



SWR2 Essay

## Über die Wirkung von Tonarten

B-Dur: „Hinsehen nach einer besseren Welt“

Von Barbara Kiem

Sendung: Montag, 06.05.2019

Redaktion: Lydia Jeschke

Produktion: SWR 2019

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter [www.SWR2.de](http://www.SWR2.de) und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:  
<http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/essay.xml>

---

### Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

---

### Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder [swr2.de](http://swr2.de)

### Die neue SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: [www.swr2.de/app](http://www.swr2.de/app)

## **M 1:**

Egmont Ouvertüre, Giovanni Antonini, Kammerorchester Basel

### **Spr.:**

Klänge aus Ludwig van Beethovens Egmont-Ouvertüre in c-Moll – eine Tonart, die allgemein mit Kompositionen Beethovens verbunden wird: dramatisch, leidenschaftlich, voll pathetischem Gestus. Heute ist es eher nicht üblich, verschiedenen Tonarten einen speziellen Ausdruckswert zuzusprechen; die meisten Musikfreunde haben keine Kenntnis von der einstigen Bedeutung und Wirkung der Tonarten. Es lohnt sich aber, sich an die Zusammenhänge zu erinnern, denn bis ins 20. Jahrhundert hinein – also bis in die Zeit von Mahler und Strauss – wurde die Dynamik von Tonartenkonstellationen als *eines* der künstlerischen Mittel von den kreativen Musikern anerkannt und praktiziert. Durch den langen Umgang damit hatten sich Traditionen entwickelt, die Gültigkeit erlangten.

Da sich inzwischen andere Systeme und Regelwerke ausgebildet haben, sind Tonarten für Komponisten unserer Zeit nicht mehr relevant, aber durchaus für die ausführenden Musiker, solange sie tonal gebundene Musik interpretieren: Alle stilistischen Aspekte, die formbildenden Funktionen müssen ja erarbeitet werden, um die jeweiligen Kompositionen zum Klingen zu bringen.

Ob einzelne Tonarten von sich aus Gefühle darstellen können – oder ob ihnen diese Eigenschaften erst zugeordnet werden –, mit solchen Fragestellungen haben sich schon Aristoteles und Platon beschäftigt. Von den antiken Naturphilosophen sind Tonarten sogar mit kosmischen Konstellationen in Verbindung gebracht worden, wie der Sphärenmusik und den Bewegungen des Tierkreises.

Charakterisiert wurden auch die alten Kirchentonarten, die Modi, aufgrund ihrer unterschiedlichen Intervallstruktur, zum Beispiel attestierte man dem phrygischen Modus mit seinem abwärtsgerichteten Halbtonschritt eine schmerzlich-klagende Wirkung. Dagegen empfand man das Lydische mit dem leitereigenen Tritonus, der übermäßigen Quarte, als hart und heftig. Noch im späten Mittelalter galt der Tritonus als der >Teufel in der Musik<, >diabulus in musica<.

Als Teufelskunst wurde auch jegliches weltliches Musizieren verketzert. Die Musik ist im Mittelalter an das liturgische Wort gebunden. Die Modi dienen der Vertonung des einstimmig gesungenen Messtextes.

Erste Veränderungen erfolgen ab dem 9. Jahrhundert; die musikalische Entwicklung zeigt eine stetig sich steigernde Emanzipation vom liturgischen Sprachgehalt. Die Bindungen des jeweiligen Textes an die von Papst Gregor festgelegten Melodien, den Cantus firmus, lockern sich allmählich bis hin zu der komplexen Polyphonie der niederländischen Schule. Die Sprachverständlichkeit tritt in den Hintergrund zugunsten der klaren Satzstruktur des Kontrapunktes; Musik als ein hoch artifizielles Spiel mit Tönen, eine streng geregelte klingende Ornamentik.

Eine Gegenbewegung – die Florentiner Monodie zum Ende des 16. Jahrhunderts – will auf neuartige Weise dem gesungenen Wort Geltung verschaffen. Aber es ist nicht mehr jenes Wort aus der Höhe, dem der Gesang durch Jahrhunderte huldigte. Claudio Monteverdi, selbst schon auf dem Gipfel jener Bestrebungen, bindet in

seinem >drama per musica< die melodischen Linien eng an die Sprache. Er reduziert den Chorgesang und gibt dem einzelnen Menschen, dem Solisten, den Vorrang. Monteverdis Entdeckung ist der „Affektgehalt“ der Worte. Der ganze Fächer menschlicher Gemütsstimmungen färbt das Melos. Den Instrumentalsatz gestaltet Monteverdi besonders sorgfältig; die Instrumente in ihrer speziellen Klanglichkeit sollen den Empfindungsgehalt seelischer Innerlichkeit spiegeln. So gibt er jeder der handelnden Personen einen bestimmten instrumentalen Klangcharakter bei.

Ein Kriterium dieser sich entwickelnden sogenannten >Affektenlehre< ist die >Inventio<, die Auffindung des Stoffes. Mit dem Begriff der >Topoi< sind die verschiedenen „Fundorte“ gemeint, die Quellen der Erfindung, deren Gehalt dann durch den Künstler zur musikalischen Satz- und Redekunst auskomponiert wird. Formal gesehen stellen die vielfältigen Topoi genau festgelegte rhythmische Normen, Figurationen dar, melodisch-tonartliche und harmonische Wendungen, die jeweils einen bestimmten Sinn oder *einen* Gefühlsgehalt, eben den Affekt, zum Ausdruck bringen können. Es gab Formeln für die Darstellung von Freude, Schmerz, für Liebe, Hass und Zorn. Als eine Art Ausdrucksgrammatik sind diese Regeln erlernbar und können von allen Komponisten gebraucht werden. Keinem wurde ein Plagiatsvorwurf gemacht, die Topoi waren Gemeingut. Es ging eben um das >Wie<, um die individuelle kreative Verarbeitung.

Eine grundlegende Veränderung entsteht durch die Reduzierung der Modi auf zwei Gattungen: >äolisch< und >ionisch< und deren intervallgetreue Transpositionen. Die Ausbildung der 24 Tonarten des Dur-Moll-Systems kündigt sich an. Die Einschätzung von C-Dur als zentraler Skala hat sich schon bald durchgesetzt, was sicher auf der traditionellen Schilderung des >Ionischen< basiert. Erst seit Glarian ist das Ionische Mitte des 16. Jahrhunderts den Kirchentonarten eingegliedert worden.

Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts äußern sich vermehrt Theoretiker zum Problem der Tonartencharakteristik; begeisterte Befürworter und heftige Gegner ästhetischer und naturwissenschaftlicher Ausrichtung. Mathematiker, Physiker melden sich zu Wort und diskutieren über Frequenz- und Stimmungsfragen wie über die immer häufiger praktizierte gleichschwebende, die wohltemperierte Stimmung. Die Komponisten beteiligten sich kaum an den hitzigen Debatten mit einigen Ausnahmen, wie zum Beispiel Johann Mattheson oder Jean Philipp Rameau; beide waren Theoretiker und kreative Komponisten, die ihre Erkenntnisse künstlerisch umsetzen konnten.

Wegen der überbordenden Materialfülle und auch der oft spitzfindigen Grabenkämpfe werden hier und jetzt nur Theoretiker berücksichtigt, die auch praktizierende Musiker waren.

Johann Mattheson, ein begabter Komponist, Spieler und Theoretiker, lebte von 1681 bis 1764. Mattheson weist ausdrücklich darauf hin, dass es 24 Tonarten gebe. Um den Gebrauch aller Skalen zu rechtfertigen, legt er die damals moderne, gleichschwebende Temperatur zugrunde. Als einer der Ersten verteidigt Mattheson die neuen Systeme gegen die jahrhundertealte Tradition der Modi.

Mattheson hat eine groß angelegte Generalbassschule verfasst und gab eine Gesamtdarstellung der tonkünstlerischen Ausbildung mit dem Titel >Der vollkommene Capellmeister<.

Seine ausführliche Tonartencharakteristik beschränkt sich auf 17 Tonarten, denn Skalen mit vielen Vorzeichen, wie zum Beispiel Fis-Dur oder B-Moll, würden, so Mattheson, nur selten als Grundtonart gewählt, weil sie schwer zu spielen seien und weil die Stimmung, die Temperatur der Tasteninstrumente noch nicht eindeutig sei; demzufolge klängen diese Tonarten oft nicht wirklich rein.

Die Wirkung der einzelnen Tonarten hängt nach Matthesons Einschätzung mit dem Klang der jeweiligen Instrumente und deren spezieller Spielproblematik zusammen. Die damals gängige Beurteilung von D-Dur wird wahrscheinlich mit dem Klang der ventillosen Trompete zusammenhängen, die in D gestimmt und häufig bei kriegerischen oder glanzvoll festlichen Anlässen zu hören war.

## **M 2:**

Trompetenconsort Friedemann Immer, J. J. Mouret, Deutsche Harmonia Mundi

### **Zit.:**

D-Dur ist von Natur etwas schroff und eigensinnig; zum Lermen, lustigen kriegerischen und aufmunternden Sachen wohl am allerbequemsten.<sup>i</sup>

F-Dur ist kantabel, die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimieren, es sey um Großmuth, Standhaftigkeit, Liebe, oder was sonst in den Tugend-Register oben anstehet.

### **Zit.:**

Fis-Moll: Ob er gleich zu einer großen Betrübniß leitet, [...] hat sonst dieser Ton etwas misanthropisches an sich.<sup>ii</sup>

### **Spr.:**

Mattheson weiß, dass die Tonarten von den Menschen unterschiedlich beurteilt werden. Als Grund nennt er die verschiedenen Temperamente.

### **Zit.:**

Wodurch es zweifels frey hauptsächlich geschehen mag, dass ein Tohn, der einem Sanguinischem Temperament lustig und ermunternd scheineth, einem Phlegmatischen traeghe, klaeglich und betruet vorkommt, derowegen wir uns hierbey auch nicht laenger aufhalten, sondern einen jedem nochmals die Freyheit gerne lassen wollen, dass er einem oder andern Tohn solche Eigenschaften beylege, die mit seiner natuerlichen Zuneigung am besten übereinkommen.<sup>iii</sup>

### **Spr.:**

Eine historisch frühe Äußerung: die Vermutung, dass die Ausdeutung nur die Reflexe der subjektiven Befindlichkeit der jeweiligen Psyche spiegeln.

Wie Mattheson, so orientierte sich auch Jean Philipp Rameau eindeutig am Dur-Moll-tonalen System. Er gilt als der originellste und hervorragendste Theoretiker und

Komponist der französischen Zeit des Barock und er setzte seine Ansichten konsequent in die musikalische Praxis um.

**Rameau betont:**

Eine Ausweichung in die Dominante, das heißt in die Oberquinte – die also mit einem neuen Kreuzvorzeichen auftritt –, erzeuge ein Gefühl der Kraft und der Anspannung. Je weiter diese dominantisierende Bewegung in Richtung der Kreuztonarten sich fortsetze, desto stärker werde dieses Gefühl. Die Einführung der Subdominante, der Unterquinte, rufe, wenn sie mit einem neuen B-Vorzeichen verbunden ist, den Eindruck der Weichheit hervor, was sich mit zunehmender Progression intensivieren kann. Daraus ist generell für Rameau abzuleiten: Eine Kreuzvorzeichnung erzeugt Freude, Vitalität, ein B dagegen verschattet, wendet sich nach innen und klingt traurig oder weich.

In Rameaus bahnbrechendem Werk >Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels< spricht er von der grundlegenden Bedeutung der Akkorde der Tonika, Dominante und Subdominante und er bemerkt, dass jeder dieser Akkorde als Tonika, Ober- oder Unterdominante gedeutet werden kann, womit er bereits das Wesen einer Modulation beschreibt. Mit Modulieren bezeichnet man den Übergang einer Tonart in eine andere. Zum Beispiel kann die Bedeutung des zentralen Akkordes, der Tonika, wechseln, womit die Tonalität verlassen wird. Wichtiger Moment ist die Umdeutung eines Klanges der Ausgangstonart zu der Funktion, die sie dann innerhalb der Zieltonart einnehmen wird.

Rameau war auf der Suche nach Zusammenhängen einer Dynamik der sich verändernden Gefühle, hervorgerufen durch Modulationsgänge. Damit ist er seiner Zeit weit voraus.

Mit kühnen Modulationen in entfernte Tonarten hat auch Georg Philipp Telemann gearbeitet – ein oft unterschätzter Komponist. Telemann hat ein umfangreiches Werk hinterlassen. Von seinen Zeitgenossen wurde er bewundert und geliebt. Für uns stet er im Schatten der beiden Riesen: Georg Friedrich Händel und vor allem der überdimensionalen Wertschätzung Johann Sebastian Bachs. Bei Händel wird man, was die Tonartencharakteristik betrifft, nicht besonders fündig, ganz im Gegensatz zu Bach.

Über die Zahlen- und Tonartensymbolik Bachs gibt es inzwischen eine umfangreiche Sekundärliteratur. Durch sein epochales Werk >Das Wohltemperierte Klavier< wird bis heute jeder Pianist schon von Jugend an mit dem Phänomen der Tonartensprache konfrontiert. Ein Werk für jeweils jeden der zwölf Töne der chromatischen Skala des Tasteninstrumentes zu schreiben, ist eine einmalige Erscheinung in jener Zeit. Auch Bach meinte, dass Kreuztonarten, je höher sie im Quintenzirkel stehen, immer heller wirken, ebenso behandelte er die B-Tonarten als die eher abgedunkelten Sphäre.

Bach beginnt natürlich in C-Dur mit einem Präludium und einer Fuge. Dann folgt das C-Moll-Paar in der mit den Charakterisierungen übereinstimmenden Wirkung: dramatisch und herb. Das folgende Präludium – vom nächsten Halbton ausgehend – setzt Bach nicht in Des-Dur mit fünf B-Vorzeichen, sondern in Cis-Dur mit sieben Kreuzen. Mehr Leichtigkeit und Luzidität ist nicht möglich.

**M 3:**

(Cis-Dur Präludium), Das wohltemperierte Klavier Teil 1, Johann Sebastian Bach, Robert Levin, Edition Bachakademie

**Spr.:**

Johann Sebastian Bachs Werke und die gesamte ältere Musik bewertete man im fortschreitenden 18. Jahrhundert als abstrakt und verkünstelt. Eine neue Syntax war in dieser Zeit der Aufklärung im Entstehen, die die eher statischen Symmetrieverhältnisse des Barock zu überwinden suchte. Vermehrt wird mit neuen Formen experimentiert. Einfache Melodiebildungen, die zu Herzen gehen, gelten als natürlich, der unmittelbare subjektive Ausdruck wird entdeckt und gesucht, wie zum Beispiel eine führende liedhafte Melodie statt des polyphonen Gewebes. Einer der Vertreter der neuen gefühlsbetonten Natürlichkeitsbewegung ist der Musiker und Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart.

1787 und 89 erschienen in Zeitschriften Teile von seiner Tonartencharakteristik, die bald einen enormen Bekanntheitsgrad erreichten und bis weit in das 19. Jahrhundert hinein diskutiert wurden. Vielleicht ist die Popularität auch durch das ungewöhnliche Lebensschicksal des Autors zu erklären. Schubart, vom württembergischen Herzog Karl Eugen wegen Freidenkertums verurteilt, wurde zehn Jahre auf der Festung Hohenasperg eingekerkert. Dort verfasst er seine >Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst<, die vollständig erst 1806 erscheinen werden. Schubart, ein typischer Stürmer und Dränger, schildert die Stimmung der einzelnen Tonarten mit leidenschaftlicher Beredsamkeit. Um seine Urteile zu befestigen, genügt ihm „das innerste Fühlen“. Wissenschaftliches Denken war nicht seine Sache; den mathematischen Anteil der Musik bezeichnet er als ein „ekeliges Totengerippe“. Für Schubart vermitteln die Tonarten uneingeschränkt jeweils festgelegte Charaktere.

**Zit.:**

C-Dur ist ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache.

D-Moll: schwermütige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet.

B-Dur: hinsehen nach einer besseren Welt.

G-Moll: Missvergnügen, Unbehaglichkeit.

Es-Dur: Der Ton der Liebe, der Andacht des traulichen Gesprächs mit Gott.

As-Dur: Gräberton, Verwesung.

D-Dur: Der Ton des Triumphes, des Halleluja, des Kriegsgeschrey. Daher setzt man die Märsche, Festtagsgesänge und himmelaufjauchenden Chöre in diesem Ton.

H-Moll ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals.<sup>iv</sup>

**Spr.:**

Mit seinen überschwänglichen Formulierungen fasste Schubart Konventionen zusammen, wie sie sich durch die Kompositionsschulen herausgebildet hatten.

In den Kompositions- und Klavierschulen des 18. Jahrhunderts wird betont, dass jedes Tonstück einen bestimmten Charakter auszudrücken habe, wie Freude, Traurigkeit, Zorn oder Scherzhaftes, so wie sie jeder Mensch erleben kann und die nicht nur die Affekte der Heroen der Antike vorführen. Das Interesse galt den musikalischen Porträts, den Charakterstücken, die unterschiedliche Gefühlsnuancen hervorrufen wollen. Manche Musikkritiker meinten, dass die Sonate, so wie sie hauptsächlich in Wien entwickelt werde, zu bevorzugen sei, da sie durch die Vermischung der Charaktere in ihrer Gegensätzlichkeit die Realität des Lebens genauer reflektiere. Beide Gattungen, das Charakterstück wie auch die Sonate, wollen die Affekte sprechen lassen.

Aber nur eine subtile Vortragskunst kann die wechselvollen Stimmungen dem sensibel Hörenden vermitteln, um sein Herz zu rühren, wie es heißt.

Alle diese Eigenschaften vereinigte nach Aussagen der Zeitgenossen Carl Philipp Emanuel Bach. Der Berliner Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt äußert sich begeistert über Bachs Klavierspiel mit den krassen motivischen und dynamischen Kontrasten, den prosaartigen Abfolgen nach dem Grundsatz des redenden, singenden Prinzips, wenn Bach „der Sprache der Empfindung“ Ausdruck verleihen möchte.

**Zit.:**

Seine ganze Seele ist dabei in Arbeit. Seele, Ausdruck, Rührung, das hat Bach erst dem Klavier gegeben.<sup>v</sup>

**Spr.:**

Im Mittelpunkt steht bei Bach in jener Zeit die Gattung der >freien Fantasie<, die eine Nähe zum Improvisieren aufweist.

Seine Überzeugung war es, dass

**Zit.:**

ein Musicus nicht anders rühren kann, er sei dann selbst gerührt; so muss er notwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; und er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfalls bey heftigen, lustigen, und anderen Arten von Gedancken, wo er sich alsdann in diese Affekten setzt. Kaum, dass er einen stillt, so erregt er einen anderen, folglich wechselt er beständig mit den Leidenschaften ab.<sup>vi</sup>

**Spr.:**

Besonders könne dies gelingen durch form- und taktfreies Fantasieren durch allerlei Tonarten, was, wie er sagt, „das hurtig Überraschende von einem Affekt zum anderen“ bewirke.

#### **M 4:**

Clavichord, Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten, Carl Philipp Emanuel Bach, Miklós Spáyí

#### **Spr.:**

Schweifende Passagen; eine schnelle Folge kurzgliedriger, harmonisch wie emotional aufgeladener Motive, wechseln mit weit ausladenden Melodiebögen. Das Entfalten ungewohnter Klangräume; was den Hörer permanent im Ungewissen lässt.

In Carl Philipp Emanuel Bachs Musik ist ein Stilwandel zu bemerken, hin zu den künstlerischen Mitteln der sogenannten >klassischen< Musik: Überraschung, Kontrast und Drama. Auch Bachs abrupte dynamische Vortragszeichen bereiten schon Beethovens Impulsivität vor. Beethoven, mit seinen rhythmisch pointierten Synkopen und plötzlichen Betonungen, bedient sich trotz aller Neuerungen durchaus der Mittel, die seine Vorgänger bereits erschlossen hatten. Das gilt auch für seinen vielseitigen Umgang mit der Tonartensprache.

Sein erster Biograph, Anton Schindler, berichtet, der Komponist habe nicht geduldet, wenn in seiner Gegenwart Stücke transponiert gespielt wurden, da sie dadurch ihren spezifischen Charakter verlören. Weiterhin erzählt Schindler, dass Beethoven Schuberts Tonartencharakteristik sehr geschätzt habe, obwohl er in einigen Aspekten anderer Meinung war.

Beethovens kreativen Umgang mit tonartlichen Relationen darzustellen, würde eine gesonderte Sendung erfordern, das gilt auch für Joseph Haydn, der ja wesentlich zur Entwicklung der Sonatenform beigetragen hat. Bei Haydns Schüler, Wolfgang Amadeus Mozart, zeigt sich die feine eigenpersönliche Inszenierung von Tonartenkonstellationen nicht nur innerhalb des Instrumentalwerks, sondern vor allem in seinen Opern; hier hängen Handlung und Wortgehalt mit der Dynamik der Tonartenfolge eng zusammen.

Wie Wort- und Tonartenwahl subtil ineinandergreifen wird besonders einsichtig in Franz Schuberts Liedkompositionen. Seine großen Zyklen, wie die >Schöne Müllerin<, zeigen eine sorgfältig austarierte Dramaturgie der Tonartenfolge, die einen musikalischen Zusammenhang herstellt und zugleich die Gedichte interpretiert. Ein übergreifender Bogen formt die Beziehung des ersten Liedes des Müllerinnen-Zyklus zu dem abschließenden, das nicht zur Ausgangstonart B-Dur zurückkehrt, Schubert lässt den Zyklus in E-Dur enden.

>Das Wandern <, das erste Lied, singt vom Weiterziehen. Christian Friedrich Daniel Schubart charakterisiert ja B-Dur als „hinsehen nach einer besseren Welt“. Im letzten Lied >Des Baches Wiegenlied< wird der Tod besungen. Erst im fließenden Wasser des Baches findet der Müllerbursche Ruhe. Das E-Dur als eine himmlische Verklärung; wie eine Gegenwelt zum B-Dur des ersten Liedes.

E- und B-Dur stehen im Spannungsverhältnis des Tritonus, das einzige umkehrungsgleiche Intervall des Systems. Man kann hin- und herwechseln, das Verhältnis bleibt bestehen, kennt weder oben noch unten und somit auch keinen



Grundton. „Der Himmel da oben“, der sich im Bach widerspiegelt, ist also zugleich auch der Himmel da unten, zu dem sich der Müllerbursche hingezogen fühlt.

Bei Franz Schubert dient der Klavierpart nicht der nebensächlichen Grundierung der Gesangsstimme, er wird zum selbstständigen Partner. Sänger und Instrument sind wie Glieder einer Doppelnatur. Das Instrument empfindet mit dem Singenden mit. Ein intimes Gespräch zwischen Sänger und seinem Instrument können wir im Lied >Pause< verfolgen. Das Singen des Müllerburschen gerät plötzlich in die Nähe eines rezitativischen Sprechens, er kann nicht mehr singen, die Laute hat er an die Wand gehängt, die sich vom Sänger loslöst und mit einem selbstständigen Musizieren antwortet. Drei Fragen des Müllerburschen sind in einen komplizierten Zusammenhang eingegliedert. Die über die Saiten streifenden Schauerklänge leiten abrupt in entlegene Tonarten, was die Stimmung einer bangen Verwirrung erzeugt.

Die Laute spielt in B-Dur.

#### **M 5:**

(Die ersten 2 Takte), Die schöne Müllerin, Franz Schubert, Christoph Prégardien

#### **Über Musik:**

#### **Zit.:**

Meine Laute hab' ich gehängt an die Wand,  
hab' sie umschlungen mit einem grünen Band,  
ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll,  
weiss nicht, wie ich's in Reime zwingen soll.

#### **Spr.:**

Mit der sich steigernden Sehnsucht beginnt die tonartliche Ausleuchtung:

#### **M 6:**

Takt 20 bis 26, Die schöne Müllerin, Franz Schubert, Christoph Prégardien

Nach dem G-Moll bei „Schmerz“ erklingt C-Dur, das sich gleich zu C-Moll verschattet.

#### **M 7:**

Takt 27 bis 33, Die schöne Müllerin, Franz Schubert, Christoph Prégardien

Die Klaviertöne sinnen noch nach – gleiten nach F-Dur in die Dominante von B-Dur. Ein plötzliches Fortissimo folgt. Die Worte „meines Glückes Last“ sind befrachtet mit einem vollen Des-Dur-Akkord – aber gleich schwingt die Musik über ges-f zurück nach F-Dur.

**M 8:**

Takt 33 bis 41, Die schöne Müllerin, Franz Schubert, Christoph Prégardien

**Zit.:**

Nun, liebe Laute ruh' an dem Nagel hier!

und weht ein Lüftchen über die Saiten dir,

und streift eine Biene mit ihren Flügeln dich,

da wird mir so bange, und es durchschauert mich.<sup>vii</sup>

**Spr.:**

Bei „durchschauert mich“ klingt ein lang gedehnter C-Moll-Akkord im Forte; überraschend antwortet die Laute jetzt in As-Dur.

**M 9:**

Takt 49 bis 63, Die schöne Müllerin, Franz Schubert, Christoph Prégardien

Das leise Seufzen intoniert die Laute in As-Moll und lässt einen geheimnisvoll lang gehaltenen Akkord erklingen, über dem die Gesangslinie expressiv auf den Höhepunkt C-Des zustrebt: die Liebespein! Während die Begleitung in einem harmonisch labilen Klang verharrt:

**M 10:**

Takt 63 bis 69, Die schöne Müllerin, Franz Schubert, Christoph Prégardien

Im Bass wieder die drängende chromatische Linie ges-f. Mit einer schlichten Kadenz wird schnell B-Dur erreicht. Offenbar scheint die Musik die Frage mit „Ja“ zu beantworten.

Die düstere Doppelfrage ist im Klaviernachspiel nicht aufgehoben; die Laute antwortet nur mit einem seufzenden Klang, dem Lüftchen, das über die Saiten gleitet. Das B-Dur verdunkelt sich sofort zum B-Moll.

**M 11:**

Takt 78 bis 79, Die schöne Müllerin, Franz Schubert, Christoph Prégardien

Ahnt die Laute das tödliche Ende? Den Müllerburschen bewegen die drei Fragen; sinnend lauscht er den Klängen nach.

**M 12:**

Franz Schubert, „Pause“, ganz, Die schöne Müllerin, Christoph Prégardien

**Spr.:**

In diesem Lied >Pause< lenkt Schubert von B- nach As-Dur beziehungsweise As-Moll und berührt zwischendurch sogar Des- und Ges-Dur. Eine abwärtsgeleitende Bewegung in den B-Bereich, über zwei beziehungsweise vier Quinten.

Solche Quintbeziehungen der Tonarten sind eine Anordnung von Distanzen, die den Eindruck von Nähe und Ferne vermitteln. Je weiter sich die Tonarten vom tonalen Zentrum entfernen, umso intensiver erhöht sich die Dynamik der Raumbildung. Wir können Musik als Raumkunst erleben.

Mit dem Wechsel der Tonart kann der Hörer in neue anders beleuchtete Klangräume versetzt werden. Die Rückkehr zur Grundtonart zeichnet einen raumzeitlichen Rahmen; durch die Energie der Dominante richtet sich jetzt die Perspektive auf den finalen Grundton.

Aber wie vollzieht sich das Wechselleben der Tonarten innerhalb eines musikalischen Kunstwerkes? Es ist das Zaubermittel der Umdeutung von Klängen, das die Modulationsgänge in Bewegung setzt. Bereits Rameau hatte erläutert: Spannend ist der Moment der Umwandlung eines Klanges zu einer anderen Funktion, um die angestrebte neue Tonart zu erreichen; sei es allmählich gleitend oder plötzlich überraschend. Hierzu haben sich einfache, aber mit der Zeit immer raffiniertere harmonische Modelle entwickelt. Ein Beispiel: Der sogenannte >Verminderte Septakkord<, ein Vierklang, bestehend aus kleinen Terzen, der in vier verschiedene Tonarten aufgelöst werden kann. In der Zeit, die wir als Romantik bezeichnen, hieß er die >Teufelsmühle<. Durch diese Mühle gedreht, lassen sich viele Tonarten erreichen, der Akkord kann laufend sein Gesicht wechseln, wenn ein Ton enharmonisch umgedeutet wird, wie zum Beispiel As zu Gis. Gis strebt dann halbtönig zu A. Der Klang blieb für die klassische, romantische und auch spätromantische Musik bedeutsam. Wobei „romantisch“ keinen wohligen Gemütszustand meint. Auch ist Romantik eigentlich keine Bezeichnung für eine Zeitspanne, so wie es heute üblich ist, sondern eine positive Wertschätzung. Romantisch werden, Romantisieren, ein künstlerisches Ziel, das es anzustreben gilt; eine Erfindung der Frühromantiker.

E. T. A. Hoffmann wandelt den Begriff ins Schwärmerisch-Fantastische. Er bezeichnet auch Beethoven als einen romantischen Komponisten, dessen Musik erwecke – wie Hoffmann sagt – „eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist“.

Hauptberuflich war E. T. A. Hoffmann ein gefragter Jurist. Wir kennen ihn als originellen Schriftsteller, er war aber auch als Maler und Komponist tätig. Hoffmanns Ausführungen zur Charakteristik der Tonarten findet man im zweiten Teil seiner Erzählung >Kreisleriana<. Dort dienen sie als literarisch-atmosphärisches Mittel. Der Kapellmeister, Johannes Kreisler, wird von seinen Freunden aufgefordert, am Flügel zu fantasieren. Da das Instrument im Diskant demoliert ist, schlägt Kreisler im Bassbereich einzelne Akkorde an; beschwörend hält er Zwiesprache mit den Klängen:

**Zit.:**

Kreisler griff im Pianissimo mit gehobenem Dämpfer im Bass den vollen As-Dur-Akkord.

**M 13:**

As-Dur-Akkord, Eigene Aufnahme, Barbara Kiem

So wie die Töne versäuselten, sprach er: Was rauscht denn so wunderbar, so seltsam um mich her? – Unsichtbare Fittiche wehen auf und nieder – ich schwimme im duftigen Äther. – Aber der Duft erglänzt in flammenden, geheimnisvoll verschlungenen Kreisen. Holde Geister sind es, die die goldenen Flügel regen in überschwänglich herrlichen Klängen und Akkorden.

A-Moll (harpeggiando-dolce)

**M 14:**

A-Moll-Akkord, Eigene Aufnahme, Barbara Kiem

Warum fliehst du, holdes Mädchen? Vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten? Du weißt es nicht zu sagen, nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich doch mit süßer Lust durchlebt? Aber alles wirst du wissen, wenn ich mit dir rede, mit dir kose in der Geistersprache, die ich zu sprechen vermag und die du sowohl verstehst!

B-Dur (accentuato)

**M 15:**

B-Dur-Akkord, Eigene Aufnahme, Barbara Kiem

Welch lustiges Leben in Flur und Wald in holder Frühlingszeit! – Alle Flöten und Schalmeien, die winters über in staubigen Winkeln wie zum Tode erstarrt lagen, sind wach worden und haben sich auf alle Lieblingsstücken besonnen, die sie nun lustig trillelieren gleich den Vöglein in den Lüften.<sup>viii</sup>

**Spr.:**

Von dieser Erzählung hat sich Robert Schumann inspirieren lassen. Er nennt eines seiner großen Klavierstücke >Kreisleriana<, ein musikalisches Weiterfantasieren der literarischen Komponistengestalt Johannes Kreisler.

Nüchterner als bei E. T. A. Hoffmann fällt Schumanns Auseinandersetzung über die Wirkung von Tonarten aus. Er kritisiert Schubart, der für seine Ansicht eine zu „kleinlich-specialisierende“ Beschreibung der Tonarteneigenschaften vermittelt, die durch viele Musikstücke widerlegt werden könne. Ob ein Komponist für sein entstehendes Werk die „richtige“ Tonart auffinden könne, diese Frage stellt sich für Schumann gar nicht; er war der Überzeugung, dass ein musikalischer Einfall bereits spontan in einer bestimmten Tonart erscheint, die nicht erst später ausgewählt wird.

**Zit.:**

Der Prozess, welcher den Tondichter diese oder jene Grundtonart zur Aussprache seiner Empfindungen wählen lässt, ist unerklärbar wie das Schaffen des Genius selbst, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß gibt, das jenen sicher einschließt. Der Tondichter trifft damit unmittelbar das Rechte, wie der Maler seine Farben.<sup>ix</sup>

**Spr.:**

Diese Erörterungen finden sich in der >Neuen Zeitschrift für Musik< von 1835 – deren Herausgeber Schumann war. Hier erfährt man, wie differenziert er andere Komponisten wahrgenommen und beurteilt hat. Schumann hat auch mehrere begeisterte Betrachtungen zu Chopins Klavierwerken in seiner Zeitschrift veröffentlicht.

Frédéric Chopin hat sich nicht über sein Verhältnis zu Tonarten geäußert. Aber er hat hochgradig differenziert mit Tonarten als Materialien gearbeitet, was aus allen seinen Kompositionen herauszuhören ist und sich ganz eindeutig in seinen 24 Préludes darstellt. Chopin liebte Johann Sebastian Bachs >Wohltemperiertes Klavier<; alle Präludien und Fugen konnte er auswendig spielen und er pflegte täglich den Umgang mit diesen Musikstücken. Seine Préludes sind eindeutig von Bachs Werk inspiriert, aber er komponiert keine Fugen, nur Préludes. Chopin ordnet die Tonarten auch nicht chromatisch an, das heißt einer Dur-Tonart folgt die parallele Moll-Tonart, wie C-Dur – A-Moll, G-Dur – E-Moll und so weiter. Er formt präzise, knappe Aphorismen aus einem Kernmotiv voll expressiver Tiefe. Jedes der Stücke betont den eindeutigen Charakter der jeweiligen Tonart, durchaus im Verständnis, wie es sich durch die Traditionen entwickelt hatte. Die Moll-Stücke kontrastieren gewaltig zu den Dur-Préludes, wie zum Beispiel bei dem kurzen beschwingten Prélude in A-Dur und dem folgenden in Fis-Moll.

**M 16:**

2 Préludes, Frédéric Chopin, Grigory Sokolov

**Spr.:**

Chopin legte Wert auf sorgfältigste Ausarbeitung. Zu seiner Musik gab er kaum einen Kommentar.

Verblüffend ist, welche unterschiedlich triviale Gefühlsmasken Chopin übergestülpt wurden. Der Ephebe, der Ariel, der nur flüchtig unter den Menschen weilende Genius. Er entsprach einem Ideal der Zeit; dem von Schwindsucht gezeichneten und dennoch komponierenden Magier des Klavierspiels.

Musiker von Rang haben Chopin stets eine hohe Wertschätzung entgegengebracht. Große Aufmerksamkeit galt der ausdrucksstarken Chromatik.

Einige Musikwissenschaftler sind der Meinung, Chopin sei in dieser Beziehung sogar ein Vorläufer von Wagner und Berlioz gewesen, obwohl sich das Genre so grundsätzlich unterscheidet: der Komponist, der ausschließlich Klaviermusik schreibt und die beiden Instrumentalisierungskünstler Berlioz und Wagner.

Hector Berlioz hat sich auch über die Wirkung von Tonarten geäußert, beschränkt sich aber auf die Klangeigentümlichkeiten der Violine beim Spielen bestimmter Skalen. Diese Ausführungen findet man in seinem Lehrbuch der Instrumentation, welches bald zu einem grundlegenden Standardwerk für Orchesterkomponisten wurde, sicher auch für den Klangmagier Richard Wagner.

Erst im Zusammenwirken mit dem Kolorit des Orchesters und dem gesungenen Wort wird Wagners Gesamtkunstwerk möglich. Die einzelnen Faktoren dürfen daher nicht unabhängig voneinander gewertet werden. Oft liest man in der Fachliteratur über den engen Zusammenhang der Leitmotive mit einzelnen Tonarten, was aber nur bedingt aufzufinden ist. Eine interessante Äußerung ist von Wagner selber überliefert. In einem Brief von 1852 wendet er sich gegen den Standpunkt, dass es eine vorgegebene Tonartencharakteristik, losgelöst vom Klanglichen der Instrumente oder unabhängig von der Kompositionstechnik, überhaupt geben könne.

**Zit.:**

Hing man sich also an die ‚Individualität‘ der Tonarten, so hing man sich an eine Chimäre, die allerdings früher bei uns ebenso gut zum Dogma geworden war wie der liebe Gott. Dagegen werden an den Instrumenten, und endlich an der menschlichen Stimme mit dem Worte, die Tonarten wie die Töne überhaupt erst charakteristisch [...] es ist daher eine kritiklose Halbheit, wenn ich die Tonart für sich nehme.<sup>x</sup>

**Spr.:**

In Wagners Musikdramen findet man keine einheitliche Behandlung der Tonartensymbolik, dieselbe unterliegt vielmehr der Entwicklung innerhalb des Kontextes des jeweiligen Kunstwerkes. Die hoch ausgereizte spätromantische Harmonik lässt sich nicht in ein Schema pressen. Im >Parsifal< erreicht das Gewebe der Leitmotivverarbeitung eine enorme Dichte; die einzelnen Motive erklingen immer wieder erneut auf, sie werden jedes Mal umgestaltet, auch modulatorisch verändert, sodass eine Bindung an eine spezielle Tonart gar nicht mehr möglich ist.

Sicher gibt es nur wenige Menschen, die solche komplizierten Modulationsvorgänge, die Harmonisierung und die jeweilige Tonart genau benennen können. Aber die Wirkung tritt ein, sie wird erlebbar: Wir sind überrascht und erstaunt. Die Atmosphäre hellt sich auf oder verdunkelt sich, plötzliche Unterschiede der Lautstärke regen die Aufmerksamkeit an. Bei der Orchestermusik ist es die Klangfarbe oder der Einsatz eines neuen Melodieinstrumentes: zum Beispiel bei Bruckner, der mit ganzen Blöcken von strahlenden Blechbläsergruppen überraschende Aufhellungen inszenieren kann. Vielleicht ist es der Beginn eines Neuen, was uns aufmerken lässt und intensive Gefühle auslöst.

Die Art dieser Gefühle wird sehr unterschiedlich beschrieben. Die emotionale Auffassung von Musik hängt selbstverständlich vom jeweiligen Individuum ab. Mehrere Sinneswahrnehmungen wirken ineinander. Beim Hören von Musik vollzieht sich ein fluktuierendes Spiel des vagen Ausbalancierens verschiedener Möglichkeiten, gerade auch im Zusammenhang mit Tonarten beziehungsweise Modulationen. Hörer erzählen von visuellen Überlagerungen wie Schichtungen, ähnlich Wolkenformationen. Auch von geometrischen Linien ist die Rede, rhythmisch pulsierend oder sich farbig verändernde Formen. Es sind Phänomene der sogenannten Synästhesie, bei denen durch Stimulation einer Sinnesempfindung andere Sinnesmodalitäten aktiv werden. Am häufigsten wird das >Farbenhören< beschrieben. Bei den meisten Menschen gelangen Farbassoziationen nicht über eine metaphorische Ebene hinaus: Der Eindruck ist *wie* eine Farbe, gleicht einem >Als-ob<.

Eine Musikerin empfindet zum Beispiel Es-Dur als Blau, D-Dur Orange und G-Dur als Ocker bis Gelb. Ein befragter Pianist verleiht hingegen jeder Tonart eine unterschiedliche Assoziationsaura, bei ihm gewachsen durch jahrzehntelangen Umgang mit komponierter Musik. Meistens zeigt sich ein sehr privates Verhältnis zu Tonarten und ihren Eigenschaften, entstanden durch eigene Erfahrung mit erarbeiteten Werken. Die Tonarten sind vertraut und können erlebnisreich und wunschbestimmt erinnert werden.

Bei einiger Erfahrung bringt ein Konzertbesucher seine Hörerwartung bereits mit. Wenn im Programm zu lesen ist: Franz Schubert: >Die Unvollendete<, so ist h-Moll gleich als Erwartung und Stimmung präsent.

Viele Konzertbesucher übersehen aber die Angaben der Tonarten. Manche erinnern sich an ihren Musikunterricht in der Schule und die mühsam zu trainierende Folge der Tonarten des Quintenzirkels, die besonders abstrakt erschien, wenn sie früher keinen Instrumentalunterricht erhalten haben. Die Ausbildung und damit verbunden das Kennenlernen von Werken und Traditionen spielt hier eine große Rolle.

Ein besonders reichhaltiges Angebot an Literatur haben die Pianisten zur Verfügung. Klavierspieler beurteilen aber die Tonarten oft nach den technischen Schwierigkeiten: So liegen Des-Dur und H-Dur auf dem Klavier günstig, denn alle schwarzen Tasten sind beteiligt, sodass der Daumen gut untersetzen kann. B-Dur oder auch D-Dur gelten als schwieriger. Besonders unbeliebt ist C-Dur, weil es keine Obertasten gibt. Das Tonleiterspiel in verschiedenen Skalen ist eine gute Vorbereitung für ein späteres Abspüren der Wirkung von Tonarten, wie sie die Komponisten vorgeben.

Für interessierte fortgeschrittene Schüler kann allmählich das Erarbeiten der Harmonielehre folgen sowie der praktische Umgang mit Modulationen und der Formenlehre. Damit wird sich auch das Gefühl für Konstellationen und Relationen der Tonarten herausbilden. Zu vermitteln ist nicht eine statische Bestimmung der Tonarten als solche, sondern wie die Komponisten das Wechselspiel innerhalb einer Grundtonart inszenieren.

Kinder stellen oft die Frage „Warum ist denn Fis und Ges die gleiche Taste?“ und rühren damit an das heikle Thema der verschiedenen Stimmungen. Der Schüler, der ein Streichinstrument lernt, macht andere Erfahrungen; Fis und Ges sind durchaus verschiedene Töne, das Fis wird höher intoniert, was ja auch für Sänger gilt. Ein Gespräch mit einer Gesangspädagogin ergab: sie nutzt diese Intonationsunterschiede für die Stimmbildung. Sie vertritt auch die Ansicht, dass Kreuzvorzeichen – besonders wenn die Linie höher steigt – die Spannungszunahme fördern, während die Bewegung abwärts zu einem b entspannend wirkt. Diese B-Tonartenstimmung sei für eine dunkel gefärbte Stimme geeigneter. Die Lehrerin überlegt, welche Tonarten zu welcher Stimme passen oder wie sie sich mischen lassen.

Die kurzen Beispiele zeigen, dass es auch heute noch lohnend ist, sich mit den Eigentümlichkeiten der Tonartensprache zu beschäftigen – nicht nur für ausführende Musiker.

Reizvoll ist es, einzelne Tonarten über einen längeren historischen Zeitraum zu verfolgen, quasi ein Porträt zu zeichnen. Die Stimmung der Grundtonarten entspricht meist der üblichen Auffassung von einer speziellen Wirkung, die trotz der individuellen Gestaltung der verschiedenen Komponisten erstaunlich konstant geblieben ist. Die musikalischen Werke hinterlassen offenbar eine Erinnerungsspur, die von späteren Komponisten aufgegriffen wird.

Als *ein* Aspekt der musikalischen Kreativität umreißt die Entwicklung der Tonarten eine wichtige Spanne der Musikgeschichte: Statisch fixiert, dienten die Tonarten im Barock dazu, standardisierte Affekte darzustellen. Von diesen Fesseln haben sie sich nach und nach befreit. Die Tonartensprache wird beweglich und immer vielseitiger: durch die Antriebskraft des Modulierens – als einer Kunst des Umgestaltens und Verwandeln.

**M 17:**

Egmont Ouvertüre, Giovanni Antonini, Kammerorchester Basel



## Anmerkungen:

---

- i Aus: Kurzgefasstes Musikalisches Lexikon, Chemnitz 1737, zitiert nach W. Auhagen >Studien zur Tonartencharakteristik<, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1983. S. 20/21
- ii Wie Anmerkung 1.
- iii Wie Anmerkung 1.
- iv Wie Anmerkung 1, S. 105/106.
- v Carl Philipp Emanuel Bach >Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</1762, Nachdruck 1976 bei Breitkopf und Härtel, Leipzig, Klappentext
- vi Carl Philipp Emanuel Bach >Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</1762, Nachdruck 1976 bei Breitkopf und Härtel, Leipzig, S. 122.
- vii Aus Franz Schubert >Pause< Lied Nr. XII aus >Die schöne Müllerin<, C.F. Peters, Frankfurt – London – New York, Nr. 831010a
- viii E. T. A. Hoffmann >Das Kreislerbuch<, Insel-Verlag Leipzig 1903 >Kreislers musikalisch-poetischer Club<, S. 342.
- ix Robert Schumann: >Gesammelte Schriften über Musik und Musiker<, Verlag der Vertriebsgesellschaft Modernes Antiquariat, Wiesbaden >Charakteristik der Tonarten<, S. 64.
- x Richard Wagner >Sämtliche Briefe<, VEB Deutscher Verlag für Musik, Bd. IV, 1979, S. 385.