
KLEINE BEITRÄGE

Im Namen Schenkers Eine Erwiderung

von Hellmut Federhofer, Mainz

Im drittletzten Heft dieser Zeitschrift (Jg. 36, 1983, Heft 2, S. 82–87) veröffentlichte Carl Dahlhaus unter dem obigen Titel einen Artikel, der sich zunächst allgemein mit Heinrich Schenker, dann aber in der Hauptsache mit einigen ihn unmittelbar berührenden Ausführungen in meiner Abhandlung *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker* (*Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung der österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Heft 21, Wien 1981) befaßt.

Um mich nicht dem Verdacht des Plagiats auszusetzen, wenn derselbe Titel als Überschrift meiner Erwiderung auf jenen Aufsatz dient, versichere ich vorsichtshalber, daß ich ihn nicht in ironischer Absicht verwende, sondern ebenso ernst nehme und meine, wie den Titel *Schönberg und andere*, den eine Sammlung von Aufsätzen zur Neuen Musik von Carl Dahlhaus trägt¹. Dessen Schönberg-Verehrung, wie sie durch die Wahl des letztgenannten Titels sinnfällig zum Ausdruck gelangt, dürfte vermutlich ebenso groß sein wie jene, die ich für Schenker hege. Diese gewiß unwissenschaftliche Feststellung sollte geeignet sein, Motive der weit zurückreichenden einschlägigen Diskussion zu erhellen. Denn – wie allgemein bekannt und jüngstens durch Veröffentlichung von Briefdokumenten und Tagebuchnotizen bestätigt –, verstand sich Schenker nach kurzlebiger Freundschaft als engagierter Schönberg-Gegner². Es erscheint daher verständlich, daß Dahlhaus für Schenker und dessen Anhänger keine oder nur geringe Sympathie aufzubringen vermag. Gleichwohl sah er sich infolge Zusammenbruchs der aus dem Begriff entwickelnder Variation abgeleiteten Dodekaphonie (Johannes Brahms war das unfreiwillige Opfer solcher Demonstration) und vermutlich aufgrund des wachsenden Einflusses, den Schenker in der amerikanischen Musiktheorie gewann, veranlaßt, der Schärfe des Gegensatzes die Spitze zu nehmen und sich um einen Ausgleich zu bemühen³. Jedoch zum Schaden des im Winkel der Tonalität abgestellten Schenker, der sich zudem dem Vorwurf ausgesetzt sah, daß er sich – anachronistisch zum historischen Verlauf – um Thematik und Motivik nicht oder zu wenig bekümmere.

Weshalb dennoch in neueren analytischen Untersuchungen weit mehr auf Schenker als auf Schönberg Bezug genommen wird, bleibt in diesem Zusammenhang unerklärt, wird nicht einmal erwähnt, obwohl Dahlhaus selbst sich veranlaßt fühlt, fallweise Schenker zu zitieren. Beispielsweise etwa, wenn es in einem mit *Zur Problemgeschichte des Komponierens* bezeichneten Abschnitt heißt: „Bei Beethoven ist, formelhaft gesprochen, das einzelne Motiv Funktion des Ganzen, das als Formidee gleichzeitig mit dem Detailgeschehen entsteht“, daher sei auch der Anfang des ersten Satzes der *Eroica* „durch den Gesamtverlauf determiniert, nicht umgekehrt der Formverlauf aus dem Thema herausgesponnen“, was analog auch für den Anfang der fünften Sinfonie gelte⁴. Mit Recht wird im letzteren Fall Schenker als Kronzeuge – selbst gegen Richard Wagners Deutung – zitiert. Schenker habe die Struktur des Themas klargestellt und „die Vorstellung, daß die unablässig zitierten ersten

¹ Mainz 1978.

² Federhofer, *Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg*, in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* Jg. 118, 1981, S. 369–390.

³ *Schönberg und Schenker*, in: Dahlhaus, *Schönberg und andere*, Mainz, London, New York, Tokyo 1978, S. 154–159.

⁴ Ders., *Zwischen Romantik und Moderne* (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 7), München 1974, S. 40f.

vier Töne die thematische Substanz des Satzes ausmachen“, als irrig zurückgewiesen, obwohl sie populär sei⁵. Mit weniger Glück allerdings bezieht sich Dahlhaus auf Schenker, wenn er zum Beginn der *Rhapsodie g-moll* (op. 79,2) von Johannes Brahms auf den chromatischen Quartgang *d-es-e-f-fis-g* als melodisches Gerüst hinweist und bemerkt: „Heinrich Schenker würde ‚Urlinie‘ sagen, falls er eine aufsteigende ‚Urlinie‘ gelten ließe“⁶. Jedoch hätte Schenker hier nicht von einer „Urlinie“, sondern gegebenenfalls von einem „Zug“ gesprochen, und natürlich finden sich in dessen Analysen auch zahlreiche aufsteigende Züge. In diesem Zusammenhang muß auf die Dahlhaus offenbar entgangene Analyse des Anfangs der genannten *Rhapsodie* durch Oswald Jonas hingewiesen werden⁷. Akzeptiert man sie, kann von einer tonalen Zersplitterung oder Durchkreuzung des „Tonalitätsbewußtseins“ – wie sie Brahms unterstellt wird – nicht die Rede sein, mag auch eine oberflächliche Betrachtung, die Dahlhaus vornimmt, zu einer solchen Annahme verleiten.

Die Abschweifung zu Schenker hindert Dahlhaus natürlich nicht, die Brahms-Analysen Schönbergs „einleuchtend“ zu finden, während er „manche Wagner-Interpretationen“ für fragwürdig hält, beispielsweise Schönbergs Deutung eines achttaktigen Zitats aus dem ersten Akt von *Tristan und Isolde*⁸. Für Dahlhaus, der sie ablehnt, bleibt sie dennoch „ingeniös“. (Mit diesem Epitheton zielt er nicht einmal positiv bewertete Schenker-Analysen.) Was Dahlhaus jedoch als Deutung darbietet, um Wagners „Verkettungs- und Reihungsverfahren der Sequenzierung“ zu demonstrieren⁹, beurteilt Christopher Wintle, der seiner Kontrastanalyse Prinzipien Schenkers zugrundelegt, als „disarmingly simple“¹⁰. Und ein ähnlicher Vorwurf, wie ich ihn erhoben habe, trifft leider auf zahlreiche Analysen von Dahlhaus zu. Indem sie sich auf wenige, aus einem größeren Zusammenhang losgelöste Takte beschränken, wird dadurch jener Prozeß ignoriert, durch den sie sich als Bausteine der Form erweisen. „Trivialität“, die Dahlhaus meinen Einwänden vorwirft, offenbart sich an seinen Analysen. Neue Gesichtspunkte, die die Kontroverse befruchten könnten, treten in seinen kritischen Anmerkungen nicht zutage. Die bereits bekannten werden lediglich in penetranterer und aggressiverer Form wiederholt, um mich als altmodisch und dogmatisch („im Besitz des alten Wahren“, S. 87) zu disqualifizieren¹¹. Dabei kommt es zu sonderbaren Widersprüchen. Beispielsweise wird mir das Dogma vorgeworfen, „Harmonik sei prinzipiell und immer ein Epiphänomen der Stimmführung im Sinne Schenkers“ (S. 84), auf der nächstfolgenden Seite – fast in gleicher Zeilenhöhe – jedoch an mir gerügt: „Daß die Harmonik das Erste und Grundlegende und der Kontrapunkt das Zweite und Abhängige sei, scheint unverrückbar festzustehen“. Unter Berufung auf „avanciertere Positionen“,

⁵ Ebenda, S. 41.

⁶ Ebenda, S. 64.

⁷ O. Jonas, *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Wien 1972, S. 97f. Ferner: H. Schenker, *Harmony*, ed. and annotated by O. Jonas, Chicago und London 1954, S. 345.

⁸ Wie Anm. 4, S. 61ff.

⁹ Ebenda, S. 62f.

¹⁰ Chr. Wintle, *Review article: Issues in Dahlhaus*, in: *Music Analysis* Vol. 1, 1982, S. 347.

¹¹ Zurückweisen möchte ich jedoch die maliziöse Bemerkung, daß ich „als Publikationsorte für Versuche, die Unzulänglichkeit früherer Analysen durch deren Konfrontation mit einer Anwendung der Schenkerschen Theorie sinnfällig zu machen, immer wieder Festschriften wählt[e], als wäre es ausgemacht, daß man Jubilare ehrt, indem man deren Kollegen zu schädigen trachtet“ (S. 83). – In Hinblick auf Heinrich Besslers Bachforschungen und speziell eine mit Schenkers Auffassung übereinstimmende Äußerung über Schönberg fand ich gerade das Thema *Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach* als Beitrag zur *Besseler-Festschrift* für bestens geeignet, was auch das Antwortschreiben des Jubilars (Leipzig, 25. April 1960) erkennen ließ: „Sie behandeln am Beispiel J. S. Bachs grundsätzlich das Hören eines kontrapunktisch-harmonischen Verlaufs, das für die Gegenwart so problematisch ist (meine Kritik an Schönbergs Harmonielehre gedruckt wiederzufinden, erheiterte mich, da ich Mosers Artikel damals übersah). Was an Ihrem Aufsatz überzeugt, ist die Genauigkeit der musikalischen Analyse, wobei die Mehrschichtigkeit des Ablaufs wohlbedacht bleibt.“ – Ich schloß meinen Beitrag mit Besslers Zitat: „Aus den Zufallsbildungen der z. T. recht freien Nebennoten um 1400–40 kann man mancherlei herausholen, aber das hat praktisch ebensoviel Wert wie die ‚Klänge‘, die Schönberg in der Harmonielehre aus Durchgängen Bachscher Motetten herausdestilliert.“ – Wenn ich mich in der Festschrift für Joseph Müller-Blattau speziell mit der neuesten Literatur über Schenker auseinandersetze, so deshalb, weil ich wenige Jahre zuvor vom Jubilar ausdrücklich um einen von mir nicht beabsichtigten Schenker-Vortrag in Saarbrücken gebeten wurde, daher auf dessen Interesse an dieser Thematik schließen konnte. – Und daß ich mich auch in der Festschrift für den Schenker-Schüler Anthony van Hoboken mit Schenker-Thematik beschäftigte, dürfte man mir am allerwenigsten zum Vorwurf machen. – Hingegen möchte ich fragen, ob ein Thema wie *Zur Akzidentiensetzung in den Motetten Josquins des Prez*, das Dahlhaus für seinen Beitrag in der Festschrift *Musik und Verlag* zu Ehren von Karl Vötterle wählte, einen besonderen Bezug zum Jubilar erkennen läßt?

deren Prämissen ich nicht kenne (S. 87), findet es Dahlhaus schwer erträglich, daß ich einige seiner Beethoven-Deutungen ablehne. Jedoch zog ich die von Dahlhaus bei mir vermifste Kategorie der Ambiguität, auf die Karl-Otto Plum im Zusammenhang mit Stimmführungsanalysen erstmals hinwies¹¹, an anderer Stelle ebenso in Erwägung (*Akkord und Stimmführung*, a. a. O., S. 115), wie mir auch der aus der Psychologie stammende Begriff „intentional fallacy“ keineswegs unbekannt ist. Ich konnte diese Erscheinung bei Hörversuchen mit atonaler und ihr nachgebildeter Musik einwandfrei beobachten¹². Mit obiger Ablehnung stehe ich jedoch nicht allein. So schreibt John Rothgeb in einer 14 Spalten umfassenden Besprechung meiner Abhandlung über den von Dahlhaus kommentierten Anfang der *Waldsteinsonate*: „To the astute criticism provided by Federhofer, and in the same spirit, I should like to add that Dahlhaus' thesis would entail a curious logical consequence. It would mean that the opening bars of the Waldstein could never have been fully experienced by their creator, who could never have heard the bass note B in bars 3–4 as anything other than the first passing tone in a descending linear progression aimed toward G as the dividing fifth of C major . . .“¹³. Glücklicherweise wirft Dahlhaus „intentional fallacy“ nur mir (nicht auch Beethoven) vor.

Wer sich für Schenkers Lehre im geistigen Umfeld seiner Zeit und Nachwelt interessiert, dürfte mein soeben in Satz gegangenes Buch *Heinrich Schenker – Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside*, auch zum besseren Verständnis der von Dahlhaus und mir eingenommenen Positionen nützlich finden. In diesem Zusammenhang sei nur auf zwei grundsätzliche Differenzen hingewiesen: Ich leugnete nicht, daß in die Konstruktion der Theorien von Jean Philippe Rameau und Hugo Riemann bereits horizontale Momente des Tonsatzes eingingen. Aber sowohl in der „basse fondamentale“ als auch in der „Funktionstheorie“ sind diese gleichsam „aufgehoben“. Im Effekt ist erstere daher genau das, was Friedrich Wilhelm Marpurg über sie sagt (von mir zitiert S. 150), obwohl Dahlhaus dies nicht zugestehen möchte (S. 83), während sich bei Riemann Elemente der Stimmführung in Funktionsbezeichnungen widerspiegeln bzw. von diesen gewissermaßen aufgesogen werden. Hier wie dort erfolgen Erkenntnisse aus dem Detail. Ähnlich verfährt Dahlhaus, wenn er sich – im Gegensatz zu Schenker – bemüht, „die Wechselwirkungen zwischen Harmonik und Stimmführung auf engstem Raum“¹⁴ zu untersuchen. Jedoch leugnet er auch nicht, daß sich unter dem „Eindruck eines zwingenden musikalischen Zusammenhangs über weite Strecken“ die Forderung nach dessen Deutung stellt (S. 86). Schenkers Lebenswerk kreist bekanntlich um dieses Bemühen. Jedoch war nicht das nach Begründung suchende Denken, sondern das Hören musikalischer Zusammenhänge Anlaß und Gegenstand von Schenkers Theorie. Aus solchem Bestreben entstanden Begriffe wie „Urlinie“ und „Ursatz“. Beide schließen eine latente Stimmführung ein. Offenbar möchte Dahlhaus nicht nur die im Schenkerschen Mittel- und Hintergrund, sondern auch die bereits im Vordergrund enthaltenen Latenzen als zwar berechnete, aber lediglich „hypothetische Erklärung“ gelten lassen. Denn auch Schenkers Vordergrund, von dem sich Paul Hindemiths Begriff des Sekundgangs herleitet, stellt eine Reduktion dar, und Dahlhaus erklärt kategorisch, daß „durch den Begriff der latenten Stimmführung . . . Schenkers Hypothese der Widerlegbarkeit durch die musikalische Realität entzogen“ werde¹⁵. Gleichwohl sieht er sich genötigt zuzugeben: „Zum musikalischen Sachverhalt zählen außer realen Tönen auch Zusätze, die mitgehört werden sollen, ohne akustisch gegeben zu sein“¹⁶. Der „logische Status“, den er der Begründung von Latenzen zubilligt (S. 86), mag jene, die in säuberlichen „graphs“ intellektuelle Befriedigung finden, genügen. Nur wird dabei übersehen, daß in Schenkers Unterricht Theorie und Praxis eine Einheit bildeten. Wenn sich außer seinen Schülern zahlreiche namhafte Musiker zu ihm hingezogen fühlten und seine Belehrung suchten – unter den Dirigenten vor allem Wilhelm Furtwängler, der dafür zum

¹² Federhofer, *Neue Musik* (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* Bd. 9), Tutzing 1977, S. 197. Vgl. William K. Wimsatt, *The Intentional Fallacy*, in: *Sewanee Review* 54, 1946; Neudr. in: *The Verbal Icon*, Lexington Ky. 1954. Ferner Albert Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Bonn ³1982, S. 391.

¹³ *Music Theory Spectrum* Vol. 4, 1982, S. 136.

¹⁴ Dahlhaus, *Bach und der ‚lineare Kontrapunkt‘*, in: *Bach-Jahrbuch* Jg. 49, 1962, S. 78.

¹⁵ Ebenda, S. 76.

¹⁶ Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* Bd. 2), Kassel 1968, S. 26.

Dank den Druck von *Das Meisterwerk in der Musik* Band 3 durch eine ansehnliche Geldspende ermöglichte –, so nicht, um sich über Möglichkeiten hypothetischer Erklärungen zu orientieren, sondern um aus einer solchen Unterweisung Gewinn und Nutzen für die Musikpraxis zu ziehen. Sie konnten nur in einer Schärfung der Hörerfahrung, auf die Schenkers Theorie insgesamt hinzielte, liegen. Daß sich aber eine solche anhand der teils simplen, teils spitzfindigen Analysen hypothetischen Charakters von Carl Dahlhaus gewinnen ließe, die einen Künstler vom Rang Furtwänglers kaum zur Einholung eines musikalischen Rates veranlassen würden, leugne ich allerdings¹⁷.

Zu Carl Dahlhaus' Beitrag „Im Namen Schenkers“*

von Karl-Otto Plum, Köln

Einerseits trifft Dahlhaus' These, „daß . . . eine Schenker-Analyse das Werk als Objekt zur Demonstration der Theorie benutzt“ (S. 83), auf diese genau so viel oder so wenig zu wie auf seine eigenen Analysen, etwa wenn Partien aus drei Beethoven-Sonaten zur Demonstration der Theorie *Musikalische Form als Transformation* herangezogen werden (*Beethoven-Jahrbuch* 9, 1973/1977, S. 27 ff.), andererseits ist bereits an Schenkers Devise „Semper idem sed non eodem modo“ ablesbar, daß auch er die Aufgabe sah, sich zur Individualität eines Kunstwerkes, dessen Wesen und Substanz vorzutasten. Sowohl Hellmut Federhofer als auch Felix-Eberhard von Cube und ich wissen und haben es indirekt oder direkt schriftlich fixiert, daß die Schenkersche Analyse gegebenenfalls mit anderen Methoden kombiniert werden muß. Sie kann dabei durchaus die unwichtigere sein (Johann Sebastian Bach: *c-moll-Gigue* für Cello solo, T. 1–50) und nur zum kleineren Teil wichtig (T. 51–70).

In seltsamem Gegensatz zur wachsenden Anwendung von Schenkers Methode nicht nur auf traditionelle abendländische, sondern auch indische, afrikanische und Jazzmusik stehen die Nebensätze: „warum es überflüssig und monoton wirkt, wenn Schenkers Methode noch einmal an ‚Meisterwerken‘ der klassisch-romantischen Tradition demonstriert wird“ (S. 83). Mit ihnen widerspricht Dahlhaus

- a) seiner Äußerung, daß das Bemühen, „dem Besonderen, Unwiederholbaren gerecht zu werden; . . . Einzelnes, Individuelles in Begriffe zu fassen“, ein Versuch sei, „der sich in Approximationen erschöpft und es wert ist, unbeirrbar wiederholt zu werden“¹,
 b) seinem Votum für Methodenkombination².

Dahinein gehört auch die Schenkersche Analyse; denn es geht nicht an, daß man am unteren Satzrand mit funktionstheoretischen eckigen und runden Klammern über eine additive Betrachtungsweise hinausgelangt, am oberen Satzrand aber – wie Meseritscher aus dem *Mann ohne Eigenschaften* – einem Idioten gewissen Grades vergleichbar bleibt, der die Begriffe Vater und Mutter zwar noch bilden kann, den Begriff Eltern aber schon nicht mehr.

Die Musikwissenschaft verhält sich widersinnig, wenn sie in der Musikethnologie das Strukturintervall, in das ein Stück eingelagert ist und mit dem in diesem Zusammenhang der vertikalisierte Ursatz gleichzusetzen ist, berücksichtigt, nicht aber in der abendländischen Kunstmusik, wo dies erwiesenermaßen auch möglich ist und wegen der verzweigteren Detailanordnung weit notwendiger wäre.

Die Konsequenz ist mehr als verheerend – sie ist aberwitzig!

Wenn die Musikwissenschaft derzeit über etwelche Detailphänomene arbeitet (Sequenzen, Chromen, Lagenprobleme, langsame Einleitung, Durchführungen – und da gibt's ja auch athemati-

¹⁷ Näheres über Schenkers Verhältnis zur Musikpraxis und zu zahlreichen prominenten Künstlern bitte ich, meinem oben genannten, demnächst erscheinenden Buch zu entnehmen.

* In: *Die Musikforschung* 36 (1983), S. 82–87

¹ *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 16.

² *Ebda.*, S. 18, Punkt 3.