

Heinrich Schenker und die deutschsprachige Musikwissenschaft

von Hellmut Federhofer, Mainz

Erst in jüngster Zeit scheint sich eine von Vorurteilen, Missverständnissen und Polemik unbelastete Beschäftigung mit der Musiktheorie Heinrich Schenkers auch in Deutschland¹ und Österreich, von wo sie am Beginn des vorigen Jahrhunderts ihren Ausgang nahm, anzubahnen. Jahrzehntlang stand ihr die deutschsprachige Musikwissenschaft ablehnend gegenüber. Entsprechend deren einstigem Verständnis zählten Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre zur Propädeutik, ohne selbst Gegenstand der Wissenschaft zu sein. Die Funktionstheorie in ihrer von Riemann-Nachfolgern spezifizierten Gestalt schien ihren Zweck zur Erklärung tonaler Harmonik bestens zu erfüllen, so dass für eine neue Theorie – und dazu zählte jene Schenkers – kein Bedarf zu bestehen schien. Um die einstige Situation näher zu beleuchten, sei es gestattet, einige Sätze aus zwei an mich gerichteten Zuschriften des Schenker-Schülers Anthony van Hoboken zu zitieren, mit dem ich wegen Vorarbeiten zu seinem thematisch-bibliographischen Werkverzeichnis von J. Haydn in Verbindung stand. Als ich ihm über die Ablehnung, die mein vor dem Zentralinstitut für Mozartforschung Salzburg im Jahr 1956 gehaltenen Vortrag „Zur Einheit von Stimmführung und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts“ gefunden hatte², Mitteilung machte, antwortete Hoboken („St. Moritz, 5. IX. 1956“):

„Es tut mir leid zu hören, dass Ihr Salzburger Vortrag wenig Anklang gefunden hat. Sie müssen mir nicht übel nehmen, wenn ich das nicht so schlimm finde. Wenn Sie wirklich vorhaben, sich auf die Basis Schenkers zu stellen, ist ‚wenig Anklang‘ noch das gelindeste, was Ihnen passieren kann. Man kann Ihnen vielmehr in Ihrer Karriere schaden. Ich hoffe aber trotz allem, dass Sie auch in Zukunft sich nicht davon abhalten lassen werden, das auszusprechen, was Sie für richtig halten.“

Als ich ihm dann nebst meinem Salzburger Vortrag noch andere einschlägige Veröffentlichungen zusandte, bedankte sich Hoboken („Ascona, 28. XI. 1956“) mit nachstehenden Worten:

„Es ist erfreulich und wichtig, dass ein Mann wie Sie die Schenkersche Lehre so gut vertreten, besonders im Vergleich mit anderen Theorien, und dazu auch bereit sind. Ich möchte nur wissen, wie viele von Ihren Salzburger Zuhörern Ihre Ausführung auch wirklich begriffen haben und bereit sind, sie nicht einfach als ‚Graphik‘ abzutun. Denn die grösste Schwierigkeit besteht für sie [sc. die Zuhörer] darin, von der Einzellerscheinung des hörbaren Klanges auf den höheren Charakter der Stufe zu kommen.“

¹ Vgl. Oliver Schwab-Felisch, „Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers“, in: *Musiktheorie*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Bd. 2), Laaber 2005, S. 337–376. – Ludwig Holtmeier, Art. „Schenker, Heinrich“, in: *MGG*^{2P} 14, Kassel 2005, Sp. 1288–1300. Zu den dort (Sp. 1289) genannten bedeutenden Schenker-Schülern wären noch Gerhard Albersheim (1902–1996) und Viktor Zuckermandl (1896–1965) hinzuzufügen. Zu beiden vgl. die ihnen gewidmeten Namen-Artikel in: *NewGroveD*² und *MGG*^{2P}. Im Sterbejahr Schenkers erschien Zuckermandls Aufsatz „Bekanntnis zu einem Lehrer [H. Schenker]“, in: *Anbruch* 17 (1935), S. 121–125.

² Erschienen in: *Mozart-Jb.* 1956, Salzburg 1957, S. 75–87. – Heftige Kritik fanden meine Ausführungen durch den damaligen Vorsitzenden des Zentralinstituts, Wilhelm Fischer (1886–1962), Lieblingsschüler von Guido Adler. Bis auf Rudolf Steglich (1886–1976), der als Einziger sich positiv äußerte, schwiegen die übrigen Anwesenden des Zentralinstituts, von deren ablehnender Haltung ich jedoch später erfuhr. – Vgl. meinen Aufsatz „Das Verhältnis von Guido Adler und Heinrich Schenker zur musikalischen Analyse“, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*, hrsg. von Gernot Gruber (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik, hrsg. von Gernot Gruber und Siegfried Mauser 5), Laaber 1996, S. 177–184.

Der von Hoboken befürchtete Schaden an meiner Karriere verschonte mich zwar, jedoch änderte sich nur wenig an der Tatsache, dass ich „lange Jahre quasi über ein publizistisches Alleinvertretungsrecht der Schenkerschen Lehre in Deutschland verfügte.“³ Sachliche, politische und persönliche Ursachen für die getrennten Wege, welche die Musiktheorie in den USA und in Europa – speziell in Hinblick auf Schenker – beschriften, fanden neuerdings eingehende Darstellung und dürfen daher ebenso als bekannt vorausgesetzt werden, wie die zunehmende Rezeption, die Schenkers Lehre in Großbritannien und in nordischen Ländern findet. Lässt sich dieses Interesse sachlich begründen?

Schenker bezeichnet sein mehrbändiges Hauptwerk als *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (1906–1935). Dieser Titel könnte leicht in Richtung auf eine lose Gedankenkette vereinzelter musiktheoretischer Einsichten missverstanden werden, zumal die traditionelle Trennung zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt beibehalten bleibt. Jedoch genügt schon ein kursorischer Überblick, um den Unterschied zu den gebräuchlichen musiktheoretischen Lehrbüchern festzustellen: Schenker erkannte die innere Beziehung zwischen Harmonik und Kontrapunkt. Bereits seine Harmonie- als auch seine Kontrapunktlehre, die als erster und in zwei Teilen als zweiter Band seines oben genannten Hauptwerkes erschienen, gründen auf dieser Erkenntnis. Beide Lehrbücher verfolgen dasselbe Ziel: die Voraussetzungen und Grundlagen des freien Satzes, der als dritter Band das Hauptwerk abschließt, in seiner Einheit von Harmonik und Stimmführung systematisch darzustellen. „Schenker trennte die musiktheoretischen Disziplinen sauber voneinander. Andererseits aber dachte er die Dimensionen des Harmonischen und Kontrapunktischen zusammen wie kein Theoretiker vor ihm.“⁴

Die Konkretisierung der Lehre des *freien Satzes* lässt verschiedene Stadien der Analyse erkennen, ohne zueinander in Widerspruch zu treten, auch wenn Schenker erst relativ spät seine Idee des *Ursatzes* entwickelte, als dessen Entfaltung er den *freien Satz* verstand. Infolgedessen erwuchs ein Problem, dessen Lösung ihm nicht mehr vergönnt war. Einerseits sollte nämlich die Bindung an den *Ursatz* allein ein Vermächtnis der von ihm als Genies verehrten Meister von J. S. Bach bis J. Brahms sein, die er vom musikalischen Durchschnitt kategorisch trennte, was er sogar graphisch veranschaulichte.⁵ Andererseits verstand er seine aus der Einheit von Harmonik und Stimmführung resultierende Lehre des *freien Satzes* als Prinzip harmonischer Tonalität, deren Allgemeingeltung für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts auch jene der von ihm als Talente eingestuften Nichtgenies einschließt. Es lässt sich zwar nicht leugnen, dass seine Analysen fast durchwegs Meisterwerke aus dem genannten Zeitraum betreffen. Jedoch verhielten sich andere Theoretiker auch nicht anders. Sofern sie überhaupt Analysen in ihre Lehrbücher aufnahmen, erschien eine Beschränkung auf allgemein bekannte und anerkannte Werke der Zeit als Demonstrationsobjekte doch am zweckmäßigsten. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass Schenker auch Kompositionen von M. Clementi, J. Crüger, H. L. Haßler, N. Paganini, D. Scarlatti, Vater und Sohn Strauß sowie H. Wolf – um von F. Chopin, den er als deutschen Meister vereinnahmte, zu schweigen – seine volle Aufmerksamkeit widmete und an ihren Werken Stimmführungsprobleme

³ Holtmeier, Art. „Schenker, Heinrich“, in: *MGG*^{2P}, Sp. 1297.

⁴ Ebd., Sp. 1292.

⁵ Schenker, *Der freie Satz*; Anhang: Figurentafeln (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 3), Wien 1935, S. 2.

erläuterte. Die hohe Wertschätzung, die er Haßler zollte, steht jener für D. Scarlatti kaum nach.⁶ Damit widerspricht er sich allerdings selbst und seiner sonst vertretenen Meinung einer Superiorität deutscher Musik über die italienische. Diese Widersprüchlichkeit sollte jedoch nicht überschätzt werden. Denn nicht das Etikett als Genie oder Talent war für sein Urteil letztlich entscheidend, sondern der musikalische Wert. Diesen hätte er gewiss auch so manchen der ihm unbekannt gebliebenen älteren Kompositionen nicht abgesprochen, die – wohl auch infolge Scheiterns der Avantgarde und der ihr folgenden Szene *Neuer Musik* – zu Hunderten der gegenwärtigen Musikpraxis wieder erschlossen wurden. Schenkers unablässiges Bemühen um Reinigung der Klassiker Ausgaben von willkürlichen Eingriffen der Herausgeber verstellte nicht seinen Blick auf die Leistungen von Vorgängern und Zeitgenossen, soweit deren Werke damals greifbar waren. Nicht zu übersehen sind in seiner Harmonie- und Kontrapunktlehre auch die zahlreichen Zitate aus Kompositionen, deren Schöpfer er den höchsten Rang als Meister nicht oder nur im eingeschränkten Maße zugebilligt haben würde. Aus alledem kann geschlossen werden, dass Schenker seine Lehre des *freien Satzes* nicht als ein Reservat für ein Dutzend auserwählter Meister, sondern für den gesamten Bereich tonaler Harmonik als göltig verstand.

Wer nur den letzten Band der *Neuen musikalischen Theorien und Phantasien* kennt oder beachtet, kann der Meinung zum Opfer fallen, dass die Idee von *Urlinie* und *Ursatz* ein gedankliches Konstrukt ohne Realitätsbezug ist. Schenker stellte nämlich an den Beginn dieses, dem freien Satz gewidmeten Bandes, den *Ursatz* als Inhalt des Hintergrundes in der Musik in seinen verschiedenen Ursatzformen.⁷ Erst von ihnen ausgehend schreitet er zum Mittel- und Vordergrund fort. Wer jedoch mit seinem Gesamtwerk näher vertraut ist, lässt sich von der Methode der Darstellung, die auch anders hätte erfolgen können, nicht täuschen, sondern gelangt zur Einsicht, dass er in Wahrheit den umgekehrten Weg beschritt. Dafür bürgt die Reihenfolge seiner vorangegangenen Arbeiten. Seine Harmonie- und Kontrapunktlehre befasst sich ausschließlich mit dem Vordergrund. Daneben und nachfolgend beschäftigt er sich mit Problemen der Editionstechnik, des Vortrags, der Improvisation, Phrasierung und vor allem mit der Diminution. Von dort aus führte ihn erst ein langer Weg zur Idee der *Urlinie* und schließlich des *Ursatzes*. Dass Schenker selbst ein begnadeter Musiker war und mit namhaften Künstlern seiner Zeit in Verbindung stand, soll in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben.

Ausgehend von der Erkenntnis, dass der übliche Stufenbegriff ausschließlich den Platz der Akkorde in der jeweiligen Tonart, jedoch nicht die Bedeutung der mit römischen Zahlen bezeichneten Drei- und Vierklänge erfasste und der *freie Satz* eine Prolongation von Stimmführungsregeln des strengen Satzes darstellt, gelangte er zu seiner *Schichtenlehre*, wie sie der hierarchischen Struktur des harmonisch tonalen Tonsatzes entspricht. *Urlinie* und *Ursatz* sind ein Resultat dieser Erkenntnis, auch wenn Schenker das Resultat an den Beginn seines *freien Satzes* stellt und den *Ursatz* in bewegenden Worten theologisch als Urprinzip verklärt. Infolgedessen spricht nichts dagegen, seine

⁶ Zu Haßler vgl. Schenker, *Der freie Satz*, S. 154 ff. – Zu Scarlatti vgl. Ders., *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, München-Wien-Berlin 1925, S. 125 ff.

⁷ Schenker, *Der freie Satz*, S. 13 ff.

Methode ebenfalls auf Werke auszudehnen, aus deren Reduktion möglicherweise kein Ursatz resultiert. Mag dieser Umstand auch als Mangel gelten, so bleibt die Anwendung der Stimmführungsanalyse davon unberührt. Sie ist ein Instrument, das methodisch auf die musikalische Struktur zielt, was der Stufenlehre und Funktionstheorie versagt bleibt.⁸

Schenker schuf ein in sich widerspruchsfreies System tonaler Harmonik. Es ist neu, weil er deren Sinn nicht nur in der vertikalen, sondern auch in der horizontalen Dimension suchte und fand, was den Systemen von J.-Ph. Rameau und H. Riemann misslang. Schenker entwickelte es im Lauf von drei Jahrzehnten. Aber sein Prinzip, die Einheit von Harmonik und Stimmführung, die jene horizontalisiert, nachzuweisen, änderte sich deshalb nicht. Zwar betrachtete er in seiner Harmonielehre die Septimenakkorde noch als selbstständige Harmonien, späterhin deren Septimen jedoch nur noch als Elemente der Stimmführung, d. h. er sah keine Notwendigkeit mehr, prinzipiell zwischen Akkord- und Stimmführungsdissonanz zu unterscheiden, da erstere – auch, wenn sie unvorbereitet eintritt – auflösungsbedürftig ist und daher ein Element der Stimmführung bleibt.

Jedes System, das für die Praxis taugt, ist ambivalent. Die Triftigkeit einer Erklärung des Einzelfalls bestätigt zugleich das System, auf das sich die Erklärung stützt. Der Vorwurf von Carl Dahlhaus, „daß eine Schenker Analyse das Werk als Demonstration der Theorie benutzt, statt umgekehrt die Theorie als bloßes Gerüst zu verwenden, mit dem man das Werk gewissermaßen umstellt, um sich zu seiner Besonderheit vorzutasten, und das man abreißt, sobald es seinen Dienst getan hat“,⁹ greift ins Leere. Derselbe Vorwurf kann ebenso gut auf jedes andere System bezogen werden. Er ist systemfeindlich und lässt außer Acht, dass hinter allem Vernünftigen ein System steckt: *Semper idem, sed non eodem modo*, lautet Schenkers Wahlspruch. Das System als *stets Dasselbe* ist das Allgemeine, auf das sich das Besondere stützt. Dazu passend Friedrich Schlegel in seinem 53. Athenäums-Fragment: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keines zu haben. Er wird sich also wohl entscheiden müssen, beides zu verbinden.“¹⁰ Für Schenker war diese Forderung eine Selbstverständlichkeit. Kaum ein anderer Theoretiker wie er, verband seine Reflexionen mit der Praxis, was obigem Einwand von C. Dahlhaus widerspricht. Er ist auch deshalb abzulehnen, weil der Nachweis von Besonderheit und stilistischer Eigenart eines Werkes in das Gebiet der Stilforschung fällt, aber nicht Aufgabe eines musiktheoretischen Systems ist, mag es auch noch so eng mit einem speziellen Stil verbunden sein. Einem derartigen Missverständnis scheinen auch die Einwände von Charles Rosen gegen Schenker zugrunde zu liegen.

Die Ablehnung Schenkers durch Dahlhaus blieb nicht ohne Konsequenzen für die deutschsprachige Musikwissenschaft und Musiktheorie der Nachkriegszeit. Bereits Ludwig Holtmeier findet es „auffallend und für die ganze deutsche Rezeption bezeichnend, wie wenig Dahlhaus bereit war, sich auf eine wirklich immanente, technische Kritik des Schenkerschen Verfahrens einzulassen: Seiner Ablehnung lag keine profunde

⁸ Zu deren strittigem Verhältnis vgl. zuletzt Peter Rummenhölter, „‘Stufentheorie’ und ‚Funktionstheorie‘ – Krieg und Frieden“, in: *Mth* 16 (2001), S. 310–318.

⁹ Carl Dahlhaus, „Im Namen Schenkers“, in: *Mf* 36 (1983), S. 83; zitiert nach Holtmeier, Art. „Schenker, Heinrich“, in: *MGG*^{2P}, Sp. 1296.

¹⁰ Zitiert nach Martin Geck, „Dialektisches Denken: Bachs Erbe für die Wiener Klassik“, in: *Mth* 16 (2001), S. 239.

Auseinandersetzung mit der Lehre bzw. mit der musiktheoretischen Tradition, aus der sie stammt, zugrunde.“¹¹ Wäre er mit ihr besser vertraut gewesen, hätte er seine Habilitationsschrift *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (1968) vermutlich anders konzipiert.

Neuere Veröffentlichungen – auch außerhalb der anglo-amerikanischen Musiktheorie – lassen ein zunehmendes Interesse an Schenker und ein Bestreben nach sachlicher Beurteilung erkennen. Der Erkenntniswert von Vergleichen mit anderen Theoretikern, der dadurch begünstigt wird, hängt allerdings von der Vergleichsbasis bzw. deren Niveau ab. Nur derjenige, der den Unterschied Kadenz – Ursatz ignoriert, kann behaupten, dass Riemann bereits „1877 den Schenkerschen Stufenbegriff in der Sache vorweggenommen“¹² habe. Denn – obgleich H. Riemann die Kadenz auch auf die Großform überträgt, folglich zwischen ihrer Nah- und Fernbeziehung unterscheidet – bleibt die harmonische Logik der Kadenz von der Stimmführung unabhängig. Letztgenannte ist jedoch eine Voraussetzung des Ursatzes, der folglich keinen Vergleich mit der Kadenz zulässt. Auch die Zusammenhänge zwischen Ernst Kurth und Schenker bleiben auf Feststellungen allgemeiner Natur beschränkt, nämlich auf beider Kritik an Riemann und dessen Nichtbeachtung von Spannungs- und Bewegungsenergien, welche der Musik in verschiedenem Ausmaß inhärent sind. Zu letzteren bemerkt jedoch Schenker, dass „alles Leben Bewegung ist und alle Bewegung Leben, dass jede Kunst, Poesie, Malerei, Musik usw., jede Menschentätigkeit bis zum untergeordnetsten Handwerk Bewegung ist.“¹³ Somit stellt sich die Frage, wozu es diene, „mit solchem Aufwand vor allem die Bewegung als die angeblich allein treibende Kraft der Musik festzustellen? Gilt es denn nicht vielmehr, die in allen menschlichen Tätigkeiten sich äußernden Bewegungen in ihrer Besonderheit, das heißt in ihrer bestimmten Auswirkung aufzuzeigen, wie sie jeder Stoff in anderer Weise fordert?“¹⁴ Dieser Aufgabe zeige sich aber Kurth nicht gewachsen. „Ich entsinne mich fast keines Beispielen unter den hundert in seinem Buch,¹⁵ das richtig gehört und richtig wiedergegeben wäre. Unter einer unrichtigen Wiedergabe der Klänge verstehe ich hier aber durchaus nicht eine nur durch den Unterschied von Theorien bedingte. Denn keine Theorie- und Nomenklatur-Verschiedenheit darf Ursache davon sein, daß zwei Musiker an einer bestimmten Stelle schon in der Fassung des vertikalen Klanges auseinandergehen. Dazu brauchte man nicht einmal noch irgend eine Theorie überhaupt, diese mag hinterher kommen oder auch nicht.“¹⁶

Im Grunde galten Schenker nur J. J. Fux und C. Ph. E. Bach als Vorbilder. An ersteren bindet ihn seine Auffassung des strengen Satzes, dessen Wirksamkeit im freien Satz nicht hinfällig wird, an letzteren die Generalbasslehre als Stimmführungslehre sowie dessen Lehre der Diminution und Improvisation. Aber nicht, was Schenker mit anderen Theoretikern gemeinsam hat, sondern was ihn von diesen unterscheidet oder trennt, verdankt er die ihm zuteil gewordene Aufmerksamkeit. Eine diesbezügliche

¹¹ Holtmeier, Art. „Schenker, Heinrich“, in: *MGG*^{2P}, Sp. 1296.

¹² Elmar Seidel, „Die Harmonielehre Hugo Riemanns“, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Martin Vogel (= Studien zur Mg. des 19. Jh. 4), Regensburg 1966, S. 89. – Vgl. dazu meinen Aufsatz „Methoden der Analyse im Vergleich“, in: *Mth* 4 (1989), S. 61–69.

¹³ Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, S. 95.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Gemeint ist Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917.

¹⁶ Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, S. 98.

Begründung lässt sich leicht anführen: Sein theoretisches Interesse geht mit der Praxis konform. Der Praxisbezug ist bestimmend für sein gesamtes Werk. „Schenker’s pedagogical activities appear to have occupied a central position in his life. Almost all his writings are intended to instruct – in the most ‚practical‘ sense of the term.“¹⁷ Nach Oswald Jonas’ Zeugnis unterrichtete er nicht an der Tafel, sondern am Klavier. Ihm ist jedes Detail im Zusammenhang mit dessen künstlerischer Wiedergabe wichtig. Er fühlte sich nicht als Theoretiker, sondern als Künstler, als den er sich selbst auch auf dem Titelblatt der Erstauflage seiner Harmonielehre bezeichnete, ohne jedoch seinen Namen zu nennen. Nicht beziehendes Denken, sondern beziehendes Hören, das unmittelbar überzeugt, veranlassten ihn zur Ablehnung des konventionellen Stufenbegriffs und zur Begründung der Schichtenlehre. Manche mögen aus Eitelkeit oder verletztem Stolz die Überlegenheit seiner musikalischen Potenz über das künstlerische Niveau eines Durchschnittsmusikers leugnen. Besser beraten dürften jedoch diejenigen sein, die sie anerkennen. Bereits mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass bedeutende Künstler in Fragen der Praxis seinen Rat suchten, ohne sich von seiner Ablehnung der zeitgenössischen Musik und seinen weltanschaulichen Äußerungen beirren zu lassen. Als sein oberstes Gebot galt die Einheit von Theorie und Praxis. Deshalb dürften seine Schriften auch in Zukunft nicht veralten, beziehen sie sich doch auf Werke der abendländischen Musikkultur, die – wie in der Gegenwart – so aller Voraussicht nach auch weiterhin das Repertoire musikalischer Hochkunst bilden werden.

¹⁷ Allen Forte, „Schenker’s Conception of Musical Structure“, in: *JMT* 3 (1959), S. 5.