

Michael Lehner

Moritz Hauptmann und die Folgen. Musiktheoretische Wirkungsgeschichte zwischen Reduktion, Adaption und Opposition

Moritz Hauptmanns Theorie wurde nicht nur als spekulatives Denkmodell rezipiert, das versucht, aus einem Grundsatz alle musikalischen Phänomene erklärbar zu machen: Mehrfach diente ab den späten 1850er-Jahren sein Hauptwerk Die Natur der Harmonik und der Metrik als Grundlage für einen praxisorientierten Unterricht am Klavier, im Selbststudium – oder wie im Falle Peter Cornelius' in Harmonielehre-Kursen in Kleingruppen. Dieser Beitrag gibt einen Überblick über unterschiedliche Versuche, Hauptmanns Theorie zu adaptieren, didaktisch zu reduzieren oder ihren Gültigkeitsbereich in einem historistischen Ansatz einzuschränken. Dabei prallen nicht selten das restriktive System und die eigentlich dahinterstehende konservative Haltung auf eine innovative und hochaktuelle Musikästhetik, wie z. B. im Falle seines ehemaligen Schülers Carl Friedrich Weitzmann.

Der Versuch, mit Hauptmanns Denken in »Tonsystemen« die zeitgenössische Musiksprache der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (insbesondere Werke Wagners und Liszts) theoretisch zu legitimieren, führt dabei zu Paradoxien oder weitgreifenden Neu-Interpretationen seiner Grundsätze. Im ausgehenden 19. Jahrhundert zeigt sich schließlich (z. B. bei Hugo Riemann) vermehrte Opposition und letztendlich eine grundsätzliche Infragestellung seiner Theorie.

Moritz Hauptmann and After. The Historical Impact of his Music Theory in the Context of Consolidation, Adaptation and Opposition

Moritz Hauptmann's theories were regarded by some as a speculative model of thought that aimed to explain all musical phenomena in terms of a single principle. But on several occasions from the late 1850s onwards, his main work Die Natur der Harmonik und der Metrik (The Nature of Harmony and Metre) also served as a basis for practice-oriented teaching at the piano, both in self-study and, as in the case of Peter Cornelius, in harmony courses for small groups of students. This essay provides an overview of different attempts to adapt Hauptmann's theories, to consolidate them didactically and to limit their scope through a historicist approach. In many cases, his restrictive system and the conservative attitude behind it clashed with a ›modern‹ musical aesthetic, as in the case of Hauptmann's former pupil Carl Friedrich Weitzmann.

The attempt to use Hauptmann's thinking in tonal systems to provide a theoretical basis for legitimising the musical language of the second half of the nineteenth century (especially works by Wagner and Liszt) led to paradoxes and to far-reaching reinterpretations of his principles. At the end of the nineteenth century (e. g. in Hugo Riemann), increased opposition to his theories led to fundamental questions being asked of them.

»Ich glaube nicht daß von Wagner ein Stück seiner Composition ihn überlebt.«¹ – Es ist bekanntlich anders gekommen. Vielmehr ist der Verfasser dieser Fehlprognose, der seinerzeit äußerst renommierte Komponist² und Theoretiker Moritz Hauptmann, heute nur noch in Fachkreisen bekannt. Auch scheint sein Einfluss auf das heutige Verständnis der Fachdisziplin Musiktheorie ein marginaler zu sein. Eine Aktualisierung für neue Theoriekonzepte lässt sich nicht beobachten (etwa eine ›Neo-Hauptmannian-Theory‹) und auch für Forschungen im Sinne einer historisch-informierten Musiktheorie scheinen andere Autoren des 19. Jahrhunderts attraktiver zu sein. Meist bleibt der Fokus beschränkt auf seine Bedeutung – zur bloßen Vorstufe verkommen – für spätere dualistische Theoriekonzepte Arthur von Oettingens und Hugo Riemanns.³ Und dies, obwohl Hauptmann von einer Vielzahl seiner Zeitgenossen als die maßgebliche Autorität der deutschsprachigen Musiktheorie angesehen wurde.

Dabei lohnte sich, über den einen Themenbereich des Dualismus hinaus, ein genauer Blick auf die Wirkungsmacht seiner Schriften einerseits und seiner jahrzehntelangen Lehrtätigkeit andererseits, das heißt auf die Frage, welche Adaptionen, Weiterführungen und Gegnerschaft sein Denken wo und in welchen Diskursen erfahren hat. Hierfür spielen insbesondere die Kultur der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts, die Lehrbücher über Harmonielehre sowie die Instrumentalpädagogik eine Rolle. Nicht zuletzt stellt sich die Frage eines Einflusses auf die Unterrichtspraxis im mittleren 19. Jahrhundert.

Von ›großen‹ und ›kleinen‹ Diskursen

Zunächst lässt sich die Aufnahme und Rezeption seines Denkens relativ gut in den musiktheoretischen Publikationen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachvollziehen, etwa in den Schriften Hermann von Helmholtz,⁴ Arthur von Oettingens, Carl Friedrich Weitzmanns, Hugo Riemanns, nicht zuletzt in den maßgeblichen Periodika der Zeit. Doch neben diesem ›sichtbaren‹ Rezeptionsstrang, soll hier – an einem Beispiel – auch einem ›verborgenen‹, teilweise vielleicht wirkungsmächtigeren nachgegangen werden: dem Einfluss seiner Theorie auf die Lehre an zahlreichen deutschsprachigen Konservatorien, die durch seine zahlreichen Schüler geprägt wurden.

Bereits Peter Rummenhüller weist auf die Bedeutung des Lehrers Moritz Hauptmann hin.⁴ In über 50 Unterrichtsjahren prägte er ganze Generationen späterer Musiker, Komponistinnen und Theoretiker, zunächst in Kassel und ab 1843 als Lehrer am Leipziger Konservatorium.⁵ Doch wie lässt sich dieser Einfluss genauer fassen? Eine erste Aufgabe besteht darin, festzustellen, inwieweit und auf welche Weise zentrale Aspekte der hauptmannschen Theorie in verschiedenen Unterrichtsformen vom Einzelunterricht bis zum Harmonielehre-Gruppenunterricht vermittelt wurden. Carl Dahlhaus, der sich in seiner Studie *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* ausführlich mit der Rezeption von Hauptmanns Schriften auseinandersetzt, berücksichtigt eine solche auf mündlicher Tradierung und Manuskripten beruhende Rezeptionslinie überhaupt nicht, bezweifelt generell einen Einfluss von Hauptmanns Theorie auf die praktisch-musikalische Ausbildung. Simon Sechters Wirken in Wien, das er in seiner Darstellung dem

1 Hauptmann 1871, Bd. 1, S. 95.

2 Hauptmann als Komponist ist wissenschaftlich kaum berücksichtigt, selbst Kennern seiner theoretischen Schriften sind seine Kompositionen heutzutage meist unbekannt.

3 Vgl. Eisenhardt 1984.

4 Vgl. insbesondere Rummenhüller 1963 und 1967. Einzige englischsprachige Monografie: Jorgenson 1986.

5 Rummenhüller 1999, S. 326. Eine vollständige Auflistung seiner Schüler findet sich in Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 281–290.

Hauptmanns entgegenstellt, sei didaktisch wirksamer als Hauptmanns »gepanzerte« Wissenschaftlichkeit:

In Wien handelte es sich um eine kaum merkliche Beimischung von Spekulation zur handgreiflich nützlichen Harmonielehre, in Leipzig dagegen um eine in extreme Abstraktionen getriebene Theorie, die zu hoch über der musikalischen Wirklichkeit schwebte, als daß sie verändernd oder gar lenkend in sie eingreifen konnte.⁶

Dahlhaus trennt scharf zwischen ›Harmonik‹ beziehungsweise Theorie auf der einen und praktischer Harmonielehre auf der anderen Seite, zwischen denen kaum Berührung bestehe: »Und der greifbare Einfluss auf die kompositorische Praxis ging wahrscheinlich von der ›Lehre‹ und nicht von der ›Theorie‹ aus: Die Trivialität war der Verstiegenheit überlegen.«⁷

Aus diesem Grund berücksichtigt er ausschließlich das Einwirken Hauptmanns auf den theoretisch-wissenschaftlichen Diskurs und unterschlägt dabei, abgesehen von der Tatsache, dass auch Theorie ›trivial‹ und Lehre ›verstiegen‹ sein kann, zweierlei: Moritz Hauptmann unterrichtete nicht ausschließlich spekulative Theoriekonzepte, sondern zum großen Teil handwerklich orientierte Satzlehre, wie sich aus seinen Briefen an Franz Hauser und andere entnehmen lässt. Er selbst beschrieb dort drei Aufgabenbereiche eines Theorielehrers: die Harmonielehre, die ein »harmonisch- und metrisch-organisch-geordnetes Gewebe« vermittelt, das »praktisch Technische« der Kompositionslehre und die »wissenschaftlich theoretische Kenntniß der Sache«.⁸ Dabei wird, anders als Dahlhaus vermutet, nur mit fortgeschrittenen Lernenden die Verbindung aller drei Bereiche thematisiert worden sein: »Den eigentlichen Unterricht beschränke ich aber gern auf die reine Harmonie- und Satzlehre.«⁹

Ein zweiter Punkt bleibt bei Dahlhaus unberücksichtigt: Theoriebildung findet nicht nur in den Hauptwerken und maßgeblichen Publikationen statt, sondern zu großen Teilen in den ›kleineren Diskursen‹, in Zeitschriftenartikeln, in pädagogischen Schriften – und nicht zuletzt im Unterricht selbst. Teile seines theoretischen Systems dürfte Hauptmann bereits im Unterricht vermittelt haben, lange bevor sein theoretisches Hauptwerk erschien. Adaptionen und Überarbeitungen der *Natur der Harmonik und der Metrik* sind vielleicht ebenso rezeptionsbildend wie die Publikation selbst. Insofern greift die Trennung von Theorie als Wissenschaft und Harmonielehre als Unterricht zu kurz, in der Übernahme und Abwandlung der Gedanken bei anderen Theoretikern, Lehrenden und Komponisten lässt sich, das zeigt die Rezeption Hauptmanns paradigmatisch, erst die Wirkungsmacht einer Theorie erkennen.

Fehlen schriftliche Zeugnisse, etwa Unterrichtsmanuskripte oder Zeitzeugenberichte, ist dies freilich schwer zu beurteilen. Am Beispiel der Königlich bayerischen Musikschule und der Lehrtätigkeit Peter Cornelius' von 1867 bis 1874 soll deshalb die pädagogische Wirkungsmacht Hauptmanns anhand der erhaltenen Unterrichtsmanuskripte näher erörtert werden.

6 Dahlhaus 1989, S. 25.

7 Ebd.

8 Hauptmann 1876, S. 87 f.

9 Ebd., S. 86.

»[M]ühsam zu verfolgende Darstellungsweise« – Hauptmann und die »Hegelei«

Der Herausgeber der kurz nach Hauptmanns Tod erschienenen zweibändigen Ausgabe seiner Briefe an Franz Hauser, Alfred Schöne, bemerkt denn im Vorwort, dass *Die Natur der Harmonik und der Metrik* ihre Wirkungsmacht entfalte, obwohl das Buch kaum im Original gelesen werde – ein Umstand, der bei theoretischen Werken nicht neu ist. Es handle sich um ein Buch,

welches das Schicksal mancher anderer bahnbrechender Werke teilt: erst in seinen Resultaten diejenige unvergängliche und entscheidende Wirkung zu finden, welche ihm als Individuum, als selbständigem Buche versagt zu sein scheint. Und gerade deshalb, weil die unläugbar schwer verständliche und mühsam zu verfolgende Darstellungsweise von Hauptmann's Harmonik einen großen Theil der Schuld daran trägt, daß die wenigsten Musiker es besitzen, noch weniger es gelesen und verstanden haben, während gar manches seiner Resultate schon jetzt vielfach als allgemein bekannt und erwiesen angenommen wird, habe ich einige theoretische Abschnitte nicht weglassen wollen, in denen der freundschaftliche Briefton auch bei schwierigen Stoffen dem Verfasser jene Einfachheit, Klarheit und Durchsichtigkeit der Darstellung geliehen hat, die er selbst in seinem wissenschaftlichen Buche so schmerzlich vermißte.¹⁰

*Die Natur der Harmonik und der Metrik*¹¹ erschien 1853, einem Jahr, das in der Geschichte der Musiktheorie eine auffällige Häufung aufweist: Im gleichen Jahr erschien das *Lehrbuch der Harmonie* des Leipziger Kollegen Ernst Friedrich Richter, der in seinem Vorwort direkt auf das Buch Hauptmanns verweist, und der Hauptmann-Schüler Carl Friedrich Weitzmann veröffentlichte die Schrift *Der übermässige Dreiklang*, in der er ein Plädoyer für einen Akkord hält, der erst einige Jahre später kompositorische Aufmerksamkeit erhalten sollte. Hauptmanns *Natur* zeichnet sich durch einen aus wenigen axiomatischen Sätzen hergeleiteten umfassenden Systemanspruch aus, ihm lassen sich, im deutschsprachigen Raum was Anspruch und Umfang der Theoriebildung um die Jahrhundertmitte betrifft, nur Arthur von Oettingens *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* (1866) und Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* (1863) an die Seite stellen. Es ist in seiner Zeit, worauf Dahlhaus mit Recht hinweist,¹² die einzige ambitionierte und geschlossene Theoriebildung eines dezidierten Musiktheoretikers (und Komponisten) und stammt gerade nicht, wie in den beiden anderen Fällen, aus naturwissenschaftlichen Disziplinen der Physik beziehungsweise der Physiologie. Werden die Naturwissenschaften gerade in dieser Zeit vermehrt zum Leitbild einer positivistischen Forschungskultur, ist Hauptmanns Ansatz, die philosophisch-spekulative Dialektik in der Nachfolge Hegels, bereits beim Erscheinen eigentlich ein veralteter. Der Einfluss des wohl wirkungsmächtigsten Vertreters des deutschen Idealismus stellt dabei jedoch nur eine Außenseite dar, eine genauere Kenntnis seiner Schriften hatte Hauptmann sehr wahrscheinlich nicht, wie mehrere Selbstaussagen bezeugen.¹³ Vielmehr waren dialektische Denkmodelle und sprachliche Idiome im Fahrwasser

10 Hauptmann 1871, Bd. 1, S. VII f.

11 Hauptmann 1853.

12 Dahlhaus 1989, S. 27.

13 Vgl. Hauptmann 1863, Sp. 671: »Es geschieht mir fast zu viel Ehre, wenn hier, wie früher irgendwo, bedauert wird, dass (in meinem Buche) so viele feine musikalische Anschauungen unnöthiger Weise hinter der abstrusen Terminologie Hegel'scher Dialektik versteckt und dadurch einem grösseren Leserkreise unzugänglich gemacht seien. Wenn ich ein Buch von Hegel zur Hand genommen habe, hat mir's auf den ersten Anlauf immer so anziehend, als in längerer Folge für mich unzulänglich geschienen; gelesen habe ich also nicht viel darin. Vielleicht hat aber von der gebundenen Schreibart, wie der Musiker es nennt, und wie ich den Schriftstyl Hegel's auch nennen möchte, sich mir etwas assimilirt, und das ist nun gerade, was bedauert wird und ich selbst, wenn es unverständlich oder schwerfällig macht, am meisten zu bedauern habe.« Vgl. zur Kenntnis Hegels auch Rummenhölter 1963, S. 123 f.

Hegels weit verbreitet, als Hauptmann sie für sein musikalisches System verwendete. Insofern führt es sicherlich zu weit, ihn mit Dahlhaus als »Hegelianer« zu bezeichnen, setzte dies doch zumindest eine intensive Auseinandersetzung mit dessen Denken voraus.¹⁴ Immerhin zeigt sich ein ähnlicher Anspruch: nämlich eine systematische und definitive Deutung (musikalischer) Sachverhalte und Zusammenhänge. Allerdings denkt Hauptmann, anders als Hegel, ganz und gar unhistorisch und bezieht die kompositorische Wirklichkeit, insbesondere die zeitgenössische Musikproduktion, nur marginal in sein theoretisches System mit ein.

Moritz Hauptmann war sich sehr wohl bewusst, dass seiner Schrift aufgrund der Sprache und der spekulativen Abstraktion eine gewisse Sperrigkeit innewohnt, gerne hätte er sich eine größere und breitere Wahrnehmung gewünscht, wie mehrere Briefpassagen belegen.¹⁵ An Franz Hauser schreibt er:

Sie haben wohl eine zu gute Meinung von meinem Buch oder von den Gelehrten oder von Beidem, daß Sie glauben, jene würden sich nur Zeit nehmen daran zu gehen; sie haben es viel bequemer: sie nehmen keine Notiz davon.¹⁶

Eine fehlende Reaktion seiner Leipziger Kollegen scheint ihn besonders gestört zu haben: »Von Hiesigen habe ich noch kein Wort vernommen.«¹⁷

Absicht und Ziel Hauptmanns

Hauptmanns Anspruch ist es, mit seiner Theorie auch die praktische Kompositionslehre auf eine neue Basis zu stellen und die »Regeln begründet zu wissen«. Symptomatisch sei, dass sich die einleitenden Kapitel sämtlicher Lehrbücher auf eine aus seiner Sicht veraltete akustische Verhältnisangabe von Intervallen stütze, die, da sie eine theoretische Begründung nicht gewährleisten, in den weiteren Kapiteln keine Rolle mehr spielen würden, den Lehrbüchern somit unzusammenhängend vorangestellt wären.

Jenen ersten verlassenen Anfang in einem Sinne zu fassen und darzustellen, dass er wirklicher Anfang werde, der dahin leitet, wo die praktische Harmonie- und Compositionslehre ihren Anfang nimmt, und der als wirklicher Anfang auch fortwirkend in jeder Weiterbildung nur eine Entfaltung oder eine Weiterverzweigung seiner selbst ist und erkennen lassen muss, das ist der Zweck des gegenwärtigen Versuches.¹⁸

Kurz nach Erscheinen übersendet Hauptmann Louis Spohr ein Exemplar seiner *Natur der Harmonik und der Metrik*. Der beiliegende Brief beschreibt Hauptmanns Absichten (die Bescheidenheit im Tonfall ist sicherlich dem Adressaten, seinem hochverehrten ehemaligen Lehrer, geschuldet):

[...] der Inhalt ist sehr abstracter Natur und Sie haben es zur Freude und Erbauung der Welt mit dem Concreten zu thun, mit der lebendigen Production, nicht mit der Untersuchung der natürlichen Gesetze die ihr inne wohnen und nach denen sie hervorgeht. Mein Buch befaßt sich aber auch nur mit diesen natürlichen Bildungsgesetzen, nicht mit Anweisung zur praktischen Composition; und möchte sich zu einer Compositionslehre verhalten, wie die Chemie zur Kochkunst. Damit

14 Dahlhaus 1984, S. 44.

15 Z. B. Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 111.

16 Ebd., S. 113.

17 Ebd., S. 114.

18 Hauptmann 1853, S. VI und 4f.

will ich in keiner Weise das Kochbuch herabsetzen. Wenn wir uns zu Tisch setzen, wollen wir ein schmackhaftes Gericht, und dazu kann eine gutes Recept viel bessere Dienste leisten als alles Wissen der chemischen Bestandtheile in den zusammen zu rührenden Ingredienzen. Das Beste wird immer des Koches eigner guter Geschmack zur Sache sein.¹⁹

Das Buch diente kaum als hauptsächliche Grundlage für seinen eigenen Unterricht. Nimmt man Hauptmanns Metapher vom Verhältnis der Chemie zur Kochkunst ernst, so ließe sich dies als Bestätigung der eingangs zitierten Aussage Dahlhaus' lesen, und sein theoretisches Wirken, trotz seines alles begründenden Fundaments, dementsprechend losgelöst vom Ton-satzunterricht der Zeit sehen. Doch Hauptmann und Vertreter seiner Theorie scheinen durch-aus eine Verbindung der beiden Bereiche angestrebt zu haben, oder um im Bild zu bleiben: den angehenden Köchen zumindest chemisches Grundwissen vermitteln zu wollen. Deutlicher führt er dies in einem Brief an Franz von Holstein aus:

Wenn eine perspectivische Zeichnung correct ist, hat man nicht danach zu fragen, ob der Zeichner die theoretische Kenntniß der Perspective besitze oder ob er mit dem sicheren Gefühle allein so richtig arbeite. Es wird aber auch der Geschickteste in Fälle kommen wo ihn diese unbewußte Sicherheit verläßt, wo er dann das Gesetz und die Regeln zu Rathe ziehen muß, wo etwas ihm selbst nicht klar werden will und er es sich muß erklären, auf den Grund zurückführen können.²⁰

Es gebe demnach Momente im Schaffensprozess, in denen den Künstler das »unmittelbare Können« verlasse und er sich an das »Wissen« wenden müsse. Beim Nichtwissenden führe dies zur »Verzweiflung am Gelingen«, beim Wissenden »zum Nachdenken und zu bewusster Ausmittlung des Gesuchten«. Dabei wende man sich zwar zuerst an die »Regel«, also an das gelernte »technische Wissen«, das »Wissen des Gesetzes wird aber in gleicher Weise dem technischen Wissen Klarheit und Sicherheit verleihen können, wie dieses der praktischen Ausübung zu Hülfe kommt.«²¹

Wesentliche Bezugspunkte

Es ist hier nicht der Ort, Hauptmanns Theorie in ihren Details aufzuschlüsseln,²² die wesentlichen Gedanken seien jedoch kurz zusammengefasst, um die späteren Adaptionen und Entwicklungen zu verstehen.

Ziel Hauptmanns ist die Ergründung der seiner Meinung nach unverrückbaren Natur-gesetze, die er jedoch nicht in physikalischen Phänomenen, der Obertonreihe etc., sondern in der vernünftigen Natur des Menschen begründet sieht. Insofern ist damit auch der Spielraum benannt, in dem sich eine Harmonielehre zu bewegen hat: Werden diese Naturgesetze miss-achtet, so ist der Boden des nach Hauptmann »Richtigen« verlassen.

Dieses einheitsbildende Prinzip, dieses »eine Gesetz für die richtige, die verständliche Bildung«,²³ glaubt er durch ein dialektisches Denkmodell gefunden zu haben, das sich durch alle musikalischen Bildungen zieht und das er zunächst aus drei »direct verständliche[n] Inter- valle[n]« herleitet: »Die Richtigkeit, d. i. Vernünftigkeit der musikalischen Gestaltung hat zu ihrem Formationsgesetz die Einheit mit dem Gegensatz ihrer selbst und der Aufhebung dieses Gegensatzes«. Diese bestehe darin,

19 Hauptmann 1876, S. 39 f.

20 Ebd., S. 87.

21 Hauptmann 1853, S. 15 f.

22 Hierfür sei auf Rummenhüller (1963, 1967) und Jorgenson (1986) sowie die Ausführungen Carl Dahlhaus' (1989, S. 25, 27–29, 93–96) verwiesen.

23 Hauptmann 1853, S. 6.

dass Etwas, das für die Anschauung zuerst in unmittelbarer Totalität (Octav) besteht, in seinen Gegensatz mit sich (Quint) auseinandertrete, und dieser Gegensatz sich wieder aufhebe, um das Ganze als Eins mit seinem Gegensatze (Terz) als in sich vermitteltes Ganze wieder hervorgehen zu lassen.²⁴

Dieses Denkmodell finde sich, hier ist Hauptmann ganz Anhänger eines Organismus-Modells (»wie der Keim nur in der Frucht enthalten und die Frucht nur aus dem Keime entstanden sein kann«), im »kleinsten Glied« wie auch in den »weitesten Verhältnissen« – und wird aufsteigend auf Akkordbildung, Tonart, Tonsystem, Dissonanzbildung und Metrik übertragen.²⁵

Nicht alle Aspekte von Hauptmanns Theorie wurden gleichermaßen rezipiert, sondern einige Hauptpunkte sind auszumachen, die in Rezensionen, auf seiner Theorie fußenden Schriften und in Unterrichtskonzepten Berücksichtigung fanden. Seine etwas bemühte Übertragung der Intervallcharakterisierung der Oktav, Quint und Terz auf metrische Verhältnisse, die zwingende Logik suggeriert, aber in Wirklichkeit auf einem beliebig gewählten Vergleich basiert, fand im Gegensatz zu den harmonischen Ausführungen weit weniger Beachtung. Hauptpunkte der Rezeption sind im Besonderen:

- seine Theorie der Kadenz, die auf der Idee von Klangfunktionen der Hauptstufen basiert; diese Klangfunktionen sind allerdings nicht kontextunabhängig, sondern offenbaren sich erst im Vollzug der Kadenz. Hauptmann definiert die Tonika gewissermaßen als »Geschichte« der I. Stufe²⁶ im klingenden Vollzug, die durch das Hinzutreten der Unter- und Oberdominante erst zur vermittelten I werde. Vor allem Hugo Riemanns Funktionstheorie setzt sich mit diesem Gedanken kritisch auseinander.
- die Systematisierung von Tonarten und -geschlechtern und die damit verbundene Tonbezeichnung und -darstellung. Die Tonsysteme basieren auf Terzketten, die Hauptmann um das jeweilige Zentrum der Tonart gruppiert. Damit verbunden ist eine besondere Tonbezeichnung: Von der Überzeugung geleitet, dass nur die drei verständlichen Intervalle Oktave, Terz und Quinte Akkordbildung wie Tonart konstituieren, unterscheidet Hauptmann dabei zwischen Groß- (für Oktav- und Quintverhältnisse) und Kleinbuchstaben (für Terzverhältnisse). Der Ton *e*, kleingeschrieben, als Terz von *C* wird unterschieden vom großgeschriebenen *E* in der Quintenreihe *C-G-D-A-E*. Da die Notenschrift diese Unterschiede nicht festhalte, verzichtet Hauptmann gänzlich auf sie. Rechts vom tonalen Zentrum notiert Hauptmann die Ober-, links die Unterdominantseite (in *C-Dur*: *F a C e G h D*). Durch skalare Erweiterungen beziehungsweise Alterationen entstehen darüber hinaus weitere Bildungen, die Hauptmann mit »Moll-Dur« (moll-subdominantische Erweiterungen, für Hauptmann im »sentimentalen Genre der modernen Musik« beheimatet), und »übergreifend« (in *Dur* wie *Moll*) bezeichnet.²⁷ Letztere sind für die Erklärung alterierter Akkordbildungen von besonderem Interesse.
- die Erklärung von verminderten Akkorden als »Grenzverbindungsaccorde«.²⁸ Diese entstehen für ihn, wenn sich subdominantische (»linke«) und dominantische (»rechte«) Seite zusammenschließen. Die Akkorde sind für Hauptmann allesamt vermindert, in *C-Dur* (notiert *F a C e G h D*) sowohl der Dreiklang *h D | F* als auch die II. Stufe *D | F a*).

24 Ebd., S. 21, 8, 10.

25 Ebd., S. 13, 6.

26 Dahlhaus 1989, S. 95.

27 Hauptmann 1853, S. 40 f. bzw. 46.

28 Ebd., S. 49.

- die theoretische Erklärung des Molldreiklangs und die Tendenz einer dualistischen²⁹ Deutung von Dur und Moll. Letztere zog eine folgenreiche Geschichte in der Musiktheorie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts nach sich. Allerdings ist es zweifelhaft, Moritz Hauptmann im Gegensatz zu seinem Schüler Carl Friedrich Weitzmann als ›Dualist‹ zu bezeichnen: Zwar vertritt er als einer der ersten die Sichtweise, dass der Molldreiklang »seinen zur Einheit bestimmten Ausgangspunkt in der Höhe hat«³⁰ und sich Moll als »Lastbestimmung«³¹ durch »herabziehende Schwere« auszeichne.³² Allerdings geht er nicht so weit wie Weitzmann, der die Molltonart als Spiegelung der Durtonart nach unten herleitet. In diesem Sinne ist seine Metapher der Trauerweide häufig missdeutet (oder nicht genau gelesen) worden: gemeint ist nicht einfach das Moment der Abwärtsbewegung (in den »sinkenden Zweigen«), sondern dessen Wirken bei gleichzeitigem Aufbau der Tonart vom tonalen Zentrum des Grundtons aus (den »strebenden Lebensbaum«).³³
- die Theorie der Dissonanz, in der eine »melodische Folge als Zusammenklang gesetzt«³⁴ verstanden wird.
- Fragen der Temperatur und Enharmonik. Hier galt Hauptmann Zeitgenossen als ausgewiesener Experte, wenn auch mit konservativer Haltung. Wahres kann seiner Meinung nach »am wenigsten zu finden sein [...], wenn man es auf einen Quinten-Zirkel, auf die gleichschwebende Temperatur gründen will«.³⁵ Hauptmann kritisiert die hauptsächlich tonsetzerische Ausbildung am Klavier, auch ein temperierter Ton werde für einen reinen ›zurecht‹-gehört,³⁶ die Sensibilität für die Unterschiede schwinde jedoch.³⁷
- Die Begründung des Parallelverbots von Quinten und Oktaven als vermisste »Einheit der Harmonie« im ersten und vermisste »Verschiedenheit der Melodie« im zweiten Fall.³⁸

Erste Adaptionen: Hauptmann und Louis Köhler

Hauptmann selbst war mehrere Jahre bestrebt, eine vereinfachte und der musikalischen Praxis nähere Version seiner Theorie zu veröffentlichen, sicherlich aus der Erfahrung seiner eigenen Unterrichte geleitet. Stärker in die Unterrichte an Konservatorien zu wirken, war dabei ein erklärtes Ziel, um dem »Gefühle« und der »unbewußte(n) Sicherheit« »Gesetz und die Regeln« zur Seite zu stellen.³⁹ Erste Denkanstöße lieferte dazu der Königsberger Klavierlehrer, Komponist und Publizist Louis Köhler. Köhler wurde ein begeisterter Anhänger der Theorie Hauptmanns und nahm kurz nach Erscheinen des Buches einen Briefwechsel mit Hauptmann auf.⁴⁰ Zudem war er einer der ersten Rezensenten des Werkes, zunächst in der *Königsberger Zeitung* und

29 Rummenhöller (1967, S. 80–82) relativiert die Rolle Hauptmanns als »Initiator des Dualismus«, sieht bei ihm kein duales Prinzip ausgearbeitet.

30 Hauptmann 1853, S. 35.

31 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 276.

32 Hauptmann 1853, S. 35.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 74. Aus kompositionspraktischer Sicht verstrickt sich dieses Modell schnell in Widersprüche. Vgl. dazu Dahlhaus 1989, S. 95 f.

35 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 111.

36 Ebd., S. 114.

37 Noch Arthur von Oettingen schließt sich dieser Sichtweise an. Vgl. Dahlhaus 1989, S. 5 f.

38 Hauptmann 1853, S. 70.

39 Hauptmann 1876, S. 87.

40 »Bis jetzt habe ich nur von einer Seite, von L. Köhler in Königsberg, eingehend theilnehmendes erfahren.« (Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 114).

der *Brockhaus'schen Allgemeinen Zeitung* noch im Erscheinungsjahr 1853,⁴¹ eine ausführliche Rezension folgte 1855 in mehreren Teilen in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.⁴²

1857/58 veröffentlichte Köhler eine über 1000-seitige *Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik. Theoretisch und praktisch*. Im umfassenden Anspruch geschrieben, Lehrwerk sowohl für den Klavier- als auch Theorieunterricht zu sein (und das Verhältnis je nach Schülerin oder Schüler individuell selbst zu bestimmen), wendet es sich zunächst an Lehrpersonen, nicht an Lernende. Im ersten Band widmet es sich der Klaviertechnik, im zweiten Band der Harmonik und Metrik. Dabei ist jeder Band in einen systematisch-inhaltlichen und einen kürzeren, methodisch-pädagogischen Teil untergliedert. Köhler versucht dabei Hauptmanns Theorie, von deren aufgefundenen ›Naturgesetzen‹ er sich völlig überzeugt zeigt, für die Lehre fruchtbar zu machen und die angesprochene, auch Hauptmann bewusste Sperrigkeit des Buches zu überwinden: »indem ich für sie [die Berufsgenossen] ein System in eigener Weiser erklärte und weiter anwendend ausführte, das in möglichst populärer Fassung zu erhalten gewiss im Sinne allgemeinerer Nutzbarkeit wünschenswerth war«. Statt der »streng wissenschaftliche[n]« Sprache Hauptmanns habe er den Inhalt so verarbeitet, dass er »jedem Musikstudirenden, mit reifem Denkvermögen und energischer Verständnisswilligkeit, zugänglich sein wird«. ⁴³ Köhler fasst sich nicht kürzer, im Gegenteil: er stellt Hauptmanns Theorie in etwas einfacherer Sprache dar, erläutert zusätzlich Sachverhalte wie elementare Schwingungsverhältnisse oder die Idee des temperierten Systems – Dinge, die Hauptmann voraussetzt. Er schließt sich Hauptmann »ganz auf dem Fuße folgend«⁴⁴ bis in die Details an, weicht nur bei Kleinigkeiten ab, ergänzt Hauptmann durch Notenbeispiele und erklärende Schaubilder. Ein praktischeres Denken zeigt sich durchaus, Köhler stellt Dreiklänge und Septakkorde auch in ihren Umkehrungen und Generalbassbezeichnungen vor, geht auf mögliche Akkordfolgen und -verbindungen sowie sinnvollen Stimmführungen (in Notendarstellungen) ein.⁴⁵ Diese klangliche Realität interessiert Hauptmann nur am Rande und wirkt in der Buchstabendarstellung umständlich. Eine direkte Verbindung zum praktischen Unterricht thematisiert Köhler erst im letzten Teil. Die hauptmannschen Dreiklangsketten, die die Tonart konstituieren, sollen am Klavier erfahrbar gemacht werden, dem »nur Clavierspiel lernenden« reiche dabei die »Gefühlserkenntnis«, der »ernstere« müsse dabei auch in der Lage sein, Tonsysteme sowohl in Noten als auch nach Hauptmanns Bezeichnungen zu notieren und Grenzakkorde mit Vertikalstrich darzustellen.⁴⁶ Improvisierte Modulationen am Klavier sollten einer zuvor erstellten Skizze erfolgen, die die Ausgangs- und Zieltonart nach Hauptmanns Bezeichnungssystem festhält.⁴⁷

Hauptmann, dem Köhler ein Exemplar seines Werkes zusandte, gestand ein, dass sich kaum ein anderer Autor so profund in seine Theorie eingearbeitet hatte. Doch war er von Köhlers Absicht nicht überzeugt und hatte den Eindruck,

als wär's mit der Popularität, zu welcher das Musiksystem hier kommen soll, noch nicht gar im Reinen, als wär' noch zu viel abstract theoretischer Stoff da: Idee des Organismus, dem noch Fleisch und Blut fehlt. Dann schien mir meine Art der Darstellung, die auf anderm Boden steht, abstractes Denken voraussetzt und voraussetzen darauf, leichter zu fassen, als Köhlers Popularisirung.⁴⁸

41 Vgl. den Dankesbrief Hauptmanns an Louis Köhler (Hauptmann 1876, S. 122).

42 Köhler 1855.

43 Köhler 1858, S. VIII und VI.

44 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 149.

45 Köhler 1858, S. 305–337.

46 Ebd., S. 586, 589.

47 Ebd., S. 625.

48 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 149.

Ein D'Alembert, den Hauptmann sich in Anlehnung an den französischen Rameau-Anhänger nicht unbescheiden wünschte,⁴⁹ schien Köhler für ihn nicht zu sein.

Dennoch war er neugierig, ob Köhlers Buch größerer Erfolg beschieden sein würde. Der kuriose Umstand, dass Köhler, der in freundschaftlichem Kontakt zu Hans von Bülow stand und seine Klavierschule Liszt widmete, gerade sein System zur Grundlage machte, überraschte ihn umso mehr. Damit verbundene Unvereinbarkeiten und Konflikte sah er klarer als Köhler selbst:⁵⁰

Eigen ist, daß gerade ein Zukünftler sich so ernst damit befassen mußte, denn das ist Louis Köhler entschieden. Nun dürfen ihn aber doch seine Glaubensgenossen auch wieder nicht ganz fallen lassen: das giebt curiose Conflict die mir eigentlich Spaß machen.⁵¹

Köhlers Lehrwerk verbleibt in einer eigentümlichen Zwischenstellung, ein unmittelbares praktisches Arbeiten scheint nur ansatzweise möglich. Wohl aus diesem Grund arbeitet Köhler den methodischen Teil seines Buches 1861 zu einer eigenständigen Harmonie- und Generalbasslehre um, die aufgrund geringeren Umfangs auch die Chance hatte, Lehrwerk an Konservatorien und Musikschulen zu werden. Diese enthält Übungsbeispiele und versteht sich als »populäre Lehrmethode, auf dem Grunde der neuesten theoretischen Erkenntniss«. Hier stehen laut Köhler die zu erlernenden Regeln im Vordergrund, auf das »Warum?«,⁵² die Gesetze, verweisen immer wieder Notizen mit Leseempfehlungen (aus seiner zweibändigen *Lehrmethode* sowie aus Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik*)

Auch dieses Buch orientiert sich, stark vereinfacht an der *Natur der Harmonik und der Metrik*. Zwar beginnt er traditionell mit einer Intervallehre und einfachem Generalbassspiel, bei der Vorstellung des Mollsystems (inklusive »Moll-Dur«) führt er jedoch die hauptmannschen Akkordketten und die Groß- und Kleinschreibweise ein. Köhler betont die Unnatürlichkeit des temperierten Systems, stellt jedoch den von Hauptmann abgelehnten Quintenzirkel als Lehrinhalt vor und gestattet »ausnahmsweise«⁵³ besondere chromatisch-enharmonische Modulationsverläufe. Die für den praktischen Lernprozess wenig hilfreiche und abseitige Theorie der Dissonanz übernimmt er bezeichnenderweise nicht, drei- und vierstimmige Grenzakkorde folgen jedoch wieder Hauptmann.

Bei Hauptmann fand das Werk positivere Aufnahme: »Das Köhlersche Harmoniebuch ist nicht übel, es läßt immer den Weg offen zum einfach Gründlichen.«⁵⁴ Seit 1859 war er selbst mit einer Popularisierung seines Hauptwerks beschäftigt, wenn auch immer wieder am Sinn des Projektes zweifelnd:

Ich habe eine Art Harmonielehre auch ziemlich weit schon fortgesetzt. Die möchte ich Ihnen [gemeint ist Hauser] einmal zeigen und Sie fragen, ob's Ihnen scheint was Nutzbares zu sein. Ich bin etwas zweifelhaft darüber. Es ist eigentlich die Harmonik wieder, nur weniger abstract und mit Notenköpfen. Ob es aber doch nicht noch zu uneingänglich ist für solche die nicht denken und nur Recepte haben wollen? – und für solche die einen Kopf haben wieder überflüssig nach der »Harmonik« – denn es handelt sich darin doch auch nur um die Logik der Harmonie. Wär' ich nicht zweifelhaft, so wär's längst fertig geworden.⁵⁵

49 Ebd., S. 186.

50 Siehe Kapitel: Historisierung und Opposition.

51 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 151.

52 Köhler 1861, S. VI.

53 Ebd., S. 25.

54 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 218.

55 Ebd., S. 176.

Die Schrift wurde tatsächlich erst nach Hauptmanns Tod fertiggestellt und, um die fehlenden Kapitel ergänzt, von seinem Schüler Oscar Paul herausgegeben.⁵⁶

Das Buch enthält keine Übungen und (das würde Hauptmanns Ansatz auch entgegenstehen) keinerlei Literaturbeispiele, sondern gibt in der Tat »eigentlich die Harmonik« wieder. Dass es nun ausgeschriebene Klangfolgen und römische Stufenbezeichnungen bei Bassverläufen enthält, ermöglicht den klanglichen Nachvollzug der Sachverhalte, die Distanz zum Harmonielehreunterricht bleibt jedoch größer als bei Köhlers Versuchen. Auch die *Lehre von der Harmonik* bildet nicht den Unterricht Hauptmanns ab. Auf Köhlers Frage, ob Hauptmann nach seinem System unterrichte, antwortet dieser:

Ich kann Ja und Nein sagen – explicite geschieht es nicht, wohl aber implicite, wie ich auch nicht anders könnte. In einzelnen Fällen zeigt sich wohl auch bei dem Schüler das Verlangen Gründlicheres zu wissen, mit diesem gehe ich wohl etwas näher auf das Prinzip ein, aber nicht über sein Bedürfnis [...].⁵⁷

Einen Einblick in einen Theorie-Gruppenunterricht der 1860er-Jahre, der von Anfang an auf Hauptmanns System basiert, geben hingegen die Unterrichtsmanuskripte Peter Cornelius' in München.

Adaption II: Cornelius' Reduktion und Integration der hauptmannschen Theorie in seinen Unterricht

1865 folgte Peter Cornelius Richard Wagners Werben und siedelte von Wien nach München über. Wagner stellte ihm – neben einem zwar geringen, aber regelmäßigen ›Gnadengehalt‹ von Seiten des bayerischen Königs Ludwig II. – eine Anstellung an der neu zu gründenden Königlichen Musikschule in Aussicht, der Nachfolge-Institution des Hauserschen Konservatoriums. 1867 wurde er schließlich nach zwei Jahren des unsichereren Wartens Lehrer für Harmonielehre und Rhetorik, eine Position, die er bis zu seinem Tod im Jahre 1874 innehatte.

Cornelius hatte bis dato keine große Unterrichtserfahrung, Gruppen hatte er noch nie unterrichtet. Deshalb bereitete er sich im Vorfeld akribisch auf die neue Tätigkeit vor. Deutlich erkennbar ist der Anspruch des angehenden Lehrers, einen Unterricht auf der Basis der aktuellen Forschungen und Lehrwerke, unter anderem der Schriften Ferdinand Hillers und Carl Friedrich Weitzmanns, um nur zwei zu nennen, zu bieten. Moritz Hauptmanns Hauptwerk stellt dabei die theoretische Säule dar.⁵⁸ Bereits im November 1865 schreibt Cornelius an seine Verlobte Bertha Jung:

Ich lese mit Mühe das Buch von Hauptmann in Leipzig: Harmonik und Metrik – eine Aufgabe, vor der ich mich lange gescheut, sie schon in Weimar einmal begonnen. Diesmal hoff' ich sie konsequent und mit Nutzen zu beenden. Das Buch ist in dem Jargon der Hegelschen Philosophie geschrieben, deswegen so schwer zu verstehen. »Nicht das Insich (der Saite im Zustand der Ruhe) bildet den Ton, auch nicht das Außersichsein in der Bewegung – sondern das Zusichkommen.« So geht es das ganze Buch fort, und dennoch enthält es neue Resultate, ein logisches Akkordsystem, in dessen Besitz man sich setzen muß.⁵⁹

56 Hauptmann/Paul 1868.

57 Hauptmann 1876, S. 119.

58 Cornelius 1905, S. 556.

59 Ebd., S. 298.

Eine Woche später schreibt er: »Ich komme jetzt immer besser in meinen Hauptmann hinein, begreife nach und nach das volle System, lese jeden Tag eifriger, obgleich man es mit Nutzen nie über eine Stunde fortsetzen kann, weil man bei dieser ewigen Abstraktion zu bald die nötige Spannkraft des Fassungsvermögens verliert.« Einen Monat später gab er bekannt, das Buch zum zweiten Mal durchgelesen und nun »am Schnürchen« zu haben.⁶⁰

Die Lektüre war demnach eine sehr intensive, das ›logische Akkordsystem‹ scheint dabei Cornelius' pädagogisches Hauptinteresse gewesen zu sein. Cornelius fühlte sich in seiner neuen Rolle als Lehrer nicht uneingeschränkt wohl und zweifelte mehrfach seine Eignung für den Beruf als »Professoren-mensch«⁶¹ wie auch die Idee einer organisierten Lehranstalt an: »Konservatorium ist eine ganz fremde romanische Idee: Nie wird bei dem scharf individuell angelegten Deutschen bei Konservatorien und Akademien etwas herauskommen ...«.⁶²

In München war der Name Hauptmann kein Unbekannter: Der Direktor der Vorgängerinstitution der neuen Musikschule war dessen langjähriger Brieffreund Franz Hauser, in dessen Konservatorium bereits Hauptmann-Schüler unterrichteten. In den 1860er-Jahren, viele seiner Schüler prägten bereits das musikalische Leben in zahlreichen deutschsprachigen Städten, kam es in München zu einer besonderen Häufung: Karl von Perfall war in seinen einflussreichen Ämtern als Hofmusikintendant, Intendant des bayerischen Hof- und Residenztheaters sowie späterer Direktor der neu gegründeten Ausbildungsstätte sicherlich eine der einflussreichsten Personen, doch auch der erste Direktor Hans von Bülow (der bereits 1869 München wegen der Wagner-Affäre verließ), Franz Wüllner und nicht zuletzt der Komponist und Kontrapunkt-lehrer Julius Joseph Maier⁶³ waren Schüler des Leipziger Theoretikers.

Dennoch war es Peter Cornelius, der – wohl als einer der ersten Lehrenden überhaupt – Hauptmanns Theorie in einen Tonsatzunterricht zu integrieren versuchte, obwohl er dessen Lehren nur durch die Lektüre kannte. Anders als die oben genannten erhielt er niemals Unterricht bei Hauptmann oder einem seiner Schüler. Dass die Wahl auf die *Natur der Harmonik und der Metrik* als Grundlage des Unterrichts fällt, ist umso überraschender, da Cornelius, bei allen zwischenmenschlichen und ästhetischen Differenzen, doch zum Kreis der ›Neudeutschen‹ um Wagner und Liszt gehörte.⁶⁴ Der von Hauptmanns Theorie nicht zu lösende ästhetisch konservative und in hohem Masse restriktive Ansatz, der etwa die enharmonischen Verwechslungsmöglichkeiten der gleichschwebend temperierenden Stimmung und daraus resultierende modulatorische Freiheiten rundweg ablehnte, war damit – auch mit Cornelius' eigenen Kompositionen – im Grunde genommen unvereinbar. Cornelius scheint, ähnlich wie Köhler, eine Vermittlung beider Welten angestrebt zu haben. Eventuell ist die Wahl für Hauptmann auch aus einer in die gleiche Zeit fallenden Distanz zu Richard Wagner zu erklären: Der musikalischen Sprache von *Tristan und Isolde*, deren »uferlose Allmelodie« er »nimmer nachahmen werde«, konnte Cornelius – trotz genauer Kenntnis des Werkes bereits aus Wiener Zeiten der frühen 60er-Jahre – nicht mehr folgen.⁶⁵ Für ihn waren vielmehr Wagners romantische Opern und dann wieder in *Die Meistersinger von Nürnberg* dessen künstlerische Hauptwerke.

60 Ebd., S. 302 und 325.

61 Ebd., S. 511; vgl. CorneliusC 1925, Bd. 2, S. 117. Vgl. auch Cornelius an Seraphine Mauro, Ende Dezember 1867: »Weißt Du, ich bin einmal keine Schulmeisternatur, ich müßt' es lügen! Doch aber find' ich mich hinein, bin zufrieden und dankbar, mein häusliches Glück um dieses Opfer zu erringen«. Zit. nach Cornelius 1905, S. 544.

62 CorneliusC 1925, Bd. 2, S. 115.

63 Maier war einer der Lehrer Joseph Rheinbergers, den dieser Zeit seines Lebens schätzte und durch dessen Unterricht sich Rheinberger selbst in die Lehrtradition Hauptmanns stellte. Vgl. dazu den Beitrag Birger Petersens in diesem Band (Petersen 2024), S. 213 f.

64 Vgl. Mahling 1977.

65 CorneliusC 1925, Bd. 2, S. 15.

Demonstrativ blieb er der Uraufführung des *Tristan* fern, wohl auch um sich dem übermächtigen Einfluss Wagners, der sein Leben mehr und mehr bestimmte, zu entziehen. Seine Beziehung zu Wagner geriet dadurch in eine Krise, die erst durch Vermittlung Hans von Bülow's überwinden konnte, auch wenn sie die freundschaftliche Herzlichkeit der Wiener Jahre nicht mehr erreichen sollte. Dass er genau in dieser Krisenzeit Hauptmann zum Dreh- und Angelpunkt seines Unterrichtskonzeptes wählt, dessen Autorität als Gegnerschaft jeglicher ›Zukunftsmusik‹ bekannt war, könnte damit in engem Zusammenhang stehen.⁶⁶

Wie wichtig ihm die Integration Hauptmanns in sein Lehrkonzept war, machen mehrere Dokumente deutlich. Noch in seinem Nekrolog, veröffentlicht im 1. Jahresbericht der Musikschule 1875, wird, neben den üblichen Persönlichkeitsbeschreibungen eines Nachrufs, hervorgehoben: »[I]n der Harmonielehre bildete er einen auf das Hauptmannsche System begründeten Lehrgang zu immer größerer Klarheit und Faßlichkeit aus.«⁶⁷ In den Lehrplänen, die vor Eröffnung der neuen Musikschule von den Professoren einzureichen waren, lässt sich ein genauerer Einblick gewinnen, der zu maßgeblichen Teilen Bestätigung in den erhaltenen Unterrichtsskizzen findet. Cornelius macht deutlich, dass Hauptmanns Theorie nicht punktuell, sondern als beständiges Fundament den Kursen zugrunde liegt:

Gesetz, Regel, Übung und Beispiel sollen sich durchdringen. Ich werde das den Erscheinungen der Harmonik zu Grunde liegende Naturgesetz jedem einzelnen Kapitel der Lehre voranstellen wie es in dem berühmten Buche von Moritz Hauptmann dargelegt ist. Das Studium dieses Werkes selbst werde ich den Schülern erst nach völlig abgeschlossenem Compositionscursum anrathen. Eine Mittheilung seiner Hauptgrundsätze aber wird schon den ersten Unterricht nicht erschweren und hemmen sondern ihn vertiefen und fruchtbar machen. Das Gesetz, die innerliche Naturnothwendigkeit der tonlichen Formen und Erscheinungen erfülle den Jünger der Kunst schon auf den ersten Bildungsstufen mit der Ahnung und dem zunehmendem Bewußtsein des tiefen Zusammenhanges dieser seiner Kunst mit Gott und Natur, es gebe ihm die Weihe und den Ernst des Erkennens, daß er nicht gekommen ist ein Spiel mit schönen Formen zu lernen, Gymnastik des Geistes zu treiben, sondern sich zum Dolmetsch in einer Sprache zu bilden welche sich an der Lösung des Welträthsels versucht.⁶⁸

Aus diesen Bemerkungen sehr allgemeiner Natur lässt sich Cornelius' ›integrativer‹ Ansatz erkennen, nämlich Theorie, das heißt Harmonik, die sich im »Naturgesetz« äußert, mit Harmonielehre (der »Regel«) und der Kompositionspraxis (»Übung und Beispiel«) stets eng miteinander zu verzahnen und das eine aus dem anderen zu vermitteln. Dies spricht für einen methodisch gleichsam modernen Theorieunterricht, der sich – anders als Hauptmanns Leipziger Unterricht – an zeitgenössischen Literaturbeispielen orientiert und bestrebt ist, das Regelwerk stets zu begründen und die Unterrichtsinhalte miteinander zu verflechten. Im Weiteren wird Cornelius genauer:

Ich beginne mit dem C dur Dreiklang, gebe die Erklärung seiner Natur nach Hauptmann, fasse ihn mit seinen Gegensätzen in Ober und Unterdominant zum Begriff der Tonart zusammen, und baue die Tonleiter auf den Accordgrundlagen des Tonartsystems auf. [...] Im zweiten Capitel folgt nun der Gegensatz des Dominantseptimenaccords – die Darlegung seiner Natur, nach Haupt-

66 Ein weiterer Grund könnte auch in Cornelius' kritisch gewordener Haltung zu seinem ehemaligen Lehrer Siegfried Dehn liegen, über den er in späteren Essays und Briefen wenig Positives zu berichten wusste. Vgl. Cornelius 2004, S. 165, 175 f.

67 Anonym 1875, S. 36.

68 Cornelius *Lp*, S. 23 f.

mann, seine Verwechslungen und deren regelmäßige und ausnahmsweisen Lösungen. Da hat nun der Schüler schon Mittel zur schönsten Musik. [...]. Ja, wenn er nun diese Accorde folgerichtig und schön zu behandeln weiß, so knüpfe ich die Lehre vom Vorhalte, von der durchgehenden Note, vom Orgelpunkt von der Modulation gleich hier an, und lasse dann erst wenn ihm das Alles geläufig ist, die übrigen dissonirenden Accorde folgen, statt sie ihm als Material aufzuhäufen, ehe er zu dessen rechter Verwendung geübt ist. [...]

Nun soll er die Hauptgesetze nach Hauptmann sich übersichtlich zusammenstellen. Nun soll er alle Accorde systematisch aneinanderreihen.⁶⁹

Vergleicht man sein Vorgehen mit Hauptmanns Buch, so zeigt sich, dass Cornelius (bis auf den Verzicht einer ersten allgemeinen Einführung der Dissonanz, die Hauptmann vor dem Dominantseptakkord vornimmt) dem Aufbau der *Natur der Harmonik und der Metrik* folgt. Lediglich in seinem letzten Punkt, den dissonierenden Akkorden, weicht er von Hauptmann ab, der ›Grenzverbindungsaccorde‹ im Zusammenhang mit Septimenakkorden und auch den übermäßigen Dreiklang nur knapp behandelt. Komplexere Akkordverbindungen erhalten bei Cornelius einen zusätzlichen eigenen Themenschwerpunkt, dafür widmet er Kadenzbildungen keine eigene Lehreinheit (vergleichbar Hauptmanns Abschlusskapitel des Harmonik-Teils), sondern scheint diese früher vermittelt zu haben.

Ein Bericht Wendelin Weißheimers in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über die Königliche Musikschule betont das Innovationspotenzial dieses Unterrichtes.

Hr. Peter Cornelius [hat] den nicht hoch genug anzuschlagenden Mut gehabt [...], seinem Vortrage die Lehre des unvergeßlichen Dr. Moritz Hauptmann zu Grunde zu legen, und [hat] es vermocht [...], dieses schwierige, jedem mechanischen Aneinanderreihen feindliche System seinen Schülern in Fleisch und Blut zu verwandeln. Fast alle bewegten sich mit großer Leichtigkeit in dieser anfangs so befremdlichen Buchstaben- statt Notenschrift [...].⁷⁰

Auch Cornelius scheint darin – ansonsten stand er dem eigenen Unterrichten umso selbstkritischer und zweifelnder gegenüber⁷¹ – eine Besonderheit seines Konzepts gesehen zu haben. Hauptmanns Tonbezeichnungen (siehe oben) scheinen dabei selbstverständliches Arbeitswerkzeug gewesen zu sein. Der Bericht führte zu einem kleineren Eklat mit Josef Gabriel Rheinberger, wobei die Beziehung der beiden Kollegen generell nicht von Herzlichkeit bestimmt war.⁷² Kern der Auseinandersetzung war die Frage, wer von beiden zuerst Hauptmanns Theorie in den Harmonielehre-Unterricht eingeführt habe. Eine eindeutige Antwort lässt sich darauf nicht geben: Der Lehrplan Rheinbergers hat sich, im Gegensatz zu jenem von Cornelius, leider nicht erhalten⁷³ und der Unterricht beim Hauptmann-Schüler Julius Joseph Maier garantiert nicht automatisch die Bekanntschaft mit Hauptmanns abstrakter Theorie. Gesichert ist, dass beide zeitgleich – wenn auch aus anderen Gründen und mit anderer Intention – Elemente Hauptmanns in ihr Unterrichten integrierten. Rheinberger übernahm aber wohl nur die Bezeichnung der Tonsysteme und die Systematisierung der Septakkorde und ordnete danach seine ersten einführenden Unterrichte zu harmonischen Grundlagen.⁷⁴ Ob ihm Hauptmanns Theorie für

69 Ebd., S. 24f.

70 Weißheimer 1871, S. 421.

71 Vgl. Cornelius 1905, S. 556: »daß ich der Doppelforderung an einen Lehrer der Musik und der Rhetorik nicht gewachsen bin«.

72 Vgl. Ebd., S. 556f. Siehe zu dieser Auseinandersetzung den Beitrag Birger Petersens in diesem Band, S. 216f.

73 Vgl. Rheinberger 1982, Bd. 2, S. 93.

74 Vgl. Petersen/Zirwes 2014, S. 180f.

seinen eigentlichen Aufgabenbereich, den fortgeschrittenen Kompositionsunterricht mit Schwerpunkten auf Kontrapunkt, Formenlehre und Instrumentation,⁷⁵ überhaupt von Nutzen gewesen sein mag, sei dahingestellt. Theodor Kroyers Charakterisierung von Rheinbergers Unterricht als »aufs Praktische gerichtet«, wobei er »alles Theoretisieren möglichst vermied«,⁷⁶ spricht eher dagegen. In erster Linie diente ihm Hauptmann wohl »nur als Autorität in der Selbstverortung«.⁷⁷ So las er Hauptmanns Briefwechsel mit Hauser (auf Empfehlung des befreundeten Komponisten und Hauptmann-Schülers Franz von Holstein) sehr genau und sah darin seine konservative Musikanschauung, etwa sein Missfallen an der »Wagner-Epidemie«⁷⁸ vollauf bestätigt. Mehrfach findet das Buch – im Gegensatz zur *Natur der Harmonik und der Metrik* – in den Briefen beziehungsweise Tagebucheinträgen seiner Frau Erwähnung.⁷⁹

Was verraten Cornelius' Unterrichtsskizzen über sein tatsächliches Vorgehen?

Auch wenn der Aufbau seines Kurses jenem Hauptmanns folgt, lassen sich in den einzelnen Kapiteln die Abweichungen und Reduktionen zeigen. Cornelius übernimmt die axiomatische Aufstellung der drei »direct verständliche[n] Intervalle«,⁸⁰ deren dialektischen Dreischritt er auf Akkordbegriff und Tonart überträgt. Allerdings vereinfacht er Hauptmanns Kadenzklärung, indem er die Tonikawerdung der I als »Dominant-sein« und »Dominant-haben«⁸¹ weglässt.

Hauptaugenmerk Cornelius' für den Anfängerunterricht scheint Hauptmanns Tonsystem in Akkordketten zu sein, über das sich die Verwandtschaft von Akkorden einer Tonart über gemeinsame Töne beschreiben lässt. In dieser Darstellung ist die Möglichkeit gegeben, die skalare Auffassung einer Tonart und die vertikale harmonische Schicht zu verbinden, indem jeder melodische Ton seine wechselnde harmonische Bedeutung als Grundton, Quinte oder Terz eines Akkords durch jeweilige Groß- oder Kleinschreibung erhält.

Cornelius betont zwar die für Hauptmann essenziellen Tonhöhenunterschiede zwischen Groß- und Kleinschreibung am Beispiel der verminderten Akkorde, die analog zu Hauptmann als Grenzverbindungen des Systems erklärt werden. Er erwähnt jedoch nur deren mathematische Nachweisbarkeit anhand der ›verminderten‹ II. Stufe in C-Dur, *D-f-a*, im Unterschied zu *d-F-a* als VI. Stufe in F-Dur.⁸² Für die späteren Übungsbeispiele und generell für seine Akkordchiffrierung in römischen Stufenbezeichnungen nach Weber (bzw. Richter) scheint diese heute eigentümlich anmutende Auffassung Hauptmanns keine Rolle zu spielen, ebenso wenig wie die an Hauptmann angelehnte Erklärung der Molltonart als Moment des Widerspruchs zwischen negativen und positiven Kräften. Allerdings scheinen ihm die Tonbezeichnungen insofern wichtig zu sein, als sich darüber – unabhängig von der Frage der Intonation – die Funktion des Tones im Akkord abbilden und sich so – im Gegensatz zur bis auf den heutigen Tag etablierten

75 Jost 2005, S. 73–75.

76 Kroyer 1916, S. 70.

77 Petersen/Zirwes 2014, S. 182.

78 Rheinberger 1982, Bd. 4, S. 44. Wie tief die Abneigung mittlerweile ging, macht ein Brief Bülow's vom 25.6.1872 an Rheinberger deutlich: »Bei dieser Gelegenheit muß ich mein Gewissen noch beschwichtigen, indem ich Sie tausendmal um Entschuldigung bitte, daß die Tristanproben einige Ihrer devotesten Jünger zu einer akuten Untreue verleiten. Wenn ich auch keine Verführerrolle dabei gespielt habe – danke ich Ihnen doch die von Ihnen geübte Condescendenz.« Ebd., S. 129.

79 Vgl. Rheinberger 1982, Bd. 4, S. 84; Bd. 3, S. 198. »Curt [=Rheinberger] erhielt ein hübsches Briefchen von Holstein aus Leipzig mit den gedruckten Musikbriefen Moritz Hauptmann's, in denen er vor und nach Tische schwelgte. Seine eignen Anschauungen klar von andern dargelegt zu sehen, thut fast physisch wohl – besonders jetzt in der unerquicklichen Walkürenzeit.« (Ebd., S. 199).

80 Hauptmann 1853, S. 21.

81 Ebd., S. 25f.

82 Cornelius *Ab1*, fol. 84v (siehe I.B, S, 34f. in diesem Band).

einfachen Bezeichnung in Kleinbuchstaben – auch ein Bedeutungswandel des Einzeltons bei Akkordwechseln ablesen lässt.

Der Anfängerunterricht Cornelius', der die Vermittlung des Tonsystems und des Akkordaufbaus zum Ziel hat, lässt sich in erster Linie als Vereinfachung Hauptmanns verstehen: Die dialektischen Denkwege und Fragen der Temperatur werden zu großen Teilen vermieden, die Ausführungen zur Metrik, immerhin machen diese fast die Hälfte in Hauptmanns Werk aus, finden keine Beachtung. Durch Hinzufügung der bei Hauptmann durchweg fehlenden Notenbeispiele strebt Cornelius allerdings eine bessere Veranschaulichung an. Ein fast 100-seitiges Manuskript, von Cornelius als »Harmonielehre« bezeichnet,⁸³ eröffnet jedes Kapitel mit einer grafischen Darstellung des hauptmannschen ›Tonartsystems‹ aufsteigend von den ›geschlossenen‹ bis zu den ›übergreifenden‹ Tonarten. Dabei kombiniert Cornelius Hauptmanns Bezeichnung der drei »direct verständliche[n] Intervalle« mit römischen Ziffern und Notendarstellungen, die nicht nur Skalen- und mögliche Akkordbildung veranschaulichen, sondern im jeweils folgenden Erläuterungsteil in nummerierten Leitsätzen auch Akkordverbindungen und Möglichkeiten der Tonleiter-Harmonisation vorstellen. Er behält diesen Modus bis zum Schluss des Dokuments bei: Hauptmann bildet gewissermaßen das Rückgrat. Kombiniert wurden diese abstrakteren Inhalte mit Übungen aus Hillers *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunkts*⁸⁴ sowie mit Beispielen »aus alten und neuen Meistern«.⁸⁵ Diese Beispiele, die laut Cornelius' Lehrplan auch schon einfachste Akkordwendungen in komponierter Musik vorstellen sollten, sind in den Manuskripten nur in den Passagen zum fortgeschrittenen Unterricht zu finden. Da sich dieser auf komplexere Klangverbindungen konzentriert, sind die hauptsächlichen Referenzen Wagner und Liszt.

Hier übernimmt Cornelius Hauptmanns Idee der vierstimmigen Grenzverbindungsakkorde, führt sie aber eigenständig und buchstäblich über dessen Grenzen des Möglichen weiter. Dies muss er auch tun, um die neueren Erscheinungen in seinen Unterricht integrieren zu können. Das zeigt sich schon an zu Cornelius' Zeiten längst etablierten enharmonischen Modulationen über den vollverminderten Septakkord und den übermäßigen Quintsext- und Terzquartakkord, die er in seiner Modulationslehre als selbstverständliche Mittel vorstellt, im Gegensatz zu Köhler, der Hauptmanns Warnung vor ungezügelter Verwendung enharmonischer Klangverbindungen wiederholt. In besonderer Weise werden die Unvereinbarkeiten am Beispiel des übermäßigen Dreiklangs und an Septakkorden im ›übergreifenden‹ System offensichtlich. Im Falle des übermäßigen Dreiklangs zeigt sich bei Cornelius der Einfluss Carl Friedrich Weitzmanns. Cornelius stellt bereits die vielfachen Verwendungsmöglichkeiten vor, auch in Form chromatisch enharmonischer Modulationen. Der Akkord nimmt in seinen Ausführungen zur avancierten Harmonik den größten Raum ein, im Gegensatz zu Hauptmanns relativ knapper Erörterung des Akkordes auf vier Seiten.

Er folgt in der Herleitung aus der Tonart stets Hauptmann, teilt aber dessen Einschränkungen bezüglich satztechnischer Verwendungen und Akkordumkehrungen nicht mehr. Sowohl den ›Tristanakkord‹, den Cornelius als Umkehrung eines »Septimenaccords auf der siebten Stufe des übergreifenden Mollsystems« herleitet (in a-Moll der Akkord: *gis, h, dis, f*), als auch den übermäßigen Quintsextakkord mit übermäßiger Quinte und Sexte (»Septimenaccord auf der vierten Stufe des übergreifenden Durmoll Systems«; in C-Dur die Töne: *fis, as, C, e* beziehungs-

83 Cornelius *UbH*.

84 Hiller 1860.

85 Cornelius *Lp*, S. 24.

weise *as, C, e, fis*) legitimiert er durch deren Verwendung bei Wagner.⁸⁶ Hauptmann/Paul leiten diese Akkorde zwar aus dem System ab, aber schließen deren tatsächliche Verwendung weitgehend aus.⁸⁷ Im ersten Falle kritisieren sie die gleichzeitige Existenz der Dominanterterz (hier: *gis*) und des übermäßigen Sextintervalls (hier: *f-dis*), das in der halbtönigen Spreizung zur Oktave⁸⁸ erst anschließend einen dominantischen Klang erzeugen dürfe. Da aber beide Elemente dem Akkord angehören, wird er als »widersprechender Zusammenklang«⁸⁹ von der praktischen Verwendung ausgeschlossen. Im zweiten Fall wird der Akkord aus ähnlichen Gründen nur als kurzzeitige Umspielung des übermäßigen Terzquartakkordes legitimiert.

Der »alterierte Dominantaccord«,⁹⁰ oder genauer: der »Dominantseptimenaccord der Durtonart mit chromatisch erhöhter Quint«⁹¹ zeigt abermals Hauptmanns Vorgehen. Nach seiner wertfreien Herleitung, indem sämtliche Grenzakkorde, in diesem Fall im nach unten übergreifenden ›Molltonartsystem‹ gebildet werden, wird der Akkord *c-E-gis|b* in seiner praktischen Verwendung als dominantischer Akkord einer Kritik unterzogen. Hauptmann schließt aus intervallischen Gründen seine Verwendung in der ›Grundstellung‹, anders als bei Cornelius, aus: »Die in ihm enthaltene verminderte Terz unterwirft ihn einer bedingten Lage und verlangt allezeit die Umkehrung dieses Intervalles.«⁹²

Hauptmanns System wird bei Cornelius – gegen die ursprünglichen Absichten des Autors – zur theoretischen Legitimation avancierter Klangbildungen verwendet. Dabei verkürzt Cornelius Hauptmanns Denken ausschließlich auf die Akkordbildungsmöglichkeiten an den Grenzen des Tonsystems. Die Einschränkungen, die Hauptmanns Axiom der drei verständlichen Intervalle Oktave/Prime, Quinte und Terz implizit einfordert, beachtet Cornelius nicht. Der theoretischen Herleitung werden schließlich zur kompositorischen Legitimation Beispiele Wagners an die Seite gestellt, eine Musik, gegen die Hauptmann zeit seines Lebens zu Felde zog. Mehr und mehr stellt sich in Cornelius' Konzept die Frage, ob unabänderliche Naturgesetze nach Hauptmann oder die Werke selbst Klangbildungen legitimieren.

Bei allen Widersprüchen, in die sich Cornelius dabei verstrickt, bleibt stets der Versuch erkennbar, die Trennung von Harmonik (=Gesetz) und Harmonielehre (=Regel) zu überwinden, durch Übungen zu vermitteln und durch Beispiele zu veranschaulichen. Hugo Riemann wird ab den 1870er-Jahren – allerdings aus der Opposition zu Hauptmann heraus – ebenfalls versuchen, diese Trennung aufzuheben.⁹³

Adaption III: Historisierung des hauptmannschen Konzepts durch Carl Friedrich Weitzmann

Kompositorische Realität und theoretisches System zwingen zum Spagat: Was auf Cornelius und Köhler bereits zutrifft, gilt für Carl Friedrich Weitzmann in noch stärkerem Maße. Als Schüler Hauptmanns nimmt er dessen Denken zur Grundlage für eigene Schriften, ist jedoch – ganz anders als der schwankende Cornelius – überzeugter Verfechter der Musik Liszts und Wagners und wird zum Haus- und Hoftheoretiker der ›Neudeutschen‹. Weitzmann verschweigt

86 Cornelius *UbK*, S. 88 f. und S. 90 (siehe auch Quellenteil I.B, S. 75 in diesem Band). Cornelius' eigene Bedenken gegenüber der musikalischen Sprache des *Tristan* findet in den Unterrichtsmanuskripten keinen Niederschlag.

87 Hauptmann/Paul 1868, S. 105 und 109.

88 In der Terminologie der malerschen Funktionstheorie als doppeldominantischer Klang.

89 Hauptmann/Paul 1868, S. 105.

90 Cornelius *UbK*, S. 86 f., siehe in diesem Band, S. 72 f.

91 Hauptmann 1868, S. 158.

92 Ebd., S. 158.

93 Vgl. Dahlhaus 1989, S. 99.

den Spagat nicht, sondern sucht nach einer Lösung, die neue Musik Wagners und Liszts zu legitimieren, ohne Hauptmanns System über Bord werfen zu müssen. Diese findet er, indem er Hauptmanns Theorie historisiert und neben die abstrakte, ewige Naturgesetzlichkeit eine aus der Kompositionsgeschichte legitimierte – fast möchte man sagen – *seconda pratica* setzt, die das Recht hat, die auf Gesetzen begründeten Regeln zu erweitern, zu dehnen oder gar zu missachten. Dass dies die Opposition der strikten Anhänger Hauptmanns auf den Plan ruft, liegt auf der Hand. Der Hauptmann-Schüler und spätere Professor für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig Oscar Paul legt in der Festschrift zu Hauptmanns 70. Geburtstag dar, wann Musiktheorie defizitär sei: wenn erstens »nur das sogenannte ästhetische Gefühl der alleinige Richter« sei und zweitens »nur ein von der Geschichte abstrahirtes theoretisches System vorhanden« sei, das in Wirklichkeit »in der Menschenbrust wurzele und auf natürlichen Gesetzen beruhe«. ⁹⁴ Weitzmann war denn auch wichtig zu betonen, dass nicht ein »Zusammenstellen und Erklären einer gewissen Anzahl von Beispielen«, sondern ein nach »Principien geordnete[s] Systeme[m]« sein Ziel sei, wenngleich um eine historische Dimension erweitert. ⁹⁵

In einem Beitrag zur »Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre« in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, einer der ersten modernen fachgeschichtlichen Arbeiten in der deutschsprachigen Musiktheorie überhaupt, geht er näher auf die Bedeutung Hauptmanns ein. Sein Werk enthalte »des gediegenen Goldes genug, um ganze Tempel damit zu schmücken« und umfasse »alle die Offenbarungen, welche die Priester der Tonkunst künftiger Zeiten zu interpretieren bemüht sein werden«. ⁹⁶ Offenbart bereits die Wortwahl einen Spielraum im künstlerischen Umgang mit seinen Erkenntnissen, so stellt Weitzmann daraufhin klar, dass Hauptmanns Werk eben keine »Kunstlehre«, sondern eine »Naturlehre [...] in rein abstract theoretisch gehaltener Darstellung« sei. Im Anschluss betont er vor allem die modernen Seiten von Hauptmanns Buch: Der verminderte Septakkord und der übermäßige Dreiklang ⁹⁷ seien als der Tonart angehörig anerkannt worden, ebenso seien chromatische Alterationen theoretisch begründet worden. Allerdings muss auch Weitzmann eingestehen: »Die Enharmonik aber, und mit dieser auch die Mehrdeutigkeit gewisser Accorde, verwirft unser Theoretiker gänzlich, als logisch unwahr«. Um nun Hauptmann nicht widersprechen zu müssen, begrenzt er dessen Gültigkeit auf eine Epoche. Hier offenbart er (im Gegensatz zum scheinbaren Hegelianer Hauptmann) eine Kenntnis von Hegels Geschichtsphilosophie und folgt dessen Einteilung in eine symbolische, klassische und romantische Periode der Kunst:

Ueberschauen wir jetzt den bisher zurückgelegten Weg der Entwicklung unserer Harmonie, so können wir hier, wie in der ganzen Kunstgeschichte überhaupt, eine symbolische, eine classische und eine romantische Auffassung und Gestaltung des Stoffes und des ihn durchdringenden Geistes gewahren. ⁹⁸

Hauptmanns unbedingte Gültigkeit erstreckte sich dabei auf die »classische« Periode, die er vom späten 16. Jahrhundert bis zu Beethoven datiert. Sie sei als »Sprache des Gemüthes« mit der Scheidung einer selbständigen weltlichen Musik von der Kirchenmusik, vornehmlich »in dem lyrischen Madrigale und mehr noch in dem musikalischen Drama« entstanden. ⁹⁹ Musiktheoretisch bestimmt er diese Periode durch zunehmend auftretende Chromatik, durch bis

⁹⁴ Paul 1862, S. 22 f.

⁹⁵ Weitzmann 1861, S. 6.

⁹⁶ Weitzmann 1859, S. 26.

⁹⁷ Über beide Akkordtypen verfasste Weitzmann bereits monografische Schriften.

⁹⁸ Ebd., S. 26.

⁹⁹ Ebd., S. 27.

dahin ungehörte Dissonanzen und die entstehende »harmonisch[e] Tonart« im Gegensatz zu den vorherigen »melodischen Kirchentönen«. Die dadurch entstehende logische Folge konsonierender und dissonierender Akkorde sei nun der eigentliche Aussagebereich der hauptmannschen Theorie.

Die nächste und letzte Periode, die romantische, erweitert dieses System nun durch Vorhaltsbildungen, die das Erscheinen eines Dreiklangs verzögern, durch vielfältige Modulationen und die Bemächtigung der Enharmonik – generell gesprochen durch eine Individualisierung der schöpferischen Möglichkeiten. Nur die letzte Bemerkung über das Klavier als »verknöcherte Enharmonik selbst« lässt sich noch als Konzession an Hauptmann verstehen, ansonsten ist die Gültigkeit der *Natur der Harmonik und der Metrik* verlassen. Sie wirkt allerdings noch als Untergrund, wie gleich zu zeigen ist. Die Passage sei vollständig zitiert:

In der letzten Periode trennt sich die Instrumentalmusik von der Vocalmusik und gelangt zur Herrschaft. Sie erscheint jetzt nicht mehr als eine der Poesie nur dienend beigegebene, sondern als eine freie und selbständige, als die romantische Kunstform der Musik. Dieser genügt eine bestimmte, als mustergiltig aufgestellte classische Form, wie etwa die für Instrumentalstücke größeren Umfanges festgesetzte Sonatenform, nicht mehr zum Ausdrucke ihrer Idee, und mit der Herrschaft der Instrumentalmusik findet auch das gleichmäßig temperirte Tonsystem, die dadurch bedingte Enharmonik und der erweiterte Verwandtschaftskreis der Tonarten, Anhänger und Vertheidiger. Die romantische Musik giebt in der Sonate, dem Streich-Quartett und der Symphonie, welche Formen nun vorzüglich cultivirt werden, im Anschlusse an Beethoven's letzte Arbeiten solcher Art einem Hauptsatze nicht nur den einen bestimmten Nebensatz, der Tonica nicht nur den einen modulatorischen Gegensatz der Dominante, sondern sie wählt die Modulationen für eine oder für mehrere eingewebte Episoden also, wie es dem Inhalte derselben am entsprechendsten erscheint; ebenso verzögert sie das Erscheinen eines Dreiklanges durch gebundene und frei auftretende, stufenweise auf- oder abwärts schreitende, diatonische oder chromatische Vorhalte vor einer oder mehreren Stimmen desselben; sie bemächtigt sich der Enharmonik und benutzt namentlich die mehrdeutige Natur des verminderten Septimenaccordes und des übermäßigen Dreiklanges, um auch die entferntesten Tonarten in Verbindung setzen und wirken lassen zu können; sie liebt und benutzt Contraste, Ellipsen, Gedankensprünge und Ueberraschungen; läßt nicht nur Menschen-, sondern auch Geisterchöre, nicht nur die Reigen wirklicher, sondern auch phantastischer Wesen erschallen, und wählt sich neben natürlichen Erscheinungen auch Märchengebilde, Elfenspiel und Teufelsspek zu ihren Vorwürfen. Von den ausübenden Künstlern aber fordert sie, dem Hörer ihre Täuschungen, also auch die durch die Enharmonik hervorgebrachten [sic], als Wahrheit darzustellen, und trotz der zugrunde liegenden Temperatur dennoch jederzeit nur reine Accorde hören zu lassen; eine Bedingung, die nur das Clavier nicht zu erfüllen vermag, weil es gleichsam die verknöcherte Enharmonik selbst ist.¹⁰⁰

Abschließend kommt er nun auf den ausgeschriebenen Wettbewerb der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu sprechen, um die Freiheiten der »kühne[n] Geister« auch »rechtlich begründet anerkannt, geordnet und sichergestellt zu sehen«. Denn »bei innerem harmonischen und organischen Zusammenhänge und Ebenmaße der einzelnen Theile« und bei Wahrung der »Grenzen des Schönen« könne von »Abnormitäten« und »Sünden gegen die Grammatik der Tonkunst« keine Rede sein.¹⁰¹

100 Ebd.

101 Ebd.

Bekanntlich hat Weitzmann, der ursprünglich neben Hauptmann und Liszt Preisrichter sein sollte, selbst an diesem Wettbewerb teilgenommen und diesen – ein Schelm, wer Böses dabei denkt – neben dem zweiten Preisträger, Ferdinand Peter Graf Laurencin, gewonnen.¹⁰²

Weitzmanns Preisschrift orientiert sich dabei im Aufbau eng an Hauptmanns Buch. Es finden sich einige wenige Literaturbeispiele von Beethoven und Liszt, die meisten Notenbeispiele sind jedoch, das jeweilige Klangphänomen erläuternd, von Weitzmann selbst konzipiert. Er bewahrt bewusst den systematischen Aufbau Hauptmanns (wohl auch, um dem Vorwurf der reinen Beispielsammlung zu begegnen) und integriert darin seine historische Argumentation, anders als Laurencin, dessen Schrift eine tonale Evolution durch die Musikgeschichte bis hin zu Liszt zeichnet. Trugen beide Schriften in ihrer ersten Publikation als Serie in der *Neuen Zeitschrift für Musik* noch den gleichlautenden Wettbewerbstitel, benennt Weitzmann seine Schrift bezeichnenderweise »Harmoniesystem«, Laurencin dagegen wählt »Harmonik der Neuzeit«.¹⁰³ Damit betont ersterer den Versuch der Zusammenführung von Historie und Systematik, letzterer den teleologischen Charakter: Laurencin ist weit mehr als Hauptmann und Weitzmann Anhänger Hegels, zitiert ihn mehrfach¹⁰⁴ und fordert von neueren theoretischen »Betrachtungssysteme[n]« eine der »Philosophie der Geschichte«¹⁰⁵ vergleichbare Kohärenz, ohne diese wirklich einlösen zu können.

Hauptmann findet bei Weitzmann wie Laurencin¹⁰⁶ mehrfach lobende bis schmeichelnde Erwähnung.¹⁰⁷ Dies hatte wohl durchaus taktische Gründe, sollte doch ursprünglich Hauptmann selbst einer der Preisrichter sein. Dass Weitzmann jedoch im Kapitel »Die heutige Chromatik und Enharmonik als ein Beispiel für avancierte Vorhaltbildungen« Hauptmann als Komponisten anführt, dürfte eventuell sogar als versteckter, ironischer Kommentar zu deuten sein.¹⁰⁸

Die Fundierung des Tonsystems erfolgt jedoch bei Weitzmann gänzlich anders, das dialektische Axiom Hauptmanns übernimmt er nicht, im Gegenteil: Er stellt die temperierte Stimmung als Basis vor und sieht im »Aufgeben jener mathematischen Reinheit« einen sinnvollen Schritt, um der Musik neue klangliche Möglichkeiten zu geben.¹⁰⁹ Dass Hauptmann hierbei nicht folgen kann, liegt auf der Hand:

Den Anfang der preisgekrönten Schrift habe ich gelesen, da werden erst alle möglichen Töne aufgezählt »die es giebt,« aus denen man dann die zu einer guten Harmonie brauchbaren auswählen soll. Das kommt mir vor wie ein ungeheurer Haufen von Armen,, [sic] Beinen, Nasen, Ohren u. s. w. aus denen man einen Menschenleib zusammen setzen soll, der doch natürlicherweise alle diese Glieder selbst erst hervorbringen kann.¹¹⁰

102 Dies führte bereits bei Erscheinen der Schrift zu Spekulationen und hämischen Kommentaren, vgl. Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 194; Bagge 1860, S. 233.

103 Der ursprüngliche Titel lautet: »Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkte Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik«. Vgl. Weitzmann 1860a bzw. 1860b; Laurencin 1861a bzw. 1861b.

104 Etwa Laurencin 1861b, S. 7 und 17f.

105 Ebd., S. 8 f.

106 Alle drei ursprünglichen Preisrichter werden von Laurencin geflissentlich erwähnt. Er thematisiert Liszts Werke, Weitzmanns Akkordmonografien und Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik*, das »die Musiklehre von all dem willkürlichen Regeltrödel gereinigt« habe. Ebd., S. 47.

107 Allerdings nicht bei Weitzmanns Vorstellung des Tonsystems, was Hauptmann selbst und Kritiker bemerkten. Vgl. etwa Kunkel 1863, S. 15.

108 Weitzmann 1860b, S. 61.

109 Ebd., S. 3.

110 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 194.

Weitzmann sichert sich über die Autorität der Komponisten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ab, auch deren Kompositionen mit Tasteninstrumenten würden »in Verbindung mit der reinen Stimmung« durch hinzutretenden Gesang oder durch Blas- und Streichinstrumente »auch das feinste musikalische Ohr nicht beleidigen«.¹¹¹ Hier zeigt sich – das der Schrift vorangestellte Zitat Zarlinos macht es bereits deutlich – dass Weitzmann einen doppelten Argumentationsstrang beabsichtigt: sowohl die Begründung durch die etablierte Klangsprache maßgeblicher Werke (»senso«), gewissermaßen aus der Geschichte heraus, als auch aus einem »Harmoniesystem« heraus (»ragione«), das in seiner Offenheit und Flexibilität den Systemanspruch allerdings bereits selbst infrage stellt.

»[B]y explaining everything, ultimately his theory explains nothing«, schlussfolgert Alexander Rehding und benennt damit zu Recht Widersprüche in Weitzmanns Schrift.¹¹² Dennoch versucht Weitzmann im weiteren Teil der Studie die Erscheinungen der seinerzeit neueren Werke durchaus geordnet nach Phänomenen zu erläutern und zu begründen. Dass er letztlich »nichts erkläre«, führt doch zu weit, er muss aber die Geschlossenheit eines Entwurfs à la Hauptmann preisgeben. Ebenso trifft es nicht den Punkt, dass er, wie Rehding schreibt, die theoretischen Apparate seiner Vorläufer weiterverwenden wollte, indem er deren Schrauben etwas fester anzog.¹¹³ Weitzmann meinte vielmehr, um im Bild zu bleiben, ein bloßes Lockern derselben könne genügen.

In der Herleitung der Tonart folgt er Hauptmann, übernimmt dessen Bezeichnung und Akkordschreibweise,¹¹⁴ allerdings verdichtet er Hauptmanns Tonartensystem hinsichtlich einer symmetrischen Logik: Dur und Moll werden konsequenter als bei Hauptmann als exakte Gegensätze, nämlich als Spiegelung, hergeleitet, ebenso das »Moll-Dur«, das Weitzmann »weiches Dur«, und die »übergreifende Molltonart«, die Weitzmann »hartes Moll« nennt. Die Idee einer exakten Spiegelung führt dann auch zu einem weiteren Ausbau des dualistischen Gedankens, indem Weitzmann nicht nur die Dreiklangsbildung, sondern auch die Mollskala als abwärts-führend beschreibt.

In den Klangbildungsmöglichkeiten muss er über Hauptmann hinausgehen, um der Ausgangsmotivation seiner Schrift Rechnung zu tragen, nämlich der Erklärung der Neuerungen in der Harmonik seiner Zeit. Hier finden sich neben der Fundierung des Tonsystems die größten Differenzen zu Hauptmann. Weitzmann meint dieses Dilemma zu lösen, indem er Hauptmanns Theorie in Bezug auf die Erklärung der Tonsysteme als Untergrund weiter geltend sehen will, aber Erweiterungen in der neueren Tonsprache als etabliert und legitimiert betrachtet. Hierzu bedient er sich der Metapher des Neuen Testaments, das zwar auf dem Alten fuße, aber doch neue Inhalte vermittele und lehre.¹¹⁵

Während Hauptmann strikt die Bedeutungen seiner kleingeschriebenen Terzbezeichnungen und großgeschriebenen Quintbedeutungen auch in der musikalischen Praxis als geltend ansieht und von Sängern beispielsweise einen Unterschied in der Intonation der Tonfolge *G-a* beim Akkordwechsel von C-Dur nach F-Dur im Gegensatz zur Tonfolge *G-A* von C-Dur nach D-Dur

111 Weitzmann 1860, S. 3.

112 Rehding 2003, S. 41.

113 Ebd., S. 41.

114 Dies führte zu einem mehrfachen Plagiatsvorwurf, zum einen von Seiten Hauptmanns: »In Weitzmanns Preisarbeit, die gegenwärtig in der Brendelschen Zeitung gedruckt wird und schon durch 5 Blätter geht, genirt er sich gar nicht, mit meinen Formen und meiner Darstellungsweise umzugehen, als ob's seine eigne oder eine längst hergebrachte wär.« (Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 198), zum anderen öffentlich bei Bagge 1860 und Kunkel 1863, S. 13.

115 Weitzmann 1861, S. 28.

verlangt,¹¹⁶ bestreitet Weitzmann deren Bedeutung für die musikalische Praxis. In seiner Schrift *Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten* führt er sein Verständnis des Verhältnisses des Tonsystems zur musikalischen Praxis aus:

Einer theoretisch idealen, nicht aber der praktisch realen Musik kann ein reines Tonsystem zu Grunde gelegt werden. Denn wie wir das natürliche, reine Gold erst mit Kupfer versetzen, um es für die Kunst brauchbar herzustellen, und wie es darum doch seinen Werth und seine Schönheit nicht einbüßt, so verliert auch die Musik weder ihre Macht, noch ihre Würde, wenn sie durch ein abgegrenztes, gleichschwebend temperirtes System aus ihrem Naturzustande in die Region der Kunst emporgehoben wird. Unser Ohr aber ist heute schon dergestalt an diese kunstvolle (nicht künstliche) Temperatur gewöhnt, daß selbst der Hornist die Naturtöne seines Instrumentes temperiren muß, und wir schwerlich drei oder vier Sänger auffinden möchten, die im Stande wären, den in der Tonart C dur auftretenden Accord *D|F a* als einen »verminderten Dreiklang« hören zu lassen, wie es doch die Theorie des reinen Tonsystemes, in welchem letzteren die Töne *D – a* keine reine, sondern eine verminderte Quinte bilden, verlangt.¹¹⁷

Durch die Betonung einer zwangsläufigen Inkongruenz von Natur und Kunst legitimiert er neuere Entwicklungen. Kunst wird dabei als kulturelle Formung verstanden, die zwar auf Bedingungen der Natur basiert, diese aber erweitern und buchstäblich »zurechtbiegen« darf und muss, um menschlichem Drang zur Kreativität zu folgen, wie es die Metapher aus der Metallurgie veranschaulichen will. Hauptmanns eigenwilligem Naturbegriff wird zwar nicht widersprochen, er fasst für Weitzmann aber nur die Basis harmonischer Phänomene und beschreibt nicht die Grenzen des musikalischen Kunstschaffens. Hauptmann hatte sich nach anfänglicher Zusage vom Preisrichteramt zurückgezogen, die Veröffentlichungen der Preisschriften verfolgte er jedoch sehr genau, sah darin wenig überraschend »quatsches bodenloses Zeug«.¹¹⁸ Dass er dabei in klaren Parteiungen denkt und seinen ehemaligen Schüler als Überläufer sieht, machte er Franz Hauser gegenüber deutlich:

Daß Weitzmanns Arbeit die beste gewesen, will ich gern glauben, er ist ein guter Musiker: dort werden sie sagen, er sei aus dem Saulus zum Paulus geworden – wir sagen umgekehrt, er sei aus einem leidlichen Paulus ein vortrefflicher Saulus geworden. Er hat etwas Mehreres davon; die Enharmonik ist auch etwas von Gottlosigkeit: ein Hier und Dort das nicht von Einem Punkte ausgeht, keine Mitte oder Vermittlung hat.¹¹⁹

Dass Hauptmann auch den zweiten Preisträger Graf Laurencin nicht ernst nahm, weder als Person noch als musiktheoretischen Autor, machen mehrere Briefpassagen deutlich.¹²⁰

Öffentlich äußerte sich Hauptmann nicht, elf Jahre später waren die posthum veröffentlichten Briefe an Hauser allerdings bereits zu lesen. Doch unterstützte er zu Lebzeiten die Gegenschrift Selmar Bagges, in dessen *Deutscher Musik-Zeitung* er ebenfalls veröffentlichte, mit dem er in Briefkontakt stand und dessen Kompetenz er voll vertraute.¹²¹

Weitzmann verteidigt sich wiederum gegen die gemachten Anschuldigungen; seinen ehemaligen Lehrer attackiert er jedoch niemals, stets versucht er das eigentlich Unmögliche: Hauptmanns Theorie und eine theoretische Fundierung der Tonsprache Wagners und Liszts

116 Vgl. Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 235.

117 Weitzmann 1861, S. 9f.

118 Vgl. Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 184.

119 Ebd., S. 192.

120 Ebd., S. 172, 195. Ähnlich abwertend in der Einschätzung Laurencins ist Eduard Hanslick (1987, S. 88–92).

121 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 201.

zusammenzubringen und seine eigene Arbeit als Fortführung Hauptmanns darzustellen. Die Standpunkte von Lehrer und Schüler waren unvereinbar geworden.

Ausblick: Opposition

»Hauptmann ist ein Ketzer, ein Irrlehrer. Wenn die Enharmonik nicht admittirt wird, gibt's nur Reaction, Stillstand, Umkehr.«¹²² Hans von Bülow macht Louis Köhler gegenüber unmissverständlich deutlich, was er von dessen Hauptmann-Begeisterung hält und geht hart mit seinem ehemaligen Lehrer ins Gericht. Fand er als junger Student dessen Unterricht zwar »mitunter recht trocken«, beurteilte er ihn während seiner Studienzeit doch meist positiv.¹²³ Praktische Kompositionsarbeiten und Stilkopien scheinen dabei im Vordergrund gestanden zu haben. In den Folgejahren wird Hauptmann für Bülow zum Inbegriff einer restriktiven Rückwärtsgeradheit, wie folgende Passage aus einem Brief an Felix Draeseke über Wagners *Tristan und Isolde* – in Bülows üblicher Vorliebe für (nicht immer gelungene) Wortwitze – zeigt:

Da ist in der Instrumentaleinleitung (ein wenig der des Lohengrin verwandt) *horribile dictu, visu, auditu* – kein einziger reiner Dreiklang zu finden, kein einziger. Was wird Hauptmann's Weib wohl dazu sagen! Weitzmann's Frau ist hingegen sehr entzückt und erbaut – überhaupt von Tage zu Tage fanatischer.¹²⁴

Seine Kritik ist jedoch eine in erster Linie ästhetisch-kompositionstechnisch begründete – ob er überhaupt genaue Kenntnis von Hauptmanns Schrift hatte, sei dahingestellt. Auf Fragen der Theoriebildung und der tonsystematischen Begründung geht Bülow jedenfalls nicht ein.

Doch nicht nur von ›neudeutscher‹ Seite erfährt Hauptmann Widerspruch. Eduard Krüger, Professor für Theorie und Geschichte der Musik an der Universität Göttingen, kritisiert ihn inhaltlich.¹²⁵ Deutlich zeigt sich dies in seiner Rezension von Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, der er als großem theoretischem Entwurf eindeutig den Vorzug gibt.¹²⁶ Auffallend deutlich ist die Redaktion bemüht, sich von der Meinung Krügers zu distanzieren. Schließlich heißt der Herausgeber der neuen Folge der Zeitung seit 1863 Selmar Bagge. Hauptmann selbst war Redakteur der Zeitung von 1843 bis 1846.

Krüger lobt Helmholtz' »Ineinsbildung der mathematisch-physikalischen und der physiologisch-anatomischen mit der eigenthümlich künstlerischen Tonwissenschaft« und sieht hierin einen Vorzug gegenüber Hauptmann, dem er argumentative Inkonsequenz vorwirft:

Hauptmann, der den dunklen Gang der metaphysischen Dialectik in diesem Gebiete gewagt hat, beginnt doch nach Abweisung anderer Irrlehren – gegen die Hegel'sche Regel, mit einer Voraussetzung: »Es giebt drei direct verständliche unveränderliche Intervalle« (Harm. S. 21). In der Metaphysik aber darf es nun einmal absolut nichts »geben«, was der Metaphysiker nicht demonstriert hätte, wir müssen fragen nach dem Warum, dem Grund des Grundes, und da genügt es keines-

122 Bülow 1898, S. 325 (Brief vom 26.6.1860).

123 Vgl. Bülow 1895, S. 40, 133.

124 Bülow 1898, S. 179 (Brief vom 27.6.1858).

125 Eduard Krüger wird heute fast ausschließlich bezüglich seiner Rolle im Streit um Wagners »Judenthum«-Aufsatz rezipiert, dessen antisemitische Ansichten er teilt, präzisiert und weiter ausführt. Vgl. Krüger 1850.

126 Helmholtz selbst beurteilt Hauptmanns Schrift, ebenso wie von Oettingen, weitgehend positiv, sieht darin eine wichtige Vorarbeit zu seinem erfahrungswissenschaftlichen Ansatz, anders als Hauptmann, der Helmholtz' Schriften den Anspruch, Musiktheorie zu sein, aberkennt. Zum gegensätzlichen Wissenschafts- und Psychologiebegriff vgl. Rummenhöller 1967, S. 69f.

wegs, die Beweisführung zu umgehen durch Hinweise auf spätere Belege durch – natürliche oder ästhetische Wirkungen (Harm. S. 9, 10). [...] Bekennen wir hier die Schranke die dem kühnsten menschlichen Denken gesetzt ist: demselben Denken, das zwar das Weltall durchdenkt, aber es nicht herausbringt, wie und warum das Feuer brennt [...]! Das Ende unseres – (metaphysischen oder dialectischen?) – Denkens reicht eben bis in den Anfang der Wirklichkeit.¹²⁷

Deutlich zeigt sich in Krügers Worten bereits die Ablehnung eines als veraltet empfundenen spekulativen Denkens, das, so Krüger, zur Beschreibung der Wirklichkeit wenig beitrage. Krüger – als Gegner »fratzenhafter Enharmonik« zwar durchaus Hauptmann vergleichbar kein Freund theoretischer Legitimationen avancierter Musik – kritisiert im Besonderen Hauptmanns Moll-Dur-Tonart als entbehrlich, da dort nur Freiheiten systematisiert würden, die in »jeder Tonleiter jeder Periode möglich« seien. Daraufhin fühlt sich »die Redaction«, respektive Selmar Bagge, umgehend bemüht, diesen Angriff zu parieren.¹²⁸ Ebenso betont die Redaktion, im Gegensatz zu Krüger, dass die Begründung des Quintparallelenverbotes bei Hauptmann überzeugender als bei Helmholtz erfolgt sei:

So z. B. scheint uns der Grund des Quintenverbots bei Hauptmann viel schlagender dargelegt, ganz unbegreiflich dagegen, wenn Helmholtz S. 546 sagt, die Quintenfolgen seien nur den Gesetzen der künstlerischen Composition widersprechend, nicht aber dem natürlichen Ohre übelklingend.¹²⁹

In Krügers Kompendium *System der Tonkunst* von 1866 findet Hauptmann, im Gegensatz zu Helmholtz, denn auch kaum Beachtung. Wenn er Erwähnung findet – bei Fragen von Stimmung und Harmonik ist dies nicht der Fall –, geschieht es stets in kritischer Form. So lässt Krüger Hauptmanns Definition der Dissonanz nicht gelten. Es genüge nicht

zu sagen, »Die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt ist die Dissonanz« (Hauptmann Harmonik S. 74 §107); denn wenn auch der Gebrauch der Dissonanzen auf melodischen d. h. frei setzenden Principien beruht, so sind doch nicht alle aus Melodietönen zusammen gefaßten Accordgebilde dissonierend [...].¹³⁰

Deutlich tritt der Unterschied in Krügers Ausführungen über das Verhältnis der Natur zur Kunst zutage, darin durchaus Weitzmann ähnlich: »Freie Kunst ist nur frei, indem sie den Gesetzesgrund der Natur überschreitet, nachdem sie ihn erkannt hat als ihren Wurzelkeim.«¹³¹ Krüger nimmt eine Geist-Natur-Opposition an – die Natur steht in ihrer akustischen Fundierung dabei unabhängig vom Menschen –, die erst in der Verbindung künstlerische Gestaltung zulässt.¹³² Bei Hauptmann ist die »Natur der Harmonik« im vernünftigen Menschen selbst verankert, ein Überschreiten der Naturgesetze ist demnach nur als unvernünftiges Handeln denkbar. Hauptmann nahm dementsprechend kritisch Krügers Buch zur Kenntnis. Dass er darin kaum Erwähnung findet, scheint ihn dabei besonders gestört zu haben, weshalb er denn auch sogleich (wenig begründbare) Plagiatsvorwürfe erhebt:

127 Krüger 1863, Sp. 467 und 485 f.

128 Ebd., Sp. 499.

129 Ebd., Sp. 501.

130 Krüger 1866, S. 103. Krüger erwähnt freilich nicht, dass Hauptmann zwischen melodischer und harmonischer Bedeutung von Einzeltönen je nach Tonrelation unterscheidet und Melodietöne, die auf Dreiklangsintervallen beruhen, nicht als melodische Folge definiert (vgl. Hauptmann 1853, S. 74).

131 Krüger 1866, S. 32.

132 Vgl. Krüger 1853, S. 142.

da sah ich mir's [Krügers *System der Tonkunst*] ein wenig näher an: kein Wort von meinen Ansichten, aber auch nicht etwa etwas dagegen, sondern rein ignoriert – und gekannt hat er's, da er es bequem fand Stellen daraus zu Beispielen abzudrucken – er hat es eben für einen toten Hund genommen, wo von Eigenthum eben nicht viel die Rede zu sein braucht.¹³³

Es ist sicherlich kein Zufall, dass Hugo Riemann bei eben jenem Eduard Krüger und Hermann Lotze seine Dissertation *Über das musikalische Hören* einreichte, nachdem seine Promotion in Leipzig beim Hauptmann-Schüler Oscar Paul abgelehnt worden war. Grund der Ablehnung dürfte sicherlich auch Riemanns Hauptmann-Kritik gewesen sein, die er bereits in der Einleitung der Schrift deutlich macht: »Der zweite grosse Harmoniker ist Moritz Hauptmann, welcher freilich zur Aufklärung des Geheimnisses der Klanganalyse und Klangverknüpfung wenig oder nichts beitrug.«¹³⁴

Mehr noch: Die ersten Jahre der wissenschaftlichen Tätigkeit Riemanns lassen sich als ein Abarbeiten an Hauptmanns Theorien verstehen.¹³⁵ Noch in seiner Geschichte der Musiktheorie von 1898 wird die kritische Position deutlich, wenn er Hauptmanns Theorie – bezeichnenderweise im Unterkapitel »Inkonsequenzen im Aufbau der Lehre Moritz Hauptmanns« – relativ kurz abhandelt und insbesondere Hauptmanns schematische Akkordketten, die Verwandtschaft nur als gemeinsame Töne beschreiben können, sowie die Inkonsequenz kritisiert, dass der verminderte Dreiklang als Grenzverbindungsakkord zwar Teil des Systems sei, wo er doch als Rahmen laut Hauptmann kein ›verständliches‹ Intervall, nämlich eine verminderte Quinte aufweise. Er schließt mit den Worten: »Wir wollen uns nicht unnötig bei den neuen Abirrungen vom rechten Wege aufhalten.«¹³⁶ Dass Riemanns theoretische Konzepte dennoch maßgeblich auf Abwandlungen Hauptmanns fußen, etwa seine »trivialdialektische« Adaption von Hauptmanns Kadenztheorie¹³⁷ oder die konsequente Ausarbeitung von Hauptmanns Mollauffassung als »Lastbestimmung[g]«¹³⁸ zu einem harmonischen Dualismus, lassen diese Äußerungen beinahe vergessen.

Was sich im ausgehenden 19. Jahrhundert bereits ankündigt, gilt für das gesamte 20. Jahrhundert: Hauptmann ist gänzlich unmodern, sein spekulatives Wissenschaftskonzept ein veraltetes geworden. Die Grabenkämpfe um Stimmung und Enharmonik sind längst von der musikalischen Realität überholt worden.

Eine unabhängig von der musikalischen Realität gesetzte, ›explizite‹ Theorie verlor ihre Wirkungsmacht, Arnold Schönberg etwa verbat sich eine solche und den zumeist damit verbundenen Konservatismus.¹³⁹ Im Vorwort der *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille ist das Aufgabenfeld einer zeitgemäßen Harmonik beschrieben:

Für die Harmonik, wie wir sie fassen, ist der Ausgangspunct die möglichst treue und erschöpfende, durch keinerlei theoretisches Vorurteil beeinflusste Analyse dessen, was der Musiker unserer Zeit

133 Hauptmann 1871, Bd. 2, S. 268.

134 Riemann 1874, S. 4. Alexander Rehding (2003, S. 33) vermutet als maßgeblichen Grund für die Leipziger Ablehnung von Riemanns Dissertation die kühne Konstruktion der Untertonreihe. Der Angriff auf Hauptmann könnte jedoch ein triftigerer Grund gewesen sein; Riemann sucht daraufhin mit Eduard Krüger einen ausgewiesenen Kritiker Hauptmanns als Betreuer auf.

135 Zu Riemanns Rezeption Hauptmanns vgl. Rehding 2003, S. 22–27.

136 Riemann 1898, S. 500 f.

137 Vgl. Dahlhaus 1989, S. 94 f.

138 Hauptmann 1853, S. 306.

139 Vgl. Rehding 2003, S. 43.

und unserer Cultur bei den musikalischen Zusammenklängen und ihren Verbindungen tatsächlich hört.¹⁴⁰

Eine analytische Anwendbarkeit auf komponierte Musik ist in Hauptmanns System nicht intendiert, sie wurde jedoch im 19. Jahrhundert – meist unter Preisgabe wesentlicher Aspekte seiner Theorie – mehrfach versucht. Dass sie bei voller Berücksichtigung seiner axiomatischen Grundbedingungen, wie der ›natürlichen‹ Stimmung, die enharmonische Verwechslungen als ›Systemfehler‹ ausschließt, und der teilweise bemühten Dialektik überhaupt befriedigend möglich wäre, ist zu bezweifeln. Teilaspekte – wie etwa Hauptmanns dialektischer Kadenzbegriff – können aber durchaus für das Verständnis musikalischer Phänomene des mittleren 19. Jahrhunderts analytisch fruchtbar gemacht werden, wie von Hubert Moßburger oder Christoph Hust unternommen.¹⁴¹ Vor allem aber gilt: Fast alle theoretischen Konzepte der 1860er- und 70er-Jahre setzten sich intensiv mit seiner Hauptschrift auseinander, für das Verständnis dieser Diskurse ist die Kenntnis seines Denkens daher Voraussetzung.

Literatur

- Anonym 1875 | Anonym: Nekrologe. Peter Cornelius, in: *Erster Jahresbericht der k. Musikschule in München. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1874/75*, München: Wolf & Sohn 1875, S. 36 f.
- Bagge 1860 | Selmar Bagge: Die gekrönte Preisschrift von C. F. Weitzmann, in: *Deutsche Musik-Zeitung* 1/ 30 (21.7.1860), S. 233–235, und 1/31 (28.7.1860), S. 241–243.
- Bülow 1895 | Hans von Bülow: *Briefe, Bd. 1: 1841–1853*, hg. von Marie von Bülow, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1895 (Briefe und Schriften, Bd. 1).
- Bülow 1898 | Hans von Bülow: *Briefe, Bd. 3: 1855–1864*, hg. von Marie von Bülow, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1898 (Briefe und Schriften, Bd. 4).
- Cornelius 1905 | Peter Cornelius: *Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten, 2. Band*, hg. von Carl Maria Cornelius, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1905 (Literarische Werke, Bd. 2).
- Cornelius 2004 | Peter Cornelius: *Gesammelte Aufsätze, Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, hg. von Günter Wagner und James A. Deaville, Mainz: Schott 2004.
- Cornelius *Ab1* | Peter Cornelius: *Großes Arbeitsbuch*, Bd. 1, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus.Hs.4760/I, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/10033F21>.
- Cornelius *Lp* | Peter Cornelius: *Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München*, D-MZs PCA Nb 61, online zugänglich unter www.dilibri.de/urn/urn:nbn:de:0128-1-111902, zitiert nach der Edition im vorliegenden Band (Zirwes et al. 2024, S. 23–27, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-23>).
- Cornelius *UbH* | Peter Cornelius: *Unterrichtsbuch/Harmonielehre*, ÖNB, Wien, Signatur: A-Wn Mus. Hs.4795, online zugänglich unter <https://onb.digital/result/1000ECE0>.
- Cornelius *UbK* | Peter Cornelius: *Unterrichtsbuch*, D-MZs PCA Mus. ms. 34.
- CorneliusC 1925 | Carl Maria Cornelius: *Peter Cornelius. Der Wort- und Tondichter*, 2 Bde., Regensburg: Bosse 1925 (Deutsche Musikbücherei, Bd. 46–47).
- Dahlhaus 1984 | Carl Dahlhaus: *Die Geschichte der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10).
- Dahlhaus 1989 | Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11).

140 Louis/Thuille 1920, S. IV.

141 Moßburger 2002; Hust 2014.

- Eisenhardt 1984 | Günther Eisenhardt: *Moritz Hauptmann und seine Einwirkung auf die Entwicklung von Dualismus und Polarismus in der Musiktheorie*, 2 Bde., Dissertation PH Potsdam 1984.
- Hanslick 1987 | Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, Kassel: Bärenreiter 1987.
- Hauptmann 1853 | Moritz Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853.
- Hauptmann 1863 | Moritz Hauptmann: Ein Brief M. Hauptmann's über Helmholtz' »Tonempfindungen«, in: *AmZ NF1/40* (30.9.1863), Sp. 669–673.
- Hauptmann 1871 | Moritz Hauptmann: *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, hg. von Alfred Schöne, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel 1871.
- Hauptmann 1876 | Moritz Hauptmann: *Briefe von Moritz Hauptmann, Cantor und Musikdirector an der Thomasschule zu Leipzig an Ludwig Spohr und andere*, hg. von Ferdinand Hiller, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1876.
- Hauptmann/Paul 1868 | Moritz Hauptmann: *Lehre von der Harmonik. Mit beigegeführten Notenbeispielen, Nachgelassenes Werk*, hg. von Oscar Paul, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1868.
- Hiller 1860 | Ferdinand Hiller: *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunkts*, Köln: DuMont-Schauberg 1860.
- Hust 2014 | Christoph Hust: Peter Cornelius' »Ein Ton«, zwei Modelle und drei Perspektiven. Überlegungen zum Geltungsbereich musiktheoretischer Systeme, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie*, hg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz: Schott 2014, S. 552–563.
- Jorgenson 1986 | Dale A. Jorgenson: *Moritz Hauptmann of Leipzig*, Lewiston: Mellen 1986 (Studies in the history and interpretation of music, Bd. 2).
- Jost 2005 | Christa Jost: Richard Wagners Münchner Atelier für Musik und die Königliche Musikschule, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München. Von den Anfängen bis 1945*, hg. von Stephan Schmitt, Tutzing: Schneider 2005, S. 35–110.
- Köhler 1855 | Louis Köhler: Studien und Betrachtungen über Hauptmann's Buch »Die Natur der Harmonik und der Metrik«, in: *NZfM* 22/43/16–21 (12.10.–16.11.1855), S. 165 f., 177 f., 189 f., 197 f., 209 f. und 221–223.
- Köhler 1858 | Louis Köhler: *Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik. Zweiter Band. Enthaltend Musiklehre: Tonschriftwesen – Metrik – Harmonik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1858.
- Köhler 1861 | Louis Köhler: *Leicht fassliche Harmonie- und Generalbasslehre. Ein theoretisch-praktisches Handbuch zum Gebrauch für Musikschulen, Privat- und Selbstunterricht*, Königsberg: Bornträger 1861.
- Kroyer 1916 | Theodor Kroyer: *Joseph Rheinberger*, Regensburg: Pustet 1916.
- Krüger 1850 | Eduard Krüger: Judenthümliches, in: *NZfM* 17/33/27 (1.10.1850), S. 145–147.
- Krüger 1853 | Eduard Krüger: Zerstreute Blätter, in: *NZfM* 20/39/14 (30.9.1853), S. 141–144.
- Krüger 1863 | Eduard Krüger: H. Helmholtz. Lehre von den Tonempfindungen, in: *AmZ NF1/27–29* (1.–15.7.1863), Sp. 467–471, 483–489 und 495–501.
- Krüger 1866 | Eduard Krüger: *System der Tonkunst*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1866.
- Kunkel 1863 | Franz Joseph Kunkel: *Kritische Beleuchtung des C.F. Weitzmann'schen Harmoniesystems (gekürzte Preisschrift) und des Schriftchens: »Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten«*, Frankfurt a. M.: Auffarth 1863.
- Laurencin 1861a | Franz Peter Graf Laurencin: Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkte Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik, in: *NZfM* 28/54/1–7 (1.1.–8.2.1861), S. 4 f., 9–14, 21–24, 29–34, 41–43, 53 f. und 61–64.
- Laurencin 1861b | Franz Peter Graf Laurencin: *Die Harmonik der Neuzeit*, Leipzig: Kahnt 1861.
- Louis/Thuille 1920 | Rudolf Louis/Ludwig Thuille: *Harmonielehre*, Stuttgart: Klett 1920.

- Mahling 1977 | Christoph Hellmut Mahling: »In Dichtung und Komposition auf eigenem Boden gewachsen«. Cornelius und sein Verhältnis zur neudeutschen Schule, in: *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist*, hg. von Hellmut Federhofer und Kurt Oehl, Regensburg: Bosse 1977, S. 105–114.
- Moßburger 2002 | Hubert Moßburger: Das dialektische Kadenzmodell Moritz Hauptmanns und die Harmonik des neunzehnten Jahrhunderts, in: *Musik und Ästhetik* 6/24 (Oktober 2002), S. 50–59.
- Paul 1862 | Oscar Paul: *Moritz Hauptmann. Eine Denkschrift zur Feier seines siebenzigjährigen Geburtstages am 13. October 1862*, Leipzig: Dörfel 1862.
- Petersen 2024 | Birger Petersen: »Der geschickte, tüchtige, durchgebildete Musiker«. Josef Rheinberger als Kollege von Peter Cornelius, in: Zirwes et al. 2024, S. 213–220, <https://doi.org/10.5771/9783987401688-213>.
- Petersen/Zirwes 2014 | Birger Petersen/Stephan Zirwes: Moritz Hauptmann in München. Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert, in: *ZGMTH* 11/2 (2014), S. 177–190, <https://doi.org/10.31751/738>.
- Rehding 2003 | Alexander Rehding: *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Rheinberger 1982 | Josef Gabriel Rheinberger: *Briefe und Dokumente seines Lebens*, hg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, 9 Bde., Vaduz: Prisca 1982–1988.
- Riemann 1874 | Hugo Riemann: *Über das musikalische Hören*, Leipzig: Andrä's Nachfolger 1874.
- Riemann 1898 | Hugo Riemann: *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Leipzig: Hesse 1898.
- Rummenhüller 1963 | Peter Rummenhüller: *Moritz Hauptmann als Theoretiker. Eine Studie zum erkenntnistheoretischen Theoriebegriff in der Musik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1963.
- Rummenhüller 1967 | Peter Rummenhüller: *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie*, Regensburg: Bosse 1967.
- Rummenhüller 1999 | Peter Rummenhüller: Ist Moritz Hauptmann heute noch aktuell?, in: *Musiktheorie* 14/4 (1999), S. 320–327.
- Weißheimer 1871 | Wendelin Weißheimer: Ueber die kgl. Musikschule in München, in: *NZfM* 38/67/46 (10.11.1871), S. 421 f.
- Weitzmann 1859 | Carl Friedrich Weitzmann: Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre, in: *NZfM* 26/51/1–4 (1.–22.7.1859), S. 1–3, 9–12, 17–19 und 25–27.
- Weitzmann 1860a | Carl Friedrich Weitzmann: Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkte Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik, in: *NZfM* 27/52/1–9 (1.1.–24.2.1860), S. 2 f., 9–12, 17–20, 29–31, 37–39, 45 f., 53 f., 65 f., 73–75.
- Weitzmann 1860b | Carl Friedrich Weitzmann: *Harmoniesystem, Gekrönte Preisschrift*, Leipzig: Kahnt 1860.
- Weitzmann 1861 | Carl Friedrich Weitzmann: *Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten. Mit einer musikalischen Beilage: Albumblätter zur Emancipation der Quinten, und Anthologie klassischer Quintenparallelen*, Leipzig: Kahnt [1861].
- Zirwes et al. 2024 | *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, hg. von Stephan Zirwes, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz, Baden-Baden: Ergon 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 18), <https://doi.org/10.5771/9783987401688>.

Michael Lehner studierte Schulmusik, Geschichte, Musikwissenschaft, Klavier und Musiktheorie in Hannover, Venedig, Bremen und Zürich. Seit 2011 unterrichtet er Musiktheorie, Musikgeschichte und Gehörbildung an der Hochschule der Künste Bern, dort ist er zudem Mitarbeiter am Institut Interpretation. Promoviert wurde er an der Universität Zürich mit einer Arbeit über das Opernschaffen von Richard Strauss. Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich des Musiktheaters der Moderne, der Geschichte der Musiktheorie im 19. Jahrhundert, der pianistischen Improvisation und musikalischen Analyse.

Peter Cornelius als Musiktheoretiker

herausgegeben von

Stephan Zirwes, Michael Lehner,
Nathalie Meidhof und Martin Skamletz

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Peter Cornelius (München, ca. 1870)
Stadtbibliothek Mainz

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

1. Auflage 2024

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-167-1 (Print)

ISBN 978-3-98740-168-8 (ePDF)

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987401688>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

MUSIKFORSCHUNG
DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 18

ERGON VERLAG

Inhalt

Vorwort	7
I. Quellenedition	
Einleitung (<i>Stephan Zirwes/Michael Lehner/Nathalie Meidhof</i>)	11
Cornelius als Lehrer für Musiktheorie an der Königlich bayerischen Musikschule	11
Das Quellenmaterial	16
Zur Edition	19
A Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München, I. Harmonie – II. Poetik	23
B Rekonstruktion eines musiktheoretischen Lehrgangs nach Peter Cornelius	29
1. Die Grundlagen und der Dreiklang (<i>Stephan Zirwes</i>)	29
»Gesetz und Regel«	29
»Tonartsystem – Duraccord – Durtonart«	29
»Mollakkord – Molltonart – Molldurtonleiter«	33
»Die verminderten Dreiklänge«	34
»Das übergreifende System und seine verminderten Dreiklänge«	35
»Die Tonleitern des Dur und Mollsystems«	36
Akkordfolge	39
»Übung und Beispiel«	40
2. Dissonanz – Septimenakkorde – Dominantseptimenaccord (<i>Nathalie Meidhof</i>)	45
»Gesetz und Regel«	45
Definition der Dissonanz	45
Herleitung der »Septimenaccorde«	46
Fortschreitung der »Septimenaccorde«	48
»Folgen von Septimenaccorden«	49
»Die Natur des Dominantseptimenaccords«	54
»Übung und Beispiel«	56
3. Weitere Akkordformen (<i>Michael Lehner</i>)	60
Der verminderte Septakkord	61
Der halbverminderte Septakkord	62
Der übermäßige Sextakkord	63
Der übermäßige Dreiklang	64
Literaturbeispiele zum übermäßigen Dreiklang	70
Der »alterirte Dominantaccord«	72

Der »Septimenaccord auf der siebten Stufe des übergreifenden Mollsystems«	74
»Der Septimenaccord auf der vierten Stufe des übergreifenden Durmoll Systems«	75
C Aus Joseph Haydn's Quartetten	77
Einleitende Bemerkungen (<i>Martin Skamletz</i>)	77
Quellentext	79
D Die Modulation	103
Einleitende Bemerkungen (<i>Michael Lehner</i>)	103
Quellentext	105
II. Kontext	
<i>Nathalie Meidhof</i>	
»Dann gab ich ihnen Bässe«. Zur Bedeutung der satztechnischen Übungen im Unterricht von Peter Cornelius	131
<i>Michael Lehner</i>	
Moritz Hauptmann und die Folgen. Musiktheoretische Wirkungsgeschichte zwischen Reduktion, Adaption und Opposition	143
<i>Stephan Zirwes</i>	
Peter Cornelius als Vermittler der Lehre Moritz Hauptmanns	171
<i>Martin Skamletz</i>	
»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«. Zu Peter Cornelius' Manuskript <i>Aus Joseph Haydn's Quartetten</i>	181
<i>Immanuel Ott</i>	
Peter Cornelius als Rezensent	205
<i>Birger Petersen</i>	
»Der geschickte, tüchtige, durchgebildete Musiker«. Josef Rheinberger als Kollege von Peter Cornelius	213
<i>Matthias Ningel</i>	
Neue Quellen zur Satzlehre bei Joachim Raff	221
<i>Martin Skamletz</i>	
»Rekomposition«. Zur Übertragung von Peter Cornelius' Konzept der »Nachbildung von Meisterwerken« in den Kontext einer zeitgenössischen Hochschulausbildung	229
Register	241