²

8 Siehe etwa Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main u. a. 1983, und Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Ann Arbor, Michigan 1979, ²Rochester, NY 2002.

9 Siehe etwa Hugo Riemann, *Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Ästhetik der Musik*, Leipzig 1905, Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, oder Ernst Laaff und Albert Wellek, Artikel »Atonalität«, in: MGG, Bd. 1, Kassel u. a. 1949, Sp. 760–766, hier besonders Sp. 761 und 763.

10 Simone Dalla Bella u. a., »Development of the Happy-Sad Distinction in Music Appreciation. Does Tempo emerge earlier than Mode?«, in: *Annals of the New York Academy of Sciences* 930 (8.7.2001), S. 436–438.

11 Paul Beyer, *Studien zur Vorgeschichte des Dur-moll*, Kassel 1958, Carl Dahlhaus, *Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, Norman D. Anderson, *Aspects of Early Major-Minor Tonality. Structural Characteristics of the Music of the 16th and 17th Centuries*, PhD Diss., Ohio State University 1992, Michael Beiche, Artikel *Dur – moll*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 23. Auslieferung, Wiesbaden 1995, sowie neuerdings die statistischen Untersuchungen von Joshua D. Albrecht und David Huron, »A Statistical Approach to Tracing the Historical Development of Major and Minor Pitch Distributions, 1400–1750«, in: *Music Perception* 31/3 (2012), S. 223–243, sowie Katelyn Horn und David Huron, »On the Changing Use of the Major and Minor Modes, 1750–1900«, in: *Music Theory Online* 21/1 (März 2015), www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.1/mto.15.21.1.horn_huron.pdf, 27.1.2019.

12 Dies betont bereits Peter Benary, Artikel *Dur und Moll*, in: MGG, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 2, Kassel u. a. 1995,

Dabei bietet sich dieses Thema angesichts seiner zentralen Bedeutung sowohl für die Musikästhetik als auch für die Musiktheorie sowie aufgrund seiner außergewöhnlich langen Wirksamkeit in besonderem Maße als Fallbeispiel an, um den Zusammenhang von musikalischer Struktur und Semantik in unterschiedlichen ästhetischen und kulturgeschichtlichen Kontexten zu untersuchen.

* * *

Aussagen über die Semantik der Intervalle der großen und kleinen Terz finden sich bereits bei Musiktheoretikern des 16. Jahrhunderts wie Gioseffo Zarlino.¹³ Auch in Vokalwerken aus dieser Zeit lässt sich der gezielte Einsatz punktueller Dur-Moll-Wechsel als wortausdeutendes Ausdrucksmittel vielfach nachweisen (etwa in Motetten von Orlando di Lasso oder bei den italienischen Madrigalisten). Die heute geläufige pauschale Gleichsetzung von Dur mit Freude und Moll mit Trauer war damals jedoch noch keineswegs etabliert. Sie konkurrierte vielmehr mit anderen semantischen Zuschreibungen, die aus der ursprünglichen etymologischen Bedeutung der beiden Begriffe (lat. *durus* = hart; *mollis* = weich) abgeleitet wurden sowie aus dem immer noch wirksamen System der Modi (Kirchentonarten).¹⁴ Die Konnotation von Moll mit Trauer war auch in der Barockzeit nur im Zusammenwirken mit anderen Stilmitteln wie langsamem Tempo, Chromatik oder absteigender Melodik standardisiert. Ein schnelles Instrumentalstück in Moll hingegen war noch bei Bach und Händel keineswegs zwingend mit einem negativen Ausdrucksgehalt verbunden.

Während die satztechnische Fundierung der Dur-Moll-Tonalität bereits in der Generalbasszeit erfolgte (dies dokumentiert etwa der auf dem Cover abgebildete Quintenzirkel aus der *Generalbasslehre* von Johann David Heinichen¹⁵) und aus der Sicht der zeitgenössischen Musiktheorie sogar als Verlust der Autonomie des Mollgeschlechts erscheinen konnte, vollzog sich die Standardisierung ihrer Semantik offensichtlich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eine wesentliche Rolle spielte dabei die Ausprägung eines neuen, tendenziell negativ konnotierten Allegro-Satztyps in Moll (nachdem zwischenzeitlich in der Epoche des ›galanten Stils‹ kaum noch Allegro-Sätze in Moll komponiert worden waren und sich das weiche Tongeschlecht quasi in den langsamen Mittelsatz zyklischer Instrumentalwerke zurückgezogen hatte). Freilich ist das semantische Potential der beiden Tongeschlechter stets viel reichhaltiger gewesen, als es eine oberflächliche Betrachtung wahrhaben will. Schon Eduard Hanslick hat auf das Phäno-

Sp. 1595, der zumindest einige cursorische Hinweise zur historischen Entwicklung der Semantik des Phänomens gibt.

13 Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, Teil III, S. 156.

14 Siehe etwa Eric T. Chafe, *Monteverdi's Tonal Language*, New York 1992, und Joel Lester, *Between Modes and Keys. German Theory 1592–1802*, Stuyvesant, N. Y. 1989, sowie Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.

15 Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, S. 837.

men eines traurigen oder verschatteten Dur (so etwa bei Mozart oder Schubert) aufmerksam gemacht; für ein frühes Beispiel verweist er auf Glucks Arie »Che farò senza Euridice«.¹⁶

Den geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Entwicklungen bildete die neue Konjunktur der ästhetischen Kategorien von Empfindsamkeit und Melancholie (vor allem in Lied, Kantate und Klaviermusik) sowie von Pathos und Erhabenheit (zunächst besonders in Oratorium und Oper, später auch in der Symphonie); außerdem flossen geschlechtsspezifische Stereotypen in die Charakterisierung der beiden »Tongeschlechter« ein. Exemplarisch bündelt den Komplex um 1800 der für die empfindsam-frühromantische Musikästhetik so wichtig gewordene Jean Paul: »Auf weichsten Molltönen ging die Erblindung mit ihren langen Schmerzen vorüber [...]. Dann führten ihn härtere Molltöne in den Tartarus [...]. Mit einem Donnerschlage des Entzückens fiel er in den Majore-Ton«.¹⁷ Dass man sich gleichwohl vor einer einsträngig linearen Deutung dieser Entwicklung hüten sollte, zeigt etwa Ludwig Finschers Unterscheidung zwischen einem durch »Elemente aus der Opernsprache« inspirierten affektiven Moll der sogenannten »Sturm und Drang-Periode« und einem gleichsam objektiven, weil abgeklärten Mollcharakter der Londoner Symphonien Joseph Haydns, die sich in der Regel früher oder später nach Dur wenden.¹⁸ In Haydns Oeuvre vollzieht sich exemplarisch die Entwicklung »vom gleichsam neutralen Moll der barocken Tradition« bis zur Etablierung des »modernen Ausdrucks-Moll«¹⁹ und seiner schließlichen Überwindung in einer neuen Haltung gesellschaftlicher Konzilianz, die bei ihm auch dem Werkverlauf von Moll nach Dur einen neuen, weniger konflikthaften als vielmehr spielerischen Charakter verleiht. Indessen haben Komponisten wie Mozart oder der junge Beethoven (bis hin zur Klaviersonate f-Moll op. 57, der »Appassionata«) am konsequenten Mollschluss eines in Moll begonnenen Werks festgehalten. Und der spätere Haydn hat auch Schule gemacht mit dem seltenen Fall eines Mollfinales für ein in Dur begonnenes Werk (Streichquartett C-Dur Hob. III:77, das sogenannte »Kaiserquartett«; für spätere Exemplare eines entsprechenden Werkverlaufs siehe etwa Felix Mendelssohn Bartholdys »Italienische« Symphonie, das Klaviertrio op. 8 und die Dritte Symphonie von Johannes Brahms oder das Klavierquartett op. 87 von Antonín Dvořák). Mit regionalen Unterschieden ist ohnehin zu rechnen; zu ihnen gehört sicherlich die sprunghafte Zunahme von Mollkompositionen nach 1770 in London, die sich möglicherweise mit dem durch Edmund Burke 1757 neu angeregten Erhabenheitsdiskurs in Verbindung bringen lässt.²⁰

16 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietmar Strauß, Mainz u. a. 1990, S. 57.

17 Jean Paul, *Titan* (= Sämtliche Werke I/3), München 1963, S. 166.

18 Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 263–273, 315–318 und 363.

19 Ebd., S. 189f.

20 Vgl. Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der »absoluten Musik« und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart und Weimar 2002, S. 73f.

Der politische Kontext der französischen Revolution und der napoleonischen Kriege trug um 1800 zu einer weiteren Radikalisierung und Monumentalisierung der Stilmittel und Einsatzstrategien des neuen »Ausdrucks-Moll« bei, die sich insbesondere in spektakulären Moll-Dur-»Durchbrüchen« äußerte. Dadurch gewann der Dur-Moll-Kontrast – über punktuelle Wirkungen und die Wahl der Grundtonart eines Satzes hinaus – auch Einfluss auf die Tonarten-Dramaturgie instrumentaler Großformen. So prägte sich ausgehend von Pariser Opernouvertüren die Tradition aus, einem Dur-Allegro eine pathetische langsame Einleitung in Moll voranzustellen und ein Moll-Allegro triumphal in Dur zu schließen (analog zum Handlungsverlauf der sogenannten Rettungs- oder Befreiungsopern, aber auch von Schauspielmusiken wie bei Beethovens *Egmont-Ouvertüre*).²¹ Vor allem die letztere Dramaturgie, deren Semantik u. a. mit Devisen wie »per aspera ad astra«, »von Nacht zu Licht« oder »Kampf und Sieg«²² umschrieben wurde und die bei Beethoven auch Eingang in die zyklische, satzübergreifende Form der Symphonie fand, trug wesentlich zur Dynamisierung und zur Ausprägung einer neuen teleologischen Finalität ein- und mehrsätziger Instrumentalmusik bei. Dabei bliebe zu fragen, in welcher Weise diese neuartig dramatisierte Finalität sich abhebt von jener Durchbruchs-Dramaturgie, die – zur selben Zeit und kaum weniger spektakulär – am Beginn von Haydns Oratorium *Die Schöpfung* das Werden des Lichts inszeniert und programmatisch-semantic weit eher durch die aufklärerische Formel »Ex nocte per auroram meridies«²³ zu bezeichnen wäre.

Spätestens mit Beethovens Symphonien Nr. 5 (1808) und Nr. 9 (1824) war die Moll-Dur-Dramaturgie als ein wirkungsmächtiges Modell etabliert, das in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts immer wieder aufgegriffen und dabei variiert und weiter ausdifferenziert wurde.²⁴ Aufgrund seiner leichten Nachvollziehbarkeit wurde dieses Modell auch gern zur Vermittlung transmusikalischer Ideen und Plots sowie aktueller politischer und/oder religiöser Botschaften eingesetzt (vor allem in Ouvertüren und

21 Vgl. Stefan Keym, »Wien – Paris – Wien. Beethovens Moll-Dur-Dramaturgie im Licht einer ›histoire croisée‹«, in: *Beethoven. Studien und Interpretationen*, hrsg. von Mieczysław Tomaszewski, Bd. 4, Kraków 2009, S. 407–419, und ders., »Ein ›Hauptwerk hinsichtlich der Wirkung‹? George Onslows Vierte Sinfonie und die Tradition der langsamen Moll-Einleitung in Pariser Ouvertüren der Revolutionszeit«, in: *George Onslow. Beiträge zu seinem Werk*, Teil 1, hrsg. von Thomas Schipperges, Hildesheim 2009, S. 195–245.

22 Siehe dazu Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München 2014.

23 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica* [1750], hrsg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, Bd. 1, S. 14 (§ 7).

24 Vgl. etwa Stefan Keym, »Dur – Moll – Dur. Zur Dramaturgie der Tongeschlechter in Mendelssohns Instrumentalmusik«, in: *Mendelssohn und das Rheinland*, hrsg. von Petra Weber-Bockholdt, München 2011, S. 133–152, und ders., »Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden«. Robert Schumann und die ›per aspera ad astra‹-Dramaturgie«, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 173–205.

Programmmusik).²⁵ Darüber hinaus spielte der Dur-Moll-Kontrast eine wichtige Rolle bei Strategien, den Tonartenplan der Sonatenform durch Hinzufügung weiterer Stationen zu einer komplexeren Konfiguration zu erweitern.²⁶ Parallel dazu schlug sich die Dur-Moll-Semantik auch verstärkt als spektakulärer und formkonstitutiver Faktor in vokalen Gattungen wie Lied, Oper und Oratorium nieder.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigen sich unter dem Einfluss national-folkloristisch und/oder religiös motivierter Historismen in verschiedenen Ländern (zunächst primär außerhalb des deutschsprachigen Raums) Tendenzen, modale Elemente wieder in die Harmonik einzubeziehen und damit die zunehmend als abgegriffen empfundene Dur-Moll-Polarität einschließlich ihrer Semantik zumindest teilweise zu unterlaufen. Dadurch eröffnete sich einerseits die Möglichkeit, diese Polarität wieder als primär konstruktives, semantisch ›neutrales‹ Moment einzusetzen. Andererseits entstanden neue semantische Zuschreibungen bis hin zu der absurden patriotischen Vereinnahmung und Heroisierung des dorischen Modus durch faschistische Systeme im 20. Jahrhundert.

In der Neuen Musik wurde die dreiklangbasierte Dur-Moll-Tonalität im Zeichen von Dodekaphonie und anderen posttonalen Richtungen außer Kraft gesetzt und teilweise sogar mit einem ›Verbot‹ belegt.²⁷ Im Kontext der Atonalität konnte jedoch auch eine höchst effektvolle Umcodierung des vormals positiv besetzten Durdreiklangs erfolgen – man denke etwa an den Einsatz von C-Dur in der Szene II/1 von Alban Bergs *Wozzeck*, als vom Geld die Rede ist. Selbstverständlich wird dabei mit der Kenntnis der semantischen Tradition gerade gerechnet, anstatt sie in Frage zu stellen. Und auch vor der Hintergrundfolie einer durchchromatisierten, dissonanten Tonsprache ließen sich einzelne Dreiklänge oder ›tonale Inseln‹ wieder besonders wirkungsvoll als Ausdrucksmittel einsetzen, etwa um eine politische Botschaft zu vermitteln (z. B. bei Komponisten im Warschauer Pakt) oder eher mit spielerisch-ironischer Haltung in einem ›postmodernen‹ Kontext. Ob die Dur-Moll-Polarität für das heutige Komponieren endgültig obsolet ist oder immer noch expressive oder konstruktive Perspektiven bietet, soll an dieser Stelle offen bleiben.

* * *

25 Siehe Stefan Keym, »The Tradition of ›per aspera ad astra‹ in Polish Symphonic Music from Zygmunt Noskowski to Karol Szymanowski«, in: *Muzyka* 54 (2009), Nr. 3–4, S. 21–44.

26 Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing 1994. Vgl. auch ders., »Arten der Enharmonik. Zu einigen Problemen der musikalischen Analyse«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 47 (1990), S. 192–206, sowie ders., »Romantische Harmonik‹ und ›klassisches Sonatenprinzip‹. Zum harmonischen Funktionswandel der Sonatenexposition im 19. Jahrhundert«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (1993), S. 217–231.

27 Vgl. Felix Wörner und Ullrich Scheideler (Hrsg.), *Tonality 1900 – 1950. Concept and Practice*, Stuttgart 2012.

Der vorliegende Sammelband zeichnet die Entwicklung der Semantik von Dur und Moll mit ihren Kontinuitäten und Brüchen nach: von den Anfängen um 1500 bis in die Gegenwart. Er bietet gleichsam den Entwurf einer Musikgeschichte aus einer neuen, bisher ungewohnten Perspektive und versucht zugleich, die Historizität wie die Kulturalität des vermeintlich so selbstverständlichen und stabilen musikalischen Elementarkontrasts zu beleuchten. Der historische Blick (der sich in der bis auf die drei einführenden Texte primär chronologischen Anordnung der Beiträge des Bandes widerspiegelt) wird dabei gekoppelt mit einem systematischen, komparatistischen Ansatz. Dass im gesamten Panorama trotz der Bemühungen um eine Verknüpfung systematischer wie historischer Aspekte mit der größtmöglichen Fülle an individueller Konkretion einstweilen manche Lücken bleiben müssen, liegt in der Natur der Sache. In den Beiträgen stehen weniger einzelne Komponisten und Werke im Mittelpunkt (zu denen ja bereits zahlreiche Einzelanalysen vorliegen, die den Dur-Moll-Aspekt mitberücksichtigen, wenn auch kaum systematisch vergleichend untersuchen) als vielmehr breitere Strömungen und Traditionszusammenhänge, etwa in bestimmten Gattungen und Regionen. Außerdem werden Wechselwirkungen zwischen Musiktheorie und kompositorischer Praxis beleuchtet. Der Band entspricht damit der in letzter Zeit verstärkt erhobenen Forderung, musiktheoretische und werkanalytische Untersuchungen mit einer ästhetischen und kulturgeschichtlichen Perspektive zu verbinden.²⁸

Die Mehrzahl der 24 Beiträge ist aus einer internationalen Tagung zu demselben Thema hervorgegangen,²⁹ die vom 19. bis 22. November 2015 in Leipzig stattfand und vom dortigen Institut für Musikwissenschaft sowie demjenigen der Universität Zürich organisiert wurde. Das Thema bot in einzigartiger Weise Gelegenheit, Kolleginnen und Kollegen, deren Schwerpunkte in unterschiedlichen Epochen liegen, zusammenzubringen, um eine gemeinsame Fragestellung zu erörtern. Angesichts der ungewöhnlichen zeitlichen Spannweite wurden den Kolleginnen und Kollegen folgende Fragen als roter Faden für ihre Referate vorgelegt:

1. Beruht die Dur-Moll-Semantik in den von Ihnen untersuchten Werken allein auf dem Einsatz der beiden Tongeschlechter oder tritt sie erst in Kombination mit anderen Stilmitteln auf (wie etwa Chromatik, absteigende Melodik, langsames Tempo)?
2. Kommt es zu einer Überschneidung/Interaktion dieser Semantik mit Tonartencharakteristik und/oder Modalität?
3. Ist der semantisch konnotierte Einsatz von Dur und Moll bei den betreffenden Werken/Komponisten als Einzelfall zu betrachten oder als personalstilistischer bzw. zeit-/

²⁸ Siehe etwa Dörte Schmidt, »Handlungsräume. Von der ›Universalgeschichte‹ zu einer ›Kulturgeschichte‹ der Musiktheorie«, in: Dies. (Hrsg.), *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, Schliengen 1995, S. 9–17.

²⁹ Die Referate von Inga Mai Groote, Ulrich Leisinger und Isabel Mundry konnten leider nicht abgedruckt werden.

gattungstypischer Regelfall und lässt sich ggf. eine Entwicklung oder Traditionslinie im Umgang damit erkennen?

Bei Referaten zu musiktheoretischen Themen wurden folgende Fragen gestellt:

1. Wird eine Semantik von Dur und Moll von den Autoren überhaupt erwähnt?
2. Wie wird sie begründet?
3. Wird sie als selbstverständlich/trivial, modern oder altmodisch betrachtet?
4. In welchem Verhältnis steht sie zu Modalität und Tonartencharakteristik?

Zusätzlich zu den Tagungsbeiträgen, von denen die meisten für die Schriftfassung erheblich erweitert wurden, ist es gelungen, einige weitere Aufsätze für den Band zu gewinnen,³⁰ die in wesentliche Lücken stoßen, welche bei der Tagung offenblieben. Insgesamt haben die Beiträge ebenso wie die sich an ihnen entzündenden Diskussionen auf der Tagung deutlich gezeigt, dass die scheinbar selbstverständliche, oft genug sogar für banal gehaltene Thematik der Dur-Moll-Semantik viele überraschende neue Einsichten bietet, und so unser Bild davon ausgehend von dem blockhaften Schwarz-Weiß, das das Buchcover zeigt, zu einem Spektrum mit vielen Zwischenstufen ausdifferenziert.

Abschließend möchten wir den Einrichtungen und Personen, die das Zustandekommen des Bandes und der ihm vorausgegangenen Tagung finanziell und organisatorisch unterstützt haben, herzlich danken: der Fritz Thyssen-Stiftung Köln, den Universitäten Leipzig und Zürich, insbesondere Frau Katja Jehring und den studentischen Hilfskräften Franziska Sagner und Tim Rademacher, die uns während der Tagung zur Seite standen, Tim Marquard und Hendrik Herchenbach, die die Notenbeispiele angefertigt und vereinheitlicht haben, und dem Böhlau Verlag Wien für Satz und Druck des Bandes.

Leipzig und Zürich, im Herbst 2019
Hans-Joachim Hinrichsen und Stefan Keym

³⁰ Es handelt sich um die Beiträge von Dan Dediu, Louis Delpéch, Felix Michel, Markus Neuwirth, Martin Pfeleiderer und Valentina Sandu-Dediu.

Hermann Danuser

Dur/Moll im Horizont musikalischer Topik

Frau Maria Steiner herzlich zugeeignet

Topik rechnet nicht zu den klassischen Feldern der Musikwissenschaft; einige allgemeinere Worte zur Themenstellung seien deshalb vorausgeschickt. Und weil die Musikwissenschaft manchmal profitieren kann, wenn sie sich das Strukturprinzip des *Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft* zu eigen macht, das jeden Artikel in die Abschnitte Wortgeschichte, Begriffsgeschichte, Sachgeschichte, Forschungsgeschichte gliedert, orientiere ich meine Diagnose grob an diesem Muster. Dabei darf die Musikwissenschaft bei den Darlegungen zur Sachgeschichte, um ihre Anliegen zur Geltung zu bringen, mittels Analyseproben auch Kompositions- und Werkstrukturen in ihre Reflexionen einbeziehen und überhaupt die allgemeine wie die disziplinäre Topikforschung von Nachbarfächern für einen heute aktuellen Begriff musikalischer Topik nutzen.

Ich bilanziere zunächst den Status quo der musikwissenschaftlichen Toposforschung mit ihrem Zentrum, dem 18. Jahrhundert, äußere dann einige Gedanken zum Potenzial der Topik für die Musikologie, wende mich danach topischen Dimensionen des Dur-Moll-Kontrastes – Intervallen, Akkorden, Tongeschlechtern und Tonalitätsfeldern – vor und nach 1800 zu und schließe mit drei Beispielen zum Genuswechsel als Motiv.

1. Zum Status quo: Das 18. Jahrhundert – Zentrum der musikalischen Topik

Die Wortgeschichte von Topik/Topos wurzelt im Griechischen (topikē/topos), kam von dort ins Lateinische (topica/locus) – die Gelehrtensprache bis ins 18. Jahrhundert – und breitete sich seit der Neuzeit auch in den Volkssprachen, sowohl in romanischen wie dem Französischen oder Italienischen (topique/lieu; topica/luogo) als auch in germanischen wie dem Deutschen, aber auch im Englischen (topic/place) aus.¹ Die Wortgeschichte musikalischer Topik startet am Anfang des 18. Jahrhunderts zu einer Zeit, als das Interesse an dieser Kategorie in anderen Wissenschaften – mit dem »letzten« Exponenten Giambattista

¹ Oliver Primavesi u. a., Artikel »Topik; Topos«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 1263–1288; Wilhelm Kühlmann und Wilhelm Schmidt-Biggemann, »Topik«, sowie Peter Hess, »Topos«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Bd. 3, Berlin und New York 2003, S. 646–649 und 649–652; Tim Wagner, »Topik«, Michael Rupp, »Topographie«, und Martin Gessmann u. a., »Topos«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, mitbegründet von Walter Jens, Bd. 9, Tübingen 2009, Sp. 605–626, 626–630 und 630–724.

Vico – ausklingt. Die deutschen Theoretiker Johann David Heinichen und Johann Mattheson führten damals in ihre Systeme musikalischer Poetik »loci communes« oder »loci topici« ein, zumal in den Abschnitten über »inventio«, den ersten Teil der Rhetorik. In seinem Hauptwerk *Der vollkommene Capellmeister* (1739) stellt Mattheson eine Lehre von 15 »loci topici« im Sinn von »Erfindungs-Quellen« vor: locus notationis, locus descriptionis, locus generis et speciei, locus totius et partium, locus efficientis, locus materialis, locus formalis etc.² Auch auf diesem Felde erweist sich Musik demnach als eine späte Kunst.

Für eine Begriffsgeschichte musikalischer Topik, die sich in andauernder Transformation befindet, sei im gegebenen Zusammenhang auf einige wenige Publikationen hingewiesen.³

Was nun die Sachgeschichte der Topik eines Dur-Moll-Kontrastes im 18. Jahrhundert betrifft, die von Restbeständen des kirchentonalen bzw. modalen Systems bis zur Dur-Moll-Tonalität und über sie hinaus führt, so handelt es sich hierbei um einen komplizierten, vielschichtigen Prozess mit Unterschieden nach Kulturen, Stiletappen, Gattungen sowie Komponisten-Intentionen.⁴ Nehmen wir zum Beispiel Mozarts lebenslanges Schaffen (von 1766 bis 1791) im Genre Variationen für Klavier: In dieser stark improvisationsaffinen Gattung schuf Mozart, nach Kurt von Fischers Edition in der *Neuen Mozart-Ausgabe*,⁵ insgesamt 14 Werke, die sich auf ein fremdes Thema stützen und auf einer Dur-Tonalität beruhen. Gleichwohl gibt es in diesem Sektor einen für unsere Fragestellung nach dem Dur-Moll-Kontrast wichtigen Unterschied: Die vier Werke, die Mozart vor 1778 komponierte, enthalten keinen Moll-Kontrast, vielmehr ausschließlich Variationen in Dur; sämtliche zehn Werke jedoch, die Mozart nach 1778 schrieb (ab KV 354) – wie gesagt: auch sie stehen alle in Dur –, integrieren in ihre Folge von Veränderungen eine Moll-Variation. Diesen konzeptionellen Schritt, eine einzelne Moll-Variation als Ausnahme einzubeziehen, die den Ausdrucksradius des Werkes beträchtlich erweitert, behält Mozart mit guten Gründen bis an sein Lebensende bei.

In jener Phase der Musikgeschichte etablierte sich Dur/Moll tatsächlich als ein Elementarkontrast. Die wenigen Werke oder Sätze in Variationsform über ein Moll-Thema –

2 Vgl. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 [Reprint Kassel 1954, 41987], darin »Viertes Haupt-Stück: Von der melodischen Erfindung«, S. 121–132.

3 Hartmut Krones, »Musik, Rhetorik und Topik«, in: *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von Thomas Schirren und Gert Ueding (= Rhetorik-Forschungen 13), Tübingen 200, S. 257–272; Hermann Danuser, »Topos (Musik)«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (s. Anm. 1), Sp. 711–714; Tobias Plebuch, »Was sind musikalische Topoi?«, in: *Ereignis und Exegese: Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Camilla Bork u. a., Schliengen 2011, S. 168–182; Danuta Mirka, »Introduction«, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hrsg. von ders., Oxford 2014, S. 1–57; siehe auch Abschnitt 2 des vorliegenden Beitrags.

4 Vgl. hierzu die Beiträge von Wolfgang Fuhrmann und Timothy McKenney im vorliegenden Band.

5 Serie IX: Klaviermusik, Werkgruppe 26: *Variationen für Klavier*, hrsg. von Kurt von Fischer, Kassel u. a. 1961, S. VIII–XII.

Allegretto ma non troppo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

5

Notenbeispiel 1: Mozart, Streichquartett d-Moll, 4. Satz, T. 1-8

in anderen Gattungen als Variationen für Klavier – folgen demselben, besser: dem inversen Modell. Der Genuswechsel von Dur zu Moll bzw. Moll zu Dur trägt in einer Folge von Variationen strategisch zur Lenkung der musikalischen Affekte bei.⁶ Diese Dimension der Topik, die Cicero mit seiner Lehre von der »amplificatio« einführte – bei der Gerichtsrede zielt sie auf eine Beeinflussung der Hörer durch die Wendung vom Einzelfall ins Allgemeine –, wurde in der Wiener Klassik um der Ausdruckssteigerung willen von der musikalischen Topik aufgegriffen und vertieft. Einen aufschlussreichen Fall bietet der Schlusssatz von Mozarts Streichquartett d-Moll (KV 421) insofern, als ihn

6 Vgl. hierzu vom Verfasser, »Motion und Emotion. Strategien der Affektsteuerung in der Tonkunst«, in: Hermann Danuser, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze (GVA)*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Bd. 2, Schliengen 2014, S. 155–172.

sowohl Kontrast- wie auch Mischprinzipien von Moll und Dur künstlerisch gestalten. Bereits das Thema selbst, das wie stets bei Variationssätzen zyklischer Werke vom Autor Mozart stammt, hat dieser – über einer Moll-Basis – in einer Art generischer Mischung geschrieben.

So erfährt der Hörer den tonalen Prozess des vierten Satzes als einen ganz besonderen Vorgang: Die Wendung zum Dur-Geschlecht in der vierten Variation und danach am Werkende fußt nicht nur in der topischen Struktur der Variationsform mit einem Genuswechsel, sondern mehr noch in der Struktur dieses Satzes, ja einer spezifischen Konzeption des Werkes.⁷

Die musikologische Forschungsgeschichte zur Topik richtet sich bisher vor allem auf das 18. Jahrhundert, daher die Chiffre »Status quo«. In der deutschsprachigen Musikforschung ist zumal Hartmut Krones zu nennen, der allerdings auch über vorangehende und nachfolgende Jahrhunderte gearbeitet hat, wie Hermann Jung, Ariane Jeßulat und Tobias Plebuch.⁸ Die englischsprachige Forschung ist stärker, aber längst nicht mehr ausschließlich konzentriert auf das 18. Jahrhundert. Ihren Ursprung an der Stanford University bildet Leonard Ratner mit seinen Schülern Wye J. Allanbrook und V. Kofi Agawu. Von dieser Quelle aus hat sich die englischsprachige Forschung mit nennenswerten Früchten weltweit ausgebreitet,⁹ wenngleich es durchaus problematisch erscheinen mag, Leonard Ratner, einen Musikologen ohne spezielle philosophische Expertise, zur Basis der Toposforschung in musicis zu erklären. Daher rücke ich, bevor ich mit Dur versus Moll fortfahre, einige allgemeine Perspektiven ein, welche die Topikforschung für die Musikwissenschaft bereithält, ein durch die Unterscheidung zwischen Wort-, Begriffs- und Sachgeschichte ermöglichter Zugang.

7 Näheres zu »Genuswechsel«, ebd., S. 159–162.

8 Ariane Jeßulat, *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (= Berliner Musik Studien 21), Sinzig 2001; Hermann Jung, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 9), Bern und München 1980; Hartmut Krones, »Musik, Rhetorik und Topik«; Tobias Plebuch, »Was sind musikalische Topoi?«

9 Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York 1980; Wye J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: ›Le nozze di Figaro and ›Don Giovanni*, Chicago 1983; V. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991; ders., »Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects«, in: *Passagen. IMS-Kongress Zürich 2007: Fünf Hauptvorträge, Five Keynote Speeches*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Hans-Joachim Hinrichsen, Kassel 2008, S. 38–69; ders., *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford 2009. Einen exemplarischen Stand über diese Entwicklung gibt mit Beiträgen zahlreicher Autoren Mirka (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (s. Anm. 3).

2. Potenziale der Topik für die Musikologie

Das Faszinosum der Topik für die Musikologie steckt im Umstand, dass sie, fruchtbar entfaltet, ohne falschen Kompromiss gegensätzliche Richtungen von Ästhetik und Wissenschaft zu verbinden vermag. Sie ist nämlich in der Lage, Musikwissenschaft als Kunst- wie Kulturwissenschaft gemeinsam zu begründen und sie dadurch der misslichen, allzu oft empfundenen Alternative zu entheben, entweder eine kunstwissenschaftlich defizitäre Kulturwissenschaft oder eine kulturwissenschaftlich defizitäre Kunstwissenschaft zu sein. Warum und inwiefern die Topik dazu fähig sein soll, muss an anderem Ort begründet werden.¹⁰ Es hängt dies mit einer Eigenschaft zusammen, die, oft beklagt, richtig ausgeschöpft sich von methodologischem Nutzen erweisen kann: In der langen Topik-Geschichte seit den dokumentierten Anfängen bei Aristoteles und Cicero – von beiden sind einschlägige Titel erhalten, Aristoteles' Frühschrift *Topikē* bzw. Ciceros Spätschrift *Topica*, und beide behandeln Topisches auch im Rahmen der Rhetorik (Aristoteles: *Technē rhetorikē*; Cicero: *De inventione*, *De oratore*) – findet sich keine Definition des Begriffs; die Autoren setzen immer schon voraus, die Leser- oder Hörschaft wisse, was Topik sei. Gerade dies verschafft ihr eine Flexibilität, die sie für musikwissenschaftliche Applikationen brauchbar macht.¹¹

Wenn wir die erhoffte Synthese von Kunst und Kultur auf Ästhetik-Dimensionen übertragen, so eröffnet Topik eine weitere Chance: zwischen Form und Stoff (Inhalt, Material) zu vermitteln. Diese aus dem 19. Jahrhundert stammende, bis in jüngste Zeit bedeutsam gebliebene Kluft zweier ästhetischer Pole fordert die Musikforschung noch heute heraus. Sie hat vor Jahrzehnten einen Streit über Anton Bruckners Symphonik zwischen Carl Dahlhaus, einem Exponenten der Form- bzw. Autonomieästhetik, und Constantin Floros, einem nicht minder klaren Exponenten der Inhalts- oder Heteronomieästhetik, hervorgerufen.¹² Dass vor rund einem halben Jahrhundert Theodor W. Ad-

10 Der Verfasser möchte eine Vorlesungsreihe »Musikalische Topik«, die er im akademischen Jahr 2017/18 als Gastprofessor am Central Conservatory of Music Beijing hielt, zu einem Buch ausarbeiten.

11 Eine historiographische Voraussetzung läge in der Bereitschaft, auf einen Kultur- und Kunstbegriff im Singular zu verzichten und der größeren Vielfalt Rechnung zu tragen, die gleichzeitige Kulturen, die miteinander wohl zusammenhängen können, aber nicht miteinander identifiziert werden dürfen, zum Ausdruck bringen. Vgl. meinen Versuch »Kulturen der Musik – Strukturen der Zeit. Synchroner und diachrone Paradigmen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts« [1987], in: GVA, Bd. 3, S. 76–87. Die Synchronizität musikalischer Teilkulturen hat sich heute insofern verschärft – und ist sich darin treu geblieben –, als der Begriff »Musik« selbst in Frage gestellt wird. Kürzlich beschließt Frank Hilberg eine Rezension »Das Festival als Kindergeburtstag. Die Donaueschinger Musiktage [2015]« wie folgt: »Zur Stärkung des Markenkerns sollten die Donaueschinger Musiktage eine Umbenennung erwägen, vielleicht in »Donaueschinger Erlebnistage«. Das Wort »Musik« kann jedenfalls ersatzlos gestrichen werden.« (*Musik-Texte* 147 [2015], S. 77–79, hier S. 79). Hat Hilberg Recht, so erscheint dort auch die Frage nach einem Dur-Moll-Kontrast als erledigt.

12 Constantin Floros, *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980, S. 155–232; Carl Dahlhaus, »Bruckner und die Programmmusik. Zum Finale der Achten Symphonie«, in: *Anton Bruckner*.

orno verschiedentlich eine »materiale Formenlehre« postulierte, weist in eine ähnliche Richtung. Jedenfalls hoffe ich, die lang reflektierte Idee einer »materialen Form«, die ich einmal als aporetisch bezeichnet hatte,¹³ mithilfe des topischen Arsenal weiterentwickeln zu können.

Seit Aristoteles und stärker noch seit Cicero gibt es zwei komplementäre Linien: einerseits eine formale Topik, andererseits eine materiale Topik. Was ist darunter zu verstehen? Indem Aristoteles zuerst von einer philosophischen Technik handelte, um für dialektische Dispute geeignete Argumentationsmuster zu finden, die es in jedem Fall ermöglichen sollten, den Gegner in einem solchen Gespräch – sei es einem Übungsgespräch, sei es einem wirklichen Gespräch – zu besiegen, wurde eine »formale Topik« ausgebildet.¹⁴ Dergestalt verwertbare Topoi als Grundmuster der Argumentation über beliebige Themen, der eine Zweig, heißen griech. »koinoi topoi« oder lat. »loci communes«.¹⁵ Die »materiale Topik«, der andere Zweig, fußt demgegenüber stärker auf den Besonderheiten einzelner Disziplinen – etwa durch Unterscheidung dreier Redetypen im Blick auf das Vergangene, Gegenwärtige oder Künftige (Gerichtsrede als Anklage oder Verteidigung, Lob- oder Tadelrede, Beratungsrede im Zu- oder Abraten) – und ermöglicht so seit der Antike die Herausbildung fachspezifischer Topiken, bei welchen weniger allgemeine Prinzipien des dialektischen Gesprächs als je besondere Ziele einzelner Fächer – Jurisprudenz, Theologie, Literatur, Musik etc., oder zusammengefasst Universalwissenschaft – die Grundlagen für Produktion wie Rezeption bilden. Zumal die erwähnte, von Cicero ausgehende Theorie der Amplifikation¹⁶ war langfristig ein Hebel, der dynamische Impulse für Effekte, Affekte und Emotionen der Musik freisetzte.

Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 20), Tutzing 1988, S. 7–32; auch in Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Bd. 6 (= 19. Jahrhundert III), Laaber 2003, S. 717–737, v. a. S. 717–724.

- 13 Hermann Danuser, »Materiale Formenlehre« – ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik«, in: GVA, Bd. 1, S. 155–177.
- 14 Aristoteles' Schrift *Topike* beginnt wie folgt: »Die Abhandlung beabsichtigt, ein Verfahren zu finden, aufgrund dessen wir in der Lage sein werden, über jedes vorgelegte Problem aus anerkannten Meinungen zu deduzieren und, wenn wir selbst ein Argument vertreten, nichts Widersprüchliches zu sagen.« Aristoteles, *Topik*, übersetzt und kommentiert von Tim Wagner und Christof Rapp, Stuttgart 2004, S. 45.
- 15 2015 hat Adolf Nowak für die Musikwissenschaft eine verdienstvolle Abhandlung vorgelegt, welche die »Logik« von Klangfolgen im Sinne einer formalen musikalischen Topik beurteilt: Adolf Nowak, *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 10), Hildesheim u. a. 2015. Vgl. die Rezension des Verfassers in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH)* 13 (2016), S. 355–375, und Nowaks kritische Erwiderung in: *ZGMTH* 14/2 (2017), beide Texte auch online.
- 16 M. Tullius Cicero, *de inventione. Über die Auffindung des Stoffes / de optimo genere oratorum. Über die beste Gattung von Rednern*, lateinisch–deutsch, hrsg. von Theodor Nüßlein (= Sammlung Tusculum), Düsseldorf und Zürich 1998, S. 106f. sowie 308f.; ders., *Topica. Die Kunst, richtig zu argumentieren*, lateinisch und deutsch, hrsg. von Karl Bayer (= Sammlung Tusculum), Düsseldorf und Zürich 1993, S. 84f.

Für ein aktuelles Verständnis der Aufgaben der Toposforschung ist ein Zusammen-denken dieser beiden Dimensionen – der formalen und der materialen Topik der Musik – von größter Bedeutung. Bislang hatte in der kontinental-europäischen wie in der anglo-amerikanischen Forschung die inhaltsästhetische Dimension der Topos-Semantik einen Vorrang vor der formästhetisch-strukturellen, doch die künstlerische Werkindividualität verbürgen beide nur gemeinsam. Wichtige Schritte in Gegenrichtung verdankt die Musikologie William E. Caplin, Elaine Sisman, Ariane Jeßulat und Tobias Plebuch.¹⁷ Plebuch hat als erster Musikologe auf Lothar Bornscheuers Habilitationsschrift, ein auch für andere Disziplinen als die Latinistik ergiebiges Buch, hingewiesen und damit methodologisch Wichtiges angeregt. Topik, nach Bornscheuer eine »gesellschaftlich relevante Argumentationsphantasie«,¹⁸ ist für die Praxis (Komposition, Interpretation, Rezeption) wie für die Theorie der Musik fundamental, wenn man sie im Anschluss an Ciceros »loci communes«-Lehre allgemein als »copia [Fülle] rerum et verborum« entwickelt und auf einzelne Etappen der Musik und ihrer Theorie bezieht. Für ein heute aktuelles Topik-Verständnis scheint mir vor allem die These wichtig, dass Topoi nicht nur eine Quelle blind gesammelter, wenig geordneter »Gemeinplatz«-Kataloge mit Anspruch auf Traditionskontinuität sind, sondern dass sie im Einklang mit sozialen und kulturellen Prozessen gleichermaßen transformative Wandlungsenergien entfalten.

Das Leipziger Symposium über den Elementarkontrast Dur versus Moll hat auch in dieser Hinsicht viel Interessantes zu Tage gebracht. Wenn man dieses Thema mit musikalischen Topoi-Feldern (Jagd, Schlacht, Gebet, Pastorale, Klage, Freude, Tänze, rhetorische Figuren u. a. m.) in Beziehung setzt, nach der Art, wie der Romanist Ernst Robert Curtius für die Philologien in seinem klassischen Werk *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) Topoi vorgestellt und damit die literarische Topos-Forschung recht eigentlich in Gang gesetzt hat,¹⁹ dann wäre Dur/Moll in Bereichen eher einer formalen als einer materialen Topik zu verorten. Und doch erstreckt sich auch dieses Problem, wie die nähere Betrachtung zeigt, auf beide Seiten – Form wie Material –, und nur in gemeinsamer Anstrengung ist es erfolgreich zu behandeln.

17 William E. Caplin, »On the Relation of Musical *Topoi* to Formal Function«, in: *Eighteenth-Century Music* 2/1 (2005), S. 113–124; ders., »Topics and Formal Functions: The Case of the Lament«, in: Mirka (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (s. Anm. 3), S. 415–452; Elaine Sisman, »Symphonies and the Public Display of Topics«, in: *ibid.*, S. 90–117; Ariane Jeßulat, *Die Frage als musikalischer Topos*.

18 Lothar Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt/Main 1976; ders., Artikel »Topik«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. von Klaus Kanzog und Achim Masser, Bd. 4, Berlin und New York 21984, S. 454–475, hier S. 455. Vgl. Tobias Plebuch, »Was sind musikalische Topoi?«.

19 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1978; vgl. dazu u. a. *Toposforschung. Eine Dokumentation*, hrsg. von Peter Jehn (= *Respublica literaria* 10), Frankfurt/Main 1972.