Heinrich Schenker als Herausgeber

[G]esetzt, es gelänge, eine vollkommen richtige, vollständige und in das einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, [würde sie] sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie sein [...]

I.

Die Wiener *Universal Edition* – 1901 gegründet, um der Dominanz deutscher Musikverlage entgegenzutreten – begann seit 1907 unter ihrem leitenden Direktor Emil Hertzka zunehmend zum Verlag für zeitgenössische Komponisten zu werden; schon 1920, nach dem Ersten Weltkrieg, standen bei ihr neben Gustav Mahler, Franz Schreker und Arnold Schönberg, Komponisten der ersten Stunde sozusagen, zahlreiche jüngere Musiker aus den meisten europäischen Ländern unter Vertrag, darunter etwa Béla Bartók aus Ungarn, Leoš Janáček aus der Tschechoslowakei, Ethel Smyth aus England, Karol Szymanowski aus Polen, Darius Milhaud aus Frankreich, Ottorino Respighi aus Italien, Nikolaij Tscherepnin aus der Sowjetunion, George Antheil aus den USA und Kurt Weill aus Deutschland.² Gleichzeitig hatte der Verlag auch von Anfang an Herausgeber mit der Publikation älterer Musikwerke angeworben; in der *Universal Edition* erschienen beispielsweise die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, herausgegeben von 1919 bis 1938 von Guido Adler. Ferner publizierte der Verlag Bücher und Zeitschriften: So erschienen hier beispielsweise 1911 Arnold Schönbergs

Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, hg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Stuttgart u. a. 1968, S. 369.

Christopher Hailey, Anbruch and Tonwille: The Verlagspolitik of Universal Edition, in: Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung, hg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel, Wien 2006, S. 59–67.

Harmonielehre und 1935 Heinrich Schenkers Der freie Satz sowie von 1919-1937 als progressives Organ die Musikblätter des Anbruch, denen als reichlich reaktionäre Zeitschrift von 1921-1924 Schenkers Der Tonwille gegenüberstand.3 Hertzka betraute den promovierten Juristen Schenker mit einer Neuausgabe der 32 Klaviersonaten Beethovens, die 1923 in vier Bänden erschien. 4 Schenker, der den von ihm bewunderten Johannes Brahms noch persönlich gekannt und diesem seine eigenen Kompositionen vorgelegt hatte,⁵ kämpfte seit seinen frühesten Rezensionen und Artikeln gegen das damals übliche Herausgeberwesen, das im Prinzip darin bestand, eine bestimmte, dem Herausgeber vorschwebende Interpretation durch entsprechende Vorschriften zur Phrasierung, Dynamik, Fingersatz etc., nötigenfalls auch unter Veränderung der überlieferten Handschriften oder älteren Druckausgaben, durchzusetzen, was in Schenkers Augen auf ein ungerechtfertigtes Besser-Wissen-Wollen gegenüber dem Komponisten hinauslief. Davon zeugt beispielsweise sein 1925 erschienener Text "Weg mit dem Phrasierungsbogen" aus seinem Jahrbuch Das Meisterwerk in der Musik. Hier ist unmittelbar von "Verfälschung der Texte" durch moderne Phrasierung die Rede, und nach der Besprechung von etwa einem Dutzend Beispielen heißt es:

Wir sahen, wie der Phrasierungsbogen die Form verletzt, das Stimmengefüge verändert und verunstaltet, das Motiv im einzelnen und in seinen Zusammenhängen schädigt, wie er also gerade das auslöscht, was den Wert einer meisterlichen Synthese ausmacht.⁷

Anstelle der zu seiner Zeit ganz selbstverständlich vorgenommenen Herausgeber-Ergänzungen und -Bearbeitungen plädierte Schenker kompromisslos für das Schriftbild der Autographen von Kompositionen, namentlich wenn es um 'Meisterwerke' ging. Diese waren ihm, wie noch im Einzelnen zu zeigen sein wird, geradezu heilig, und er versuchte als Herausgeber, sie möglichst unverändert ins gedruckte Notenbild

Arnold Schönberg, Harmonielehre, Wien 1911 (7. Aufl. Wien 2001); Heinrich Schenker, Der freie Satz (Neue musikalische Theorien und Phantasien III), 2 Bde. (Text und Notenbeispiele) Wien 1935 (2. Aufl., hg. von Oswald Jonas, Wien 1956).

⁴ Zunächst Einzelausgaben: Beethoven Klaviersonaten. Nach den Autographen und Erstdrucken rekonstruiert von Heinrich Schenker, Wien 1920–23 (UE 4010–4041); danach vier Bände: Wien 1923 (UE 8a, 8b, 9a, 9b); eine zweite, von Erwin Ratz überarbeitete Ausgabe erschien 1946–47 unter dem Titel: Beethoven Klaviersonaten. Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert von Heinrich Schenker. Neue Ausgabe revidiert von Erwin Ratz. Fingersätze von Heinrich Schenker; eine dritte, die der ersten folgte, mit Anmerkungen und Vorwort von Carl Schachter, kam 1975 bei Dover in New York heraus. Alle drei Ausgaben wurden mehrfach nachgedruckt, wobei die zweite Ausgabe jahrelang als "Wiener Urtext Ausgabe" beworben wurde, während die dritte, amerikanische, bis heute (2015) im Handel erhältlich ist.

Oswald Jonas, Art. Schenker, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Friedrich Blume, Bd. 11 (1963), Sp. 1670 ff.

⁶ Heinrich Schenker, Weg mit dem Phrasierungsbogen, in: Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch, Teil I, hg. von Heinrich Schenker, München 1925, S. 41–60, hier S. 43.

⁷ Ebd., S. 59.

zu übertragen. Er war, wie die heutigen Vertreter einer textgenetischen Editionsphilologie, davon überzeugt, dass die Handschriften der "Meister" die eigentliche Essenz ihrer Hinterlassenschaft bildeten. Zu den bleibenden Leistungen Schenkers zählt die Ermunterung seines Schülers Anthony van Hoboken, 1927 das legendäre *Archiv für Photogramme musikalischer Meister-Handschriften* anzulegen, eine Sammlung fotografierter Handschriften von Musikwerken, die dieser 1957 mit etwa 60.000 Blatt der Österreichischen Nationalbibliothek vermachte.

Heute kennt man Heinrich Schenker in erster Linie als einen der wichtigsten Theoretiker tonaler Musik, zumal sein Erbe als Schenkerism in den USA und England intensiv gepflegt wird und dort in den musiktheoretischen und musikanalytischen Disziplinen, anders als in Deutschland, sogar vorherrschend ist. Demgegenüber ist Schenker als Herausgeber deutlich in den Hintergrund getreten und seine aller Orts anzutreffenden kulturkritischen und reaktionären politischen Äußerungen sind seinen Anhängern nichts als peinlich. Es sollte aber doch erlaubt sein zu fragen, ob man die unterschiedlichen Tätigkeits- und Interessensbereiche Schenkers wirklich so fein säuberlich auseinander halten darf. Die ersten Herausgeber Schenkerscher Schriften nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere Oswald Jonas 1956 in seiner Neuauflage des Schenkerschen Hauptwerkes Der freie Satz für die Wiener Universal Edition,8 hatten (aus verständlichen Gründen) die in seine Texte eingebetteten politisch-reaktionären Bemerkungen eliminiert, um gewissermaßen den musiktheoretischen Gehalt seines Denkens zu retten. Erst seit den 1980er Jahren ist diese Scheu vor Schenkers Schimpflust in der einschlägigen Forschung weitgehend geschwunden; Hellmut Federhofer beispielsweise gab aus dem in der Oswald Jonas Memorial Collection befindlichen Nachlass Tagebuch-Einträge und Briefstellen wieder, ohne das Bild Schenkers zu retuschieren,9 und Martin Eybl, mehrere Jahre lang Leiter des Schenker-Instituts an der Wiener Musikhochschule, hat in seiner Dissertation zum ideengeschichtlichen Kontext der Schenkerschen Musiktheorie Zitate, die dessen reaktionäre politische Gesinnung dokumentieren, mit der Frage nach der Entstehung des musiktheoretischen Gedankengebäudes verknüpft.¹⁰ Inzwischen entsteht, verantwortet von Ian Bent, in Zusammenarbeit mit dem Department of Digital Humanities des King's College London, in einem digitalen Großprojekt eine Webseite mit sämtlichen Dokumenten Schenkers aus dessen Nachlass;¹¹ man kann hier inzwischen beispielsweise in Schenkers Tage-

⁸ Schenker, Der freie Satz (wie Anm. 3).

Hellmut Federhofer, Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside, Hildesheim 1985.

Martin Eybl, Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie, Tutzing 1995.

Schenker Documents Online, URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org [Stand: 30. Nov. 2015]; ebenfalls verfügbar unter http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/index.html [Stand: 30. Nov. 2015].

buch vom 5. Februar 1907 nachlesen, wie eine Aufführung von Schönbergs erstem Streichquartett in d-Moll (op. 7) auf ihn gewirkt hat:

Quartett d^m v. *Schönberg* bei *Rosé*: Ein einziger langgezogener Frevel! Wenn es Verbrecher auch in der Welt der Kunst gäbe, man müßte zu ihnen auch den Autor rechnen, als einen geborenen oder vielleicht erst gewordenen. Ohne Gefühl für Tonart, Motiv, Maß, nur so einfach lumpig vor sich hin, ohne jegliche Technik, u. dennoch zugleich eine größte, nicht dagewesene immerzu simulierend.¹²

In dieser Deutlichkeit waren die von Anfang an bestehenden Differenzen zwischen Schönberg und Schenker vielleicht nicht jedem bewusst; die freundliche Sichtweise, die Allen Forte angesichts des Zwistes zwischen den beiden einzunehmen versucht hat, wird zumindest dank der Veröffentlichung derartiger Äußerungen erheblich problematisiert.¹³

II.

Heinrich Schenker, am 19. Juni 1868 in Vyshnivchyk, einem Dorf in der Provinz Ternopil der heutigen Ukraine (damals Teil des zu Österreich gehörenden Galiziens) geboren, am 14. Januar 1935 in Wien gestorben, war 1884 in die österreichische Hauptstadt gekommen, wo er an der Universität Jura studiert hatte und promoviert worden war; er erhielt danach am Wiener Konservatorium Musikunterricht (u. a. bei Anton Bruckner) und schlug sich fortan zunächst als Komponist, Klavierbegleiter und Kritiker, später als Privatlehrer durchs Leben, ohne je ein öffentliches Amt bekleidet oder eine offizielle Stelle angenommen zu haben. Er publizierte schon zu Lebzeiten in bemerkenswerter Fülle musiktheoretische Werke – darunter als wichtigstes seine Neuen musikalischen Theorien und Phantasien – und hinterließ bei seinem Tod über 130.000 Blatt handschriftlicher bzw. maschinenschriftlicher unveröffentlichter Papiere, mit deren Edition, ebenso wie mit der seiner äußerst umfangreichen Korrespondenz, die Schenkerforschung bis heute zu tun hat. Her polarisierte von Anfang an die Mu-

Heinrich Schenker, Tagebucheintrag vom 5. Februar 1907, in: Schenker Documents Online (wie Anm. 11), URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-06_1907-02/r0003. html [Stand: 30. Nov. 2015] – Die Internet-Darstellung erlaubt sogar, anders als es hier wiedergegeben ist, durch unterschiedliche Farben, Schriftgrößen und Durchstreichungen den handschriftlichen Duktus des Geschriebenen relativ getreu wiederzugeben.

Allen Forte, Schenkerians and Schoenbergians in America, in: Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung, hg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel, Wien 2006, S. 83–88.

¹⁴ "Schenker left behind approximately 130,000 manuscript and typescript leaves comprising unpublished works" (Schenker Documents Online (wie Anm. 11)).

sikwelt, vor allem wegen seines starrsinnigen Antimodernismus und seiner bei jeder Gelegenheit zur Schau gestellten reaktionären, deutschnationalen Gesinnung, die ihn, den galizischen Juden, dessen Ehefrau Jenny die Nazis 1945 im Konzentrationslager Theresienstadt ermordeten, zu einem Parteigänger Hitlers (!) werden ließ, der sich als "Hakenkreuzler" unter die Wiener "jüdischen Neutöner"¹⁵ verschlagen sah und der nach dem Ersten Weltkrieg, im ersten Heft seiner Zeitschrift Der Tonwille, und zwar gleich im allerersten Beitrag Von der Sendung des deutschen Genies, seiner Wut über den verlorenen Krieg ungehemmtesten Ausdruck gab. Da liest man mehrere Seiten lang eine wahre Stammtisch-Schmährede, die davon handelt, wie am "Genie des Deutschtums" "schnöder Verrat" geübt worden sei "von einem geistig und moralisch feilen Hinterland [...]", "von der naseweisen, größenwahnsinnigen Lohnkirche Karl Marxens [...]", "von gewissen sogenannten Pazifisten und Professoren [...]", "von gewissen Litfaßkreaturen [...]", "von gewissen Bänkelsängern des Intellektualismus [...]" usw. 16 In seinem Testament verfügte Schenker, man möge sein Grab mit folgendem Spruch schmücken (was dann auch geschah): "Hier ruht, der die Seele der Musik vernommen, ihre Gesetze im Sinne der Großen verkündet wie Keiner vor ihm."17

"Für "Kleinmeister" hatte Schenker schlichtweg kein Herz. [...] Als Herausgeber pickte er sich treffsicher die schönsten Rosinen aus dem Kuchen." Was Cristina Urchueguía knapp auf den Punkt bringt, lässt sich anhand zahlloser Zitate und Äußerungen Schenkers belegen. Es mag hier ausreichen, sein Verhältnis zu Anton Bruckner, seinem eigenen Lehrer, zu skizzieren. In der von Maximilian Harden gegründeten Zeitschrift Die Zukunft und der u. a. von Hermann Bahr geleiteten Zeit publizierte Schenker 1893 und 1896 zwei Aufsätze zu Bruckner, in denen er sich als dessen Schüler bekannte, der "ihm gegenüber immer die unwandelbar aufrichtige Dankbarkeit eines Schülers" hege, in denen er jedoch gleichwohl Bruckners "einfache Natur" herausstellte, seine mangelnde Bildung betonte und ihm einen "sich selbst still erschließenden Kunstinstinkt" absprach – er habe eben nur "eine kleine Welt von Gedanken in sich". 19 Erheblich drastischer formuliert es das Tagebuch nach einem Konzert mit Bruckners 5. Symphonie am 22. Januar 1907: "Konzert Verein bringt Bruckner's V Symph: Abscheuliche Indolenz des Autors. Bei den Haaren herbeigezogener Choralschluß

¹⁵ Federhofer, Heinrich Schenker (wie Anm. 9), S. 316 f.

Heinrich Schenker, Von der Sendung des deutschen Genies, in: Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht 1 (1921), S. 3-6.

Heinrich Schenker, Testament, in: Schenker Documents Online (wie Anm. 11), URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/other/OJ-35-6 1.html [Stand: 30.Nov. 2015].

¹⁸ Cristina Urchueguía, Wie kam die 'Urlinie' in den 'Urtext'? Aporien musikalischer Schrift im Denken Heinrich Schenkers, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 32 (2012), S. 237–253, hier S. 238.

Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901, hg. von Hellmut Federhofer, Hildesheim 1990, S. 57–61 und S. 197–205, hier S. 59 und S. 197.

imponiert dem Publik. wie der Presse gewaltig. Wie fern ist doch alle Welt noch von den Vermächtnissen u. Lösungen der Großen!"20 Schon 1896 fallen im Kontext eines dieser Bruckner-Aufsätze die Namen jener Komponisten, die für Schenker den Status "echter" Meister haben: "Es ist", heißt es dort, "ein ganz großer Abstand zwischen der Gedankenwelt eines Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, geschweige denn eines Schubert, Mendelssohn, Weber, Schumann oder Brahms und der Bruckners."21 Zu den genannten *deutschen* Komponisten treten im Hauptwerk *Der freie Satz*, in dem sie (außer Weber) mit rund 230 Beispielen vertreten sind, als einzige nicht-deutsche Komponisten noch Chopin mit 47 Beispielen sowie Scarlatti mit zweien, Clementi, Josquin und Paganini mit je einem Beispiel hinzu.²²

III.

Schenkers Eigenheiten als Herausgeber lassen sich an einer der von ihm edierten Beethovenschen Klaviersonaten exemplifizieren, der 23. Sonate in f-Moll, bekannt unter dem (nicht von Beethoven stammenden) Namen Appassionata. Im Folgenden werden einzelne Stellen im Autograph sowie in mehreren Editionen mit Schenkers Ausgabe verglichen. Schenker schrieb 1934 im Vorwort (zu einem Nachdruck) seiner Beethovenausgabe, der Komponist sei bekanntlich mit den "Drucken seiner Werke durchaus unzufrieden gewesen"; nur das Schriftbild seiner Handschrift, seine "Schreibart", könne "zu seinem Inhalt führen". Er zitiert in dem Vorwort eigene Äußerungen, die er erstmals in der Erläuterungsausgabe von op. 101 (Wien 1920) gemacht hatte:

Beethovens kräftiges, unmittelbares, sozusagen ton-körperliches Denken bringt ihm eine auch das Auge des Lesers sinnlich überzeugende Schreibart heran: das Steigen und Fallen der Linien: hier sieht man sie aus dem unteren ins obere Notensystem ziehen, dort vom oberen ins untere sinken; das tiefsinnige Spiel der Balken: sie künden dem Auge den Willen zur Zusammengehörigkeit hier, Trennungszwang dort; die geheimnisvolle Beredsamkeit der Bogen [...]; das Auf- und Abwärtsstreichen der Notenhälse [...]; das Register der Pausen [...] usw.²³

Heinrich Schenker, Tagebucheintrag vom 22. Januar 1907, in: Schenker Documents Online (wie Anm. 11), URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-06_1907-01/r0015. html [Stand: 30. Nov. 2015].

²¹ Federhofer, Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker (wie Anm. 19), S. 197.

²² Schenker, Der freie Satz (wie Anm. 3), S. 221-228.

²³ Beethoven Klaviersonaten. Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert von Heinrich Schenker. Neue Ausgabe revidiert von Erwin Ratz, UE 8a, Wien 1962, Vorwort (Wiener Urtext Ausgabe, hg. von Karl Heinz Füssl und H. C. Robbins Landon).



Abbildung 1: Beethoven, Beginn von op. 57 im Autograph



Abbildung 2: Beethoven, Beginn von op. 57 im Erstdruck

Vergleicht man den Anfang des ersten Satzes im Autograph, im Erstdruck, in einer der von Schenker so verhassten Editionen des 19. Jahrhunderts (derjenigen Hans von Bülows von 1872), in der lange als Standard geltenden Peters-Ausgabe von Pauer/Martienssen (1920) und in Schenkers eigener Ausgabe, fallen in der Tat bemerkenswerte Unterschiede auf. Abbildung 1 gibt den Beginn im Autograph wieder, das im Besitz des französischen Geigers Pierre Marie Baillot war, der es 1889 dem Pariser Konservatorium vermacht hatte.

Man sieht in der Tat das "Steigen und Fallen der Linien", insbesondere wird gleich nach den beiden ersten Tönen die rechte Hand ins System der linken geführt, aus dem sie einen Takt später wieder auftaucht. Ebenso deutlich sind die zwei Takte weit reichenden Bögen rechts (oberhalb des Systems) und links (unterhalb des Systems) zu erkennen. Der Erstdruck (vgl. Abbildung 2), erschienen 1807 im Wiener *Bureau des Arts et d'Industrie* (Druckplatte Nr. 521), wahrt nicht jedes dieser Details; zwar sinkt auch hier die rechte Hand nach zwei Tönen ins System der linken herab, doch ist die

Halsung der Noten im zweiten Takt anders gehandhabt und insbesondere die Bögen werden unterschiedlich weit geführt: der obere reicht einen ganzen Takt weiter als in Beethovens Handschrift.

Die Editionen aus dem 19. und 20. Jahrhundert (Hans von Bülows Ausgabe bei Cotta von 1872 und die Peters-Ausgabe von Max Pauer, revidiert von Carl Adolf Martienssen (1920) in Abbildung 3 und 4) notieren von Anfang an rechte und linke Hand getrennt im Violin- bzw. Baßschlüssel – das findet man, entgegen dem Autographen, auch bei Schenker, der keinen Hinweis darauf gibt, hier Beethovens "Schreibart" gegenüber der Handschrift verändert zu haben.²⁴ Was seine Edition etwa von derjenigen der Peters-Ausgabe unterscheidet, ist die Länge der Bögen: Die Peters-Ausgabe (vgl. Abbildung 4) folgt hier dem Erstdruck, Schenker (vgl. Abbildung 5) dem Autographen. Vom unterschiedlichen Fingersatz, der in beiden Fällen eine Zutat der Herausgeber darstellt, sowie von den verschiedenen, aber dasselbe aussagenden Bögen in Takt 9 abgesehen, unterscheiden sich beide Ausgaben nicht. Anders dagegen die Bülow-Ausgabe aus dem 19. Jahrhundert (vgl. Abbildung 3). Sie verlängert nicht nur die Phrasierungsbögen, sondern fügt zusätzlich nach dem Triller im dritten und siebten Takt kleine crescendo- und decrescendo-Gabeln hinzu.

In Skizzen zu der Sonate hatte Beethoven den 12/8-Takt noch als 4/4-Takt notiert.²⁵ Es ist sehr aufschlussreich zu verfolgen, wie die geänderte Taktart zu eigenartigen rhythmisch-metrischen Verläufen führt, die von den Herausgebern größtenteils wieder beseitigt oder doch zumindest umgeändert worden sind. Der 12/8-Takt ermöglicht ohne weiteres eine Aufteilung in vier mal drei Achtel (das würde einem triolisch gedachten 4/4-Takt entsprechen) oder in sechs mal zwei Achtel (das ließe sich im 4/4-Takt nicht so leicht darstellen). Gleich die Brachial-Stelle in Takt 16 ff. lebt davon: Konnte man bis dahin das Thema selbst und seine weitere Fortführung als triolisch gedachten 4/4-Takt auffassen, werden hier synkopisch wirkende sechs mal zwei Achtelgruppen zwischen den beiden Händen, noch dazu im Fortissimo, vorgeschrieben. Das wird im Autograph und im Erstdruck ebenso deutlich wie in Schenkers (vgl. Abbildung 6) und Pauer/Martienssens Ausgabe. Hans von Bülow jedoch machte durch entsprechende Akzente sowie durch eine textliche Anmerkung deutlich, dass er hier, anders als Beethoven es gemeint zu haben schien, den (gedachten) triolischen 4/4-Takt fortgesetzt wissen wollte; obendrein wird der höchste Akkord noch mit einem "ffz" versehen (vgl. Abbildung 7).

Dieser Umstand scheint Peter Hauschild entgangen zu sein, der sich 1977 einlässlich mit Beethovens Notationsgepflogenheiten am Beispiel der Appassionata befasst und auch Schenkers Ausgabe umfassend berücksichtigt hat (Peter Hauschild, Bemerkungen zu Beethovens Klaviernotation, in: Beethoven-Jahrbuch 9 (1973/77), S. 147–165).

²⁵ Jürgen Uhde, Beethovens Klaviermusik, Bd. III: Sonaten 16–32, Stuttgart 1986, S. 192.



Abbildung 3: Beethoven, Beginn von op. 57 in der Bülow-Ausgabe



Abbildung 4: Beethoven, Beginn von op. 57 in der Peters-Ausgabe (Pauer/Martienssen)



Abbildung 5: Beethoven, Beginn von op. 57 in der Schenker-Ausgabe



Abbildung 6: Beethoven, op. 57, Takte 17–20 des ersten Satzes in der Schenker-Ausgabe



Abbildung 7: Beethoven, op. 57, Takte 16-19 des ersten Satzes in der Bülow-Ausgabe



Abbildung 8: Beethoven, op. 57, Takte 252-259 des ersten Satzes im Autograph



Abbildung 9: Beethoven, op. 57, Takte 250-255 des ersten Satzes in der Peters-Ausgabe

Besonders aufschlussreich werden diese rhythmisch-metrischen Unterschiede in der Coda des ersten Satzes (Takte 249–256). Im Autograph, im Erstdruck und in der Schenker-Ausgabe werden hier bei durchlaufenden Achteln in vier Takten (Takt 251 und Takte 254–256) Triolen notiert, im Autograph sogar überdeutlich über und unter dem System (vgl. Abbildung 8).

Es befinden sich aber in jedem dieser Takte, ob mit oder ohne Triolenbogen, gleichviel, nämlich zwölf Achtel – die Notierung von Triolen bewirkt hier keinen anderen rhythmischen Ablauf. Es scheint, als habe Beethoven mit der Verwendung des Triolenbogens und der Ziffer "3" auf eine Gruppierung der Achtel in vier mal drei hinweisen wollen und nicht, wie in den Fortissimo-Takten 17 und 20, auf eine in sechs mal zwei. Die Peters-Ausgabe lässt an dieser Stelle einfach die (eigentlich entbehrlichen)



Abbildung 10: Beethoven, op. 57, Takte 250-255 des ersten Satzes in der Bülow-Ausgabe

Triolenbögen aus (vgl. Abbildung 9), während Hans von Bülow die ganze Notation umschreibt, die Pausen eliminiert und zusätzliche Akzente einträgt, um die von ihm bevorzugte triolische Metrik unmissverständlich klarzustellen (vgl. Abbildung 10).

Sowohl die von Bülowsche Ausgabe wie die Peters-Ausgabe nehmen in klavieristischer Hinsicht Rücksicht auf den Interpreten: Sie geben neben Fingersätzen auch Hinweise zu abweichender Ausführung einzelner Stellen, etwa durch die Verteilung des Sechzehntellaufes der rechten Hand im 14. Takt auf beide Hände (Bülow) oder durch andere Gruppierung der Sechzehntel in Takt 15 (Peters). Auch die Fingersätze unterscheiden sich: So sieht man in Abbildung 4, dass die Peters-Ausgabe das Thema des ersten Satzes in der rechten Hand mit den Fingern 4-2-1, in der linken mit 1-3-5 spielen lässt, was einem ,natürlichen' Griffgefühl für einen f-Moll-Dreiklang entspricht. Schenkers Fingersätze dagegen stehen, wie jüngst Loretta Terrigno gezeigt hat, eher im Dienst eines künstlerischen Interpretationskonzeptes und berücksichtigen dabei die schwächeren oder stärkeren Finger zur Hervorhebung bestimmter Noten.26 Man sieht dies gleich zu Beginn, wenn (vgl. Abbildung 5) der Anfangston in der rechten Hand mit dem dritten, in der linken mit dem zweiten Finger gespielt werden soll: Dies erzwingt eine stärkere Spannung der Hand beim Spielen des f-Moll-Dreiklangs. Ähnlich wird, worauf Terrigno explizit hinweist, die Baßfigur as-ges-f-es-des im vierten Takt des zweiten Satzes (linke Hand) nicht 1-2-3-4-5 gespielt, sondern 2-3-4/3-4–5/2, mit stummen Fingerwechseln 4/3 auf dem f und 5/2 auf dem des, womit die "Seele" des Themas besser herauskommen soll.²⁷ Man kann also nicht ohne weiteres

Loretta Terrigno, Schenker's Interpretative Fingerings: A Comparison of Two Beethoven Piano Sonatas, in: Music research forum 24 (2009), S. 1–24.

²⁷ Ebd., S. 9.

behaupten, Schenker "did not set out to leave his own interpretive imprint on the resulting text", wie es Charles J. Smith 1978 tat²⁸ – seine Fingersetzung impliziert sehr wohl eine bestimmte Art der Interpretation.

IV.

Und nicht nur sie. Man wird dem Herausgeber Schenker nämlich nicht gerecht, wenn man angesichts seiner Edition der Beethovenschen Klaviersonaten die gleichzeitig erfolgten musiktheoretischen Leistungen unbeachtet lässt.

Schenker entwickelte sein musiktheoretisches Denken nach und nach innerhalb von rund 30 Jahren, ohne darauf zu achten, es in einen systematisch durchdachten Zusammenhang zu bringen: Er veröffentlichte zunächst eine Harmonielehre (1906), dann zwei Bände Kontrapunkt (1910 und 1922) und schließlich 1935 sein Hauptwerk Der freie Satz, alle drei unter dem gemeinsamen Titel Neue musikalische Theorien und Phantasien. Dazu traten zahlreiche einzelne Analysen beispielsweise Mozartscher und Beethovenscher Werke, niedergelegt etwa in seinem Jahrbuch Das Meisterwerk in der Musik oder in den Tonwille-Heften. Er sprach selbst von einer neuen Lehre, die das Geheimnis der Entstehung der Werke der großen Meister offenlege, indem sie eine "Lehre vom organischen Zusammenhang" bilde.²⁹ Denn alles Organische gehöre Gott und sei sein Geschenk an uns: "Die Summe allen Vordergrundes, von den Menschen Chaos benannt, leitet Gott von seinem Kosmos als Hintergrund ab: in diesem Zusammenhang ruht die unendliche Harmonie seines unendlichen Wesens."30 Schenker stellte sich Musik in einem mehrdimensionalen Raum vor: Er unterschied einen Vordergrund von einem Mittelgrund (unter dem mehrere zunehmend abstraktere Ebenen zu verstehen sind), der auf einem quasi göttlich-kosmischen Hintergrund beruhe. Ausgangspunkt und einziger für die Musik relevanter Klang in der Natur sei der reine Durdreiklang, gewissermaßen der Uranfang aller Musik. Er ermögliche drei archetypische Melodiebewegungen: die stufenweise Abwärtsbewegung von der Terz zum Grundton (Terzzug), von der Quinte zum Grundton (Quintzug) sowie von der Oktave zum Grundton (Oktavzug). Hinzu tritt für Schenker eine fundamentale kontrapunktische Baßstimmenbewegung, die sogenannte Baßbrechung, die von der ersten Stufe, dem Grundton, über die fünfte zurück zur ersten reiche, wie in Abbildung 11 zu sehen ist.

²⁸ Charles J. Smith, Beethoven via Schenker: A Review, in: In Theory Only 4 (1978), S. 37–47, hier S. 37.

²⁹ Schenker, Der freie Satz (wie Anm. 3), S. 15.

³⁰ Ebd., S. 18.



Abbildung 11: Drei Ursätze (Terz-, Quint- und Oktavzug) aus Schenker, Der freie Satz, Figurentafeln Nr. 9-11

Einen solchen zweistimmigen Fundamentalsatz nannte Schenker einen Ursatz, die Ursatz-Oberstimme "Urlinie".³¹ Alle tonale Musik besteht nach seinem System aus melodisch-harmonischen Ausfaltungen, den sogenannten Prolongationen eines solchen Ursatzes. Die grundsätzliche Idee dabei ist die einer Hierarchie des musikalischen Gefüges in mehreren Ebenen: Jedes Musikstück besteht aus strukturell mehr oder weniger wichtigen Tönen sowie deren Prolongationen. Jede tonale Komposition – zumindest, wenn sie aus dem von Schenker bevorzugten Zeitraum des späten 18. und 19. Jahrhunderts und aus der Feder eines "Meisters' stammt – kann prinzipiell auf einen Ursatz zurückgeführt werden. Namentlich hat ihn dabei die Urlinie zu weitreichenden Spekulationen verleitet; von ihr heißt es etwa in dem kurzen Aufsatz Die Urlinie. Eine Vorbemerkung im ersten Tonwille-Heft, sie berge "in sich die Keime aller das Tonleben gestaltenden Kräfte", erst mit ihr habe die "Kunstwerdung der Musik" stattgefunden, in ihr vollziehe sich "das Schöpfungswunder" und, vor allem, sei sie "Besitz des Genies allein".³²

Schenkers musikalische Analysen, festgehalten in Diagrammen, den sogenannten Figurentafeln, sollen die Zusammensetzung eines Stückes aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund nachvollziehbar und sichtbar machen, indem sie in einzelnen Schritten das Notenbild eines Stückes Schicht für Schicht reduzieren, (Vordergrunds-)Phänomene wie Rhythmus, Dynamik, Artikulation, Besetzung, formalen Aufbau, Modulationen etc. peu à peu ausblenden, um auf diese Weise mehrere Ebenen des Mittelgrunds zu durchlaufen, bis sie schließlich in immer weiteren Abstraktionsschritten zum Ursatz gelangen: Schenkers Analysen sind prinzipiell Reduktionsanalysen. Für dieses schrittweise Vorgehen entwickelte er eine modifizierte Notationsweise, bei der am auffälligsten das Absehen von Rhythmus und Tonwiederholungen ist; rhythmische Notenwerte dienen stattdessen der Veranschaulichung struktureller Hierarchien. So werden beispielsweise die strukturell wichtigsten Noten in Halben oder Ganzen geschrieben, Prolongationen je nach Hierarchiestufe in Vierteln mit und ohne Hals bzw.

Schenker, Der freie Satz (wie Anm. 3), S. 40 f.

Heinrich Schenker, Die Urlinie. Eine Vorbemerkung, in: Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht 1 (1921), S. 22-26, hier S. 22 f.

in Achteln. Zusammengehörende Tongruppen können mit einem Balken verbunden werden, für bestimmte Wendungen gibt es durchgezogene oder punktierte Bögen etc. Die wichtigsten Töne, die einen Terz-, Quint- oder Oktavzug, also eine Urlinie bilden, werden mit Ziffern und Caret-Zeichen markiert; unter der Baßstimme notierte Schenker traditionelle römische Ziffern zur Angabe der jeweiligen harmonischen Stufe, ggf. auch herkömmliche Generalbaßziffern.

Sein System basiert auf vier historischen Voraussetzungen: Der seit der Renaissance geübten Kunst der Diminution, der Variationskunst namentlich des 18. Jahrhunderts, dem improvisierten Generalbaßspiel sowie dem Kontrapunkt. Von zentraler Bedeutung waren dabei vor allem die Kunst des Generalbaßspielens und das Erlernen des Kontrapunkts. Schenker verwies wiederholt auf Carl Philipp Emanuel Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen von 1753, ein Lehrbuch, das die Kunst des Continuospiels zu einer Zeit ihres Niedergangs darzustellen suchte. Ein Continuospieler improvisiert über einer mit Ziffern versehenen Baßstimme einen mehrstimmigen Klaviersatz und vermag sich dabei den jeweiligen Erfordernissen der Situation, etwa einer solistischen Gesangsstimme oder einer Gruppe Holzbläser, geschickt anzupassen. Für seine Darstellung harmonischer Aspekte übernahm Schenker die Notationsweise des Generalbasses. Beim Kontrapunkt ging er davon aus, dass die Prinzipien des in früheren Jahrhunderten entwickelten mehrstimmigen (vokalen) Kontrapunkts auch in der homophonen und überwiegend auf harmonischen Bildungen beruhenden Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts wirksam geblieben seien. Mozart etwa oder Beethoven hätten Jahre mit intensiven Kontrapunktstudien verbracht und dabei u.a. ein sicheres Gespür für Melodiebildung, für den Aufbau eines melodischen Höhepunkts, für Abwechslung, für ein harmonisch ausgewogenes Interagieren mit anderen Stimmen erworben, eine Art antrainierter Fähigkeit, instinktiv musikalisch ,richtig' zu handeln. Für den Verfall der Kompositionskunst im ausgehenden 19. Jahrhundert machte Schenker die Vernachlässigung von Kontrapunkt und Generalbaß verantwortlich (im Falle seines kontrapunktisch zweifellos geschulten Lehrers Bruckner dessen mangelnde Fähigkeit zum Transfer kontrapunktischen Könnens in den freien Satz). In Abbildung 12 ist eine Schenkersche Figurentafel wiedergegeben, die einen ganzen Sonatensatz, und zwar den langsamen Satz aus Beethovens Klaviersonate op. 10 Nr. 3, zusammenfasst: Neben Taktzahlen zur Orientierung erkennt man eine zweiteilige Großform mit einem unterbrochenen Terzzug, im Baß eine Brechung zur V. Stufe, in den Mittelstimmen ein durch vorhandene oder fehlende Halsung, gestrichelte oder durchgezogene Bögen sowie Worterklärungen verdeutlichtes harmonisch-kontrapunktisches Geflecht. Im oberen System ist eine weitere Reduktion des gesamten Satzes wiedergegeben.

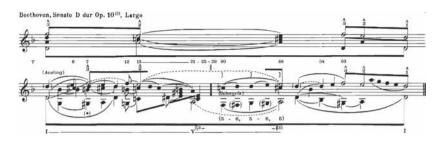


Abbildung 12: Beethoven, op. 10 Nr. 3, Largo; nach Schenker, Der freie Satz, Bd. 2, Figurentafel 39

V.

Schenkers musiktheoretisches System ist von seinen Schülern Oswald Jonas und Felix Salzer bereits vor Jahrzehnten detailliert beschrieben worden;³³ jüngere Darstellungen englischsprachiger Autoren, insbesondere mit Blick auf Studierende, stammen u. a. von Allen Forte und Steven E. Gilbert, Allen Cadwallader und David Gagné sowie von Tom Pankhurst.³⁴ Daher mag es sich hier erübrigen, noch eingehender auf Schenkers System einzugehen. Es bleibt jedoch zu klären, wie seine Herausgebertätigkeit mit der Entwicklung seines Musiksystems zusammenhängt und ob es zwischen diesen Bereichen Querverbindungen gibt. In ihrem bereits erwähnten Aufsatz Wie kam die .Urlinie' in den .Urtext'? geht Cristina Urchueguía eben dieser Frage nach: schon zuvor hatte Nicholas Cook sich mit der Auseinandersetzung zwischen Schenker und Bülow sowie mit dem Konzept des sogenannten Urtextes bei Schenker befasst.³⁵ Urchueguía und Cook stellen dem Herausgeber Schenker kein gutes Zeugnis aus; zwar habe er heftig gegen Herausgeberzutaten nach der Art Hans von Bülows in dessen der musikalischen Praxis zugedachten Ausgaben gewettert und auf der Unantastbarkeit und besonderen Aura der Autographen bestanden, im Ernstfall jedoch einen stimmigen, sozusagen zwingend überzeugenden Sachverhalt gemäß seinem Musiksystem der Notierungsweise des jeweiligen Autographen vorgezogen. Bereits in seiner Harmonie-

Oswald Jonas, Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers, Wien 1934; Felix Salzer, Structural Hearing. Tonal Coherence in Music, New York 1952, dt. als: Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik, 2 Bde., Wilhelmshaven 1960.

³⁴ Allen Forte und Steven E. Gilbert, Introduction to Schenkerian Analysis, New York 1982; Allen Cadwallader und David Gagné, Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach, New York 1998; Tom Pankhurst, SchenkerGUIDE. A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis, New York 2008.

Nicholas Cook, The Editor and the Virtuoso, or Schenker versus Bülow, in: Music, performance, meaning. Selected essays, hg. von dems., Aldershot 2011, S. 83–100; Nicholas Cook, Heinrich Schenker and the authority of the Urtext, in: Tradition and its future in music, hg. von Yosihiko Tokumaru, Tokio 1991, S. 27–33.

lehre (1906) habe er den Gedanken vertreten, ein Meisterwerk könne durchaus gegen den bewussten Willen des Komponisten entstehen. Die von Cook verkürzt zitierte Stelle lautet im deutschen Original:

Großen Talenten und Genies nämlich ist es oft eigen, Nachtwandlern gleich den rechten Weg zu gehen, auch wenn sie durch dieses oder jenes, [...] sogar durch die volle Absicht auf Falsches, verhindert sind, auf ihren Instinkt zu horchen. Es ist, als komponierte geheimnisvoll hinter ihrem Bewußtsein und in ihrem Namen die weit höhere Macht einer Wahrheit [...]³⁶.

Im Konfliktfall komme daher, nach Cook, dem objektiven Befund höhere Beweiskraft zu als einer "purely personal, subjective creation".37 Dies wird beispielhaft gezeigt an einer Stelle aus Frédéric Chopins Klavieretüde op. 10 Nr. 5 (*Ges*-Dur): "In bars 24–6, the sources all have eb" but modern editors unanimously change this to gb" [...]".38 Schenker folge hier nicht den Autographen, die an dieser Stelle eben sämtlich es" notieren, sondern halte mit den modernen Herausgebern an der Konjektur ges" fest, denn "voice leading stands above Chopin."39 In seinem kleinen Aufsatz zum Urtext betont Cook, Schenker habe etwa im Sinne Rudolph Rétis an einem Begriff von Kohärenz festgehalten, der wie eine Grundidee 'hinter' jeder Beethovenschen Komposition stünde; deshalb sei er ganz selbstverständlich davon ausgegangen, er müsse zum Beispiel, auch wenn es im Autograph anders notiert sei, analoge Abschnitte eines Werkes einander mit gleicher Bogensetzung anpassen: "Both as editor and as analyst, Schenker upheld the 'paradigm of consistency'. He was prepared, on occasion, to regularize slur-markings in analogous passages – even when they were marked dinstinctly in the composer's autograph [...]".40

Am heftigsten verfährt indes Urchueguía mit dem Herausgeber Schenker. Sie setzt sich ausführlich mit seinen Erläuterungsausgaben zu den letzten Beethovenschen Klaviersonaten auseinander und konstatiert, Schenker resümierend:

Der Editor muss dem Genie zur Seite stehen, um es vor dem Ungemach der Überlieferung und vor dem, was Schenker 'mangelhafte Erkenntnis', vulgo Dummheit der Herausgeber, nennt, zu schützen. Gerechtfertigt und begründet werden darin nicht die textkritischen Entscheidungen Schen-

³⁶ Heinrich Schenker, Harmonielehre, Stuttgart u. a. 1906 (Neue musikalische Theorien und Phantasien I), S. 76 f.

³⁷ Cook, The Editor and the Virtuoso (wie Anm. 35), S. 93.

³⁸ Ebd

³⁹ Fbd

⁴⁰ Cook, Heinrich Schenker and the authority of the Urtext (wie Anm. 35), S. 29.

kers, sondern die textgenetischen Entscheidungen Beethovens, weshalb er "so und nicht anders den Text abfaßte und notierte".⁴¹

Ausführlich behandelt sie dann die Erläuterungsausgabe zu op. 101, die als letzte dieser Ausgaben im Jahre 1920 erschienen war. Schenker konnte hier auf das von Gustav Nottebohm bereits 1876 herausgegebene Beethovensche Skizzenbuch Scheide zurückgreifen mit seinen zahlreichen Skizzen zu eben dieser Sonate. Es zeigt sich jedoch, dass Schenker, dem "bekennenden Autographen-Fetischisten", 42 die Darstellung der Genese der Sonate aus den Skizzen relativ gleichgültig war; stattdessen brachte er zur Erläuterung des Anfangs des zweiten Satzes eine "Skizze" – bei der es sich jedoch nicht um eine authentische Beethovensche, sondern um seine eigene, die Urlinie verdeutlichende Analyse handelt: "Die Zeugnisse des Schaffensprozesses, die tatsächlich von Beethoven verfassten und von Nottebohm edierten Skizzen, werden in dieser Besprechung nicht erwähnt. Sie erscheinen zwar in Schenkers Ausgabe, aber lediglich im Anhang". 43 Für Schenker war eben eine Komposition von Anfang an fertig, eine schreibend-skizzierende Auseinandersetzung innerhalb des Kompositionsprozesses scheint er nicht in Erwägung gezogen zu haben: "Ob und warum ein Autor skizzierte, warum dieses oder jenes Element der Komposition schriftlich ausprobiert wurde, gehört zu den großen Rätseln der Skizzenforschung"44 – für die Schenker sich aber nicht interessierte.

VI.

Es scheint nach den bisherigen Ausführungen klar geworden zu sein, dass es Schenker nicht darum gehen konnte, eine 'praktische' Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten vorzulegen, in dem Sinn, wie Hans von Bülow in erster Linie ein bestimmtes Werk für musikalisch Interessierte 'spielbar' machen wollte – gegebenenfalls sogar mit Vorschlägen, wie eine bestimmte, schwierig auszuführende Stelle, etwa der Sechzehntellauf der rechten Hand in den Takten 14/15 der *Appassionata*, für weniger geübte Hände leichter gemacht werden könnte (etwa indem die Passage auf beide Hände verteilt wird). Andererseits, auch das dürfte sich gezeigt haben, ging es Schenker, obwohl er unerbittlich auf der Autorität der Autographen bestand, auch nicht um eine 'wissenschaftliche' Ausgabe in dem Sinn, dass der Nachwelt das Ringen eines Komponisten um die Fassung eines Werkes einerseits genetisch, andererseits in seiner

⁴¹ Urchueguía, Aporien (wie Anm. 18), S. 240.

⁴² Ebd., S. 248.

⁴³ Ebd., S. 247.

⁴⁴ Ebd., S. 249.

womöglich inkohärenten Vielfalt und Offenheit möglichst objektiv übermittelt werde. Seine oft nicht einmal transparent gemachten Abweichungen von den Autographen (in der *Appassionata* etwa gleich zu Beginn die Notation des Anfangs der rechten Hand im Violinschlüssel), seine Entscheidungen gegen die Autographe, wenn "höhere" Rücksichten im Spiel sind (in dem von Cook behandelten Chopin-Beispiel) oder sein Verzicht auf Berücksichtigung der Skizzen, wie es Urchueguía beschrieben hat, lassen hieran keinen Zweifel.

Tatsächlich ergibt sich aber aus den heutzutage befremdlich wirkenden ästhetischen Ansichten Schenkers, aus seiner grandiosen Selbsteinschätzung, wie sie sich im testamentarisch verfügten Grabspruch offenbart, aus seiner Vorstellung von Urlinie und Ursatz sowie aus seinem Vorgehen als Herausgeber ein durchaus stimmiges Gesamtbild, das nun noch etwas genauer untersucht werden soll.

Wer davon überzeugt ist, nur er selbst verstünde als einziger etwas von seinem Fach, während alle Kolleginnen und Kollegen mehr oder minder große Trottel seien, ist, wenn man jüngsten Umfrageergebnissen vertrauen will, ein Angehöriger des deutschen Professorenstandes, Außerhalb dieser Berufsgruppe (und dieser nicht ganz ernst gemeinten Aussage) kennzeichnet die Haltung, es ginge mit der Welt bergab, man sei der letzte und einzige, der noch etwas von vergangener Größe verstünde, die Zeitgenossen seien, wenn nicht einfach dumm, so von falschen Ansichten verblendet etc. einen Typus, wie er um die Wende vom 19. auf das 20. Jahrhundert relativ oft aufgetreten ist und für den Michael Pauen den Begriff eines "Dithyrambikers des Untergangs" vorgeschlagen hat, eines modernen Gnostikers, als den er beispielsweise Philosophen wie Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche oder Theodor W. Adorno angesehen hat.⁴⁵ Im Sinne Pauens kann man auch Schenker für einen gnostisch veranlagten Monisten halten: In seinem Tagebuch vermerkte er, "alles Lebendige" sei "vom Göttlichen buchstäblich durchwoben", Gott sei gewissermaßen "in Allem"46 gegenwärtig; man erinnert sich an seine Bemerkung zum Vorder- und Hintergrund in der Musik, worin sich "die unendliche Harmonie" von Gottes unendlichem Wesen offenbare oder an die auch über Chopin stehende Wahrheit der Urlinie, diesem "Schöpfungswunder" etc. Man könnte daraus folgern, Schenker sei in der Rolle eines Erwählten' aufgetreten, dem als einzigem die 'Wahrheit' offenbart wurde, der aber um sich herum nur Niedergang und Ahnungslosigkeit beobachten müsse, vielleicht auch absichtsvolle Bosheit, das Wahre und Richtige zu verzerren. Aus einer solchen elitären Haltung heraus wäre es nur zu verständlich, dass Schenker in dieser Welt kein offizielles Amt angenommen hat.

⁴⁵ Michael Pauen, Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne, Berlin 1994.

⁴⁶ Zitiert nach Federhofer, Heinrich Schenker (wie Anm. 9), S. 337.

Andererseits schart ein "Erwählter" seit jeher Anhänger und Jünger um sich, um das, was er bislang als einziger weiß, an "Würdige" weiterzugeben. Genauso verhielt sich Schenker: Bis heute besteht die Schenkerforschung größtenteils aus ehemaligen Schülern bzw. Schülern von Schülern, aus einem relativ kleinen Kreis 'Eingeweihter', und einen erheblichen Teil seines umfangreichen Nachlasses bilden Tausende regelmäßig von ihm gemachter Notizen seiner privat gegebenen Unterrichtsstunden. Auf dieses Material hat sich bereits 1984 William Rothstein gestützt, als er "Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas" untersuchte und dabei auf handgeschriebene Seiten zu einem "Entwurf einer "Lehre vom Vortrag" stieß, in der es ums "Klavier", um "Üben", "Legato", "Fingersatz" und "Oktavenspiel" geht.⁴⁷ Schenker erweist sich darin, so kann es Rothstein überzeugend herausarbeiten, als kundiger Pianist, der etwa kleine Modifikationen der Tempogestaltung in den Dienst einer kunstvollen Interpretation stellen konnte oder um Beethovens seinerzeit neuartige Kunst eines möglichst legato ausgeführten Klavierspiels wusste (was die Fingersetzung in seinen Ausgaben wesentlich beeinflusst hat). Wenn man, wie es viele Äußerungen Schenkers nahelegen, den Künstler als eine Art Hohepriester der Musik versteht, der, in den Worten Arthur Schopenhauers, in der Sprache der Kunst ausdrücke, was sonst nur höchste Philosophie zu leisten vermöge – siehe das diesem Aufsatz vorangestellte Motto –, dann zielte Schenker als Herausgeber weder auf eine praktische, noch eine wissenschaftliche, sondern vielmehr auf eine künstlerische Edition: Eine sozusagen um das Göttliche in der Musik wissende Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten musste sich am Beginn des 20. Jahrhunderts von den bis dahin üblichen Herausgebergepflogenheiten abwenden, weshalb die Autographe für Schenker zwangsläufig außerordentlich wichtig wurden. Doch sind auch sie nicht das letzte Wort: Es bleibt dem wissenden Künstler vorbehalten. Bereits 1906, in seiner Harmonielehre, sah Schenker sich selbst in dieser Rolle: Auf dem Titelblatt steht unter der Überschrift Neue musikalische Theorien und Phantasien statt seines eigenen Namens die Formulierung "Von einem Künstler".

William Rothstein, Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas, in: 19th-Century Music 8 (1984), S. 3–28, hier S. 5.