

Wie kam die "Umlinie" in den "Urtext"? : Aporien musikalischer Schrift im Denken Heinrich Schenkers

Autor(en): **Urchueguía, Cristina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **32 (2012)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835124>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Wie kam die ‹Urlinie› in den ‹Urtext›? Aporien musikalischer Schrift im Denken Heinrich Schenkers

CRISTINA URCHUEGUÍA (Bern)

Der Astronom ist davon überzeugt, daß
jedes System Teil eines höheren Systems ist,
das allerhöchste System ist der Schöpfer-
Gott selbst.
(Heinrich Schenker)¹

1. Wie sich die ‹Urlinie› vom ‹Urtext› verabschiedete

Dem Musikwissenschaftler, vor allem dem aus den USA, ist Heinrich Schenker als genialer Musikanalytiker bekannt. Seine Theorie der ‹Urlinie›, nach Oswald Jonas seine «Entdeckung der ‹Urlinie› im Meisterwerk», und die weitreichenden Möglichkeiten, die die daraus entwickelten Analysemethoden eröffnen, um musikalischen Zusammenhang zu beschreiben, machten dort Schule.² Genießt die ‹Urlinie› in Übersee den Rang eines wissenschaftlichen Theorems, so residiert dieselbe im Denken der an den analytischen Methoden Hugo Riemanns geschulten Musikwissenschaftler der alten Welt in einem quasi unwissenschaftlichen Territorium neben Goethes ‹Urpflanze› und anderen Fabelwesen.

Schenker hat jedoch auf eine weniger exponierte und dennoch nicht minder prägende Weise seinen Beitrag zur deutschen Musikwissenschaft geleistet, auch wenn man diesen für gewöhnlich nicht mit ihm in Verbindung bringt. Ein Paradigmenwechsel in der musikalischen Editionspraxis, die Rückbesinnung auf die authentische Textgestalt und auf die originale

-
- 1 Heinrich Schenker, *Der Freie Satz*, hrsg. von Oswald Jonas, Wien: Universal-Edition, 1956 (= Neue musikalische Theorien und Phantasien, 3), S. 15.
 - 2 Oswald Jonas, Vorwort zu: *Beethoven. Die letzten Sonaten. Sonate A Dur op. 101. Kritische Einführung und Erläuterung von Heinrich Schenker*, Wien: Universal-Edition, 1971, S. 1 (Neuausgabe von: Ludwig van Beethoven, *Erläuterungs-Ausgabe der letzten fünf Sonaten. Sonate A Dur op. 101*, hrsg. von Heinrich Schenker, Wien: Universal-Edition, 1920).

Notation von Musik, die unter dem Begriff ›Urtext‹ zu einem wesentlichen Bezugspunkt musikalischer Edition geworden ist, verdankt Heinrich Schenker entscheidende Argumente für eine über das rein philologische Interesse hinaus reichende theoretische Legitimation.³ Diese Gedanken fanden in den USA wiederum kein Echo, da in den 1940er Jahren, als man dort begann die Schenkerschen Analysetheorien zu lehren und weiterzuentwickeln, noch kein nennenswertes Forum kritischer Editoren existierte, das diese Ideen aufnehmen und umsetzen konnte.⁴ Adam Carse fasste 1948 die Lage wie folgt zusammen: «In the past we have relied almost entirely on German editions of these composer's works, the bulk of which came from the great Leipzig firm of Breitkopf & Härtel.»⁵

Die Gründe für diese Spaltung waren nicht musikwissenschaftlicher Natur. Der Zweite Weltkrieg und die Judenverfolgung während des NS-Regimes spielen eine Rolle, aber auch Idiosynkrasien im Wiener akademischen Betrieb. Tatsache ist jedoch, dass sich Schenkers musikanalytische und editionsphilologische Gedanken entwickeln konnten, ohne einander zu behindern und auch ohne dass innere Widersprüche zwischen diesen beiden Bereichen seiner Arbeit auffallen würden.

2. Des Meisters Handschrift

Für ›Kleinmeister‹ hatte Schenker schlichtweg kein Herz. Unmissverständlich charakterisiert und begrenzt er die Objekte, die ihn überhaupt interessieren: nicht ›Die Musik‹ sondern das ›Meisterwerk in der Musik‹ lohnt die Mühe einer Betrachtung. Als Herausgeber pickte er sich treffsicher die schönsten Rosinen aus dem Kuchen. Mit der Wahl der letzten Klaviersonaten Ludwig van Beethovens zum Gegenstand seines Pilotprojektes von *Erläuterungs-Ausgaben* (1913–1920) stellte sich Schenker im doppelten Sinne einer doppelten Aufgabe. Konzeptionell schlägt das Projekt die Brücke zwischen den praktischen Ausgaben, die nur dem musikalischen Vortrag dienen sollten und den wissenschaftlichen Editionen, die der Sicherung und Bewahrung des Textes verpflichtet zu sein hatten. Die Konstitution des

3 Der Begriff ›Urtext‹ wird bereits 1895 in einer Ausgabe von Sonaten Wolfgang A. Mozarts erwähnt, auf die sich Schenker beruft: *Sonaten und Phantasien*, hrsg. von Ernst Rudorff, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.

4 Vgl. hierzu: Timothy L. Jackson, «Current issues in Schenkerian analysis», in: *The Musical Quarterly*, 76 (1992), S. 242–263.

5 Adam Carse, «The sources of Beethoven's Fifth Symphony», in: *Music & Letters*, 29 (1948), S. 249–262, hier S. 249.

Notentextes beruht auf authentischen Textzeugen, ohne Hinzufügung nicht-aktorialer Interpretationsangaben. Schenker «avoided interpretation», schreibt Charles J. Smith, und meint damit Interpretation im Sinne von musikalischer Ausführung.⁶ Das Notenbild ist von diakritischen Zeichen weitgehend freigehalten; es wurde lediglich mit einem neuen Fingersatz versehen und dergestalt für den praktischen Gebrauch durch zeitgenössische Musiker erschlossen. Soviel oder, besser gesagt, so wenig zur Eignung des Notentextes für Wissenschaft und Praxis. Setzt man diesem editorischen Gebaren die damalige Praxis gegenüber, so kann man Charles J. Smith nur Recht geben. Als Edition verstand man die Übertragung einer bestimmten musikalischen Interpretationsvorstellung in den Notentext und zwar ganz handfest als dynamische Angaben, Artikulationsangaben oder zusätzliche Noten. Dergestalt ermöglichte der Herausgeber eine Aufführung nach seinen Vorstellungen. Dass die von ihm benutzten musikalischen Zeichen nicht vom Komponisten stammten, dass manche sogar zur Zeit der Komposition noch nicht entwickelt worden waren und bestimmte editorische Hinzufügungen mit dem historischen Instrumentarium nicht realisierbar gewesen wären, kümmerte weder den Editor noch die Kundschaft. Schenkers Verständnis von ‹Edition›, ist, insofern es die Grenze zwischen authentischen und nicht authentischen Schriftelementen zieht und als editionsrelevante Größe anerkennt, zweifelsohne das modernere.

Mit der Einführung und den Erläuterungen zielte er weit über das hinaus, was Studienausgaben und wissenschaftliche Ausgaben bis dahin geleistet hatten, sowohl im Umfang als auch im Erkenntnisanspruch.⁷ Die ausführliche Darstellung und Diskussion der Werküberlieferung bildete den textkritischen Auftakt zu Erläuterungen über Werkentstehung und erschöpfenden Analysen des Werkes. Erschöpfend insofern, als sie sich des gesamten methodischen Instrumentariums der Schenkerschen Analysebedienten, um das Werk in seiner Gesamtheit zu besprechen, eingedenk der Entstehung, Form, Melodik, Harmonik, des programmatischen Inhalts, der hermeneutischen Deutung, des Vortrags und des Schicksals der Sonaten im wissenschaftlichen und musikalischen Diskurs: Abgeschlossen werden die Erläuterungen mit einem kommentierten Literaturverzeichnis. Selbstreflexiv expliziert Schenker die theoretischen Grundsätze seiner Analyse und deren Genese. Nur ein Variantenverzeichnis vermisst man. Die Legitimation seiner textkritischen Entscheidungen war kein Gegenstand seines Interesses, er unterstellt dem Leser stillschweigend grenzenloses Vertrauen.

6 Charles J. Smith, «Beethoven via Schenker: a review», in: *In Theory Only*, 4 (1978), S. 37–47, hier S. 37.

7 So stehen etwas in der Ausgabe von op. 101 (vgl. Anm. 2) 15 Seiten Notentext 108 Seiten Erläuterungen gegenüber.

In den Erläuterungen bestrebte sich der Herausgeber [...] vor allem Auskunft über die Komposition selbst zu geben. Das besondere Schicksal der Sonate aber, die sich nicht bloß Irrtümer und Schreibfehler sondern schwerwiegende, auf mangelhafte Erkenntnis beruhende Entstellungen gefallen lassen mußte, zwang ihn indessen in den Erläuterung noch außerdem die Begründung dafür mitzuteilen, weshalb Beethoven so und nicht anders den Text abfaßte und notierte.⁸

Bündig formuliert Schenker 1913 in der ersten Ausgabe der Serie seiner *Erläuterungs-Ausgaben*, der Edition von op. 109, seine Vorstellung editorischer Verantwortung gegenüber dem Text. 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 Schenkers, sondern die textgenetischen Entscheidungen Beethovens, weshalb er «so und nicht anders den Text abfaßte und notierte.»⁹ Die Unterscheidung in «abfassen» und «notieren» impliziert jedoch weit mehr als eine mehr oder weniger tautologische Differenzierung in «schreiben» und «aufschreiben». Es kommt Schenker explizit darauf an, die Feinheiten der Notierung des Meisters genau unter die Lupe zu nehmen und aus ihnen Argumente für das Auffinden organischer Strukturen in der Musik abzuleiten. Die Schreibart des Autors, so wie sie sich im Autograph darstellt, ist für ihn keine historisch kontingente Repräsentation des Textes.

Die Schreibart hat eigene Gesetze. Ihnen nachzugehen fiel aber noch niemandem ein. Eine genaue Geschichte der Schreibart, aufgerollt von der Zeit an, da die Koloraturen und Diminutionen in den Text aufgenommen sind, würde erweisen, daß die Schreibart der Meister die vollendetste Einheit von innerer und äußerer Gestalt, von Gehalt und Zeichen vorstellt.¹⁰

Zwar erwähnt Schenker zwei Beispiele – Diminutionen und Koloraturen –, die man dem Bereich der Notation im engeren Sinne zusprechen würde; dennoch lässt sich im Schrifttum Schenkers der Ausdruck «Schreibart der Meister» als Synonym für «Handschrift der Meister» lesen. Nicht nur die «in überraschender Weise andere[n] Fassungen und Notierungen», die man in den Autographen findet, interessieren ihn.¹¹ Vielmehr spielen gerade indi-

8 Ludwig van Beethoven, *Erläuterungs-Ausgabe der letzten fünf Sonaten. Sonate E Dur op. 109*, hrsg. von Heinrich Schenker, Wien: Universal-Edition, 1913, S. 22.

9 Ebd., S. 22.

10 Heinrich Schenker, «Weg mit dem Phrasierungsbogen», in: *Das Meisterwerk in der Musik*, hrsg. von Heinrich Schenker, München u.a.: Drei Masken Verlag, 1925, Bd. 1, S. 41–59, hier S. 43 f.

11 Beethoven-Schenker, *Erläuterungs-Ausgabe, op. 109*, S. 22.

viduelle Ausprägungen, eigenwillige Formgebungen, zuweilen sogar Verstöße gegen die Konventionen von Notierung eine weit größere Rolle:

Beethovens kräftiges, unmittelbares, sozusagen tonkörperliches Denken bringt ihm von selbst eine auch das Auge des Lesers sinnlich überzeugende Schreibart heran:

Das Steigen und Fallen der Linien: [...] das tiefsinnige Spiel der Balken: sie künden dem Auge, was im Inneren der Töne vorgeht, [...] die geheimnisvolle Beredsamkeit der Bogen: einend, was auch über Balken und Taktstriche hinweg Bezug aufeinander atmet, absetzend, um Gegengewichten Platz zu machen, öfter gleichzeitig auch in verschiedener Spannweite gegeneinander wirkend, vermitteln sie das Bild wohlgepflegter und gesättigter Gerechtigkeit im Gefüge der Teile und des Ganzen; [...] das Auf- und Abwärtsstreichen der Notenhäse: sie lassen uns die Töne als gleichsam gegeneinanderwirkende Schauspieler wahrnehmen, [...] das Register der Pausen: sie fehlen zuweilen, um dem Auge das Stimmganze luftiger zu zeigen und das Kommen und Gehen mancher Stimme nicht mehr als nötig zu unterstreichen.¹²

Folgerichtig sieht sich der Editor Schenker als Archäologe, der seine Aufgabe im Sinne einer «Ausgrabung des gleichsam längst verschütteten Meisterwerkes, unter allen Umständen eine[r] Rehabilitierung des schwer verkann-ten Autographs» betreibt, in dem er die vollendete Repräsentation der Intention des Autors überhaupt erst zu erkennen imstande ist. Soviel wiederum zu seiner Auffassung von ‹Urtext›.¹³

Dass er die Klaviersonate op. 106, die *Hammerklaviersonate*, in der Reihe seiner *Erläuterungs-Ausgaben* ausließ, weil zu dieser Sonate kein Autograph erhalten ist, beweist Schenkers Konsequenz. Zwar lautete der Serientitel *Erläuterungs-Ausgaben der letzten fünf Sonaten*, erschienen sind trotzdem nur vier.¹⁴ Die Aufwertung des Autographen durch Schenker gilt als seine editorische Entdeckung, aber auch als Stein des Anstoßes in der Diskussion um Urtextausgaben.¹⁵ Selbst die ersten Ausgaben, die sich den Begriff ‹Urtext› auf die Fahnen schreiben, verstanden unter der Absichtserklärung, ein Werk in «derjenigen Gestalt» zu edieren, «in der es der Meister ursprünglich vor der Welt hat erscheinen lassen»,¹⁶ – bedeuten nicht primär die Rückkehr zum Autographen, sondern zur authentischen, von Herausgeberzutaten bereinigten Textgestalt. Kritische Stimmen beschuldigten Autographen-Fetischisten des naiven und benutzerfeindlichen Purismus:

12 Beethoven-Schenker, *Erläuterungs-Ausgabe*, op. 101, S. 4.

13 Beethoven-Schenker, *Erläuterungs-Ausgabe*, op. 109, S. 22.

14 Zwar sollte die Reihe der Erläuterungs-Ausgaben die letzten fünf Sonaten berücksichtigen, erschienen sind aber nur op. 101 (1920), op. 109 (1913), op. 110 (1914) und op. 111 (1916).

15 Vgl. hierzu etwa: Michael Querbach, «Der konstruierte Ursprung: zur Problematik musikalischer Urtext-Ausgaben», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 149/1 (1988), S. 15–21.

16 Rudorff, «Allgemeiner Vorbericht», in: Mozart, *Sonaten und Phantasien*, o. S.

His [Beethoven's] original scores are atrociously written, often ambiguous, illegible and confused; he was always making alterations, both before and after performance, also before and after publication. The innocent (ignorant?) purist who has not seen Beethoven's autograph scores and knows nothing about the editions issued during his lifetime and with his authority would have to exercise superhuman powers of divination were he to succeed in producing any orchestral score by Beethoven with the certain knowledge that it was exactly as the composer finally intended it to be.¹⁷

So seltsam es klingt, verfolgen Kritiker und Apologet von Autographentreue genau dieselben Ziele: des ‚Meisters letzte Absichten‘.

3. Wie die ‹Urlinie› in den ‹Urtext› kam

Dem Praktiker und dem Wissenschaftler das Werk in seiner wahren Gestalt darzubieten und diese aus deren Genese zu erläutern, so ließe sich der Anspruch zusammenfassen, der Schenkers *Erläuterungs-Ausgaben* zugrunde liegt. In diesem Sinne wurden sie auch von August Halm, einem der Gründerväter der modernen Beethovenforschung, aufgefasst: als Ausgaben, die «das Werden der musikalischen Gestalt vor Augen [führten].»¹⁸ Dem Textgenetiker wird auch auffallen, wie Schenker immer häufiger auf Skizzenmaterial zurückgreift und dieses in seine Analyse des Werkes mit einbezieht. Das mag methodisch vertraut anmuten: Schenker ein Textgenetiker ‹avant la lettre›? Um zu verstehen, warum Schenker eben *kein* Wegbereiter moderner Textgenetik ist, bedarf es eines Exkurses über die ‹Urlinie›.

Die *Erläuterungs-Ausgaben* entstanden in einer Zeit, in der Schenker an der Formulierung seiner «Lehre vom organischen Zusammenhang» in der Musik arbeitete.¹⁹ Im zweiten Band, *Kontrapunkt*, seiner *Neuen musikalischen Theorien und Phantasien* hatte Schenker den Begriff ‹Urlinie› eingeführt, oder wie er sagt: «an lebendigen Kunstwerken unbestritten höchsten Ranges das Wirken der von mir [...] dargestellten Gesetze anschaulich zu machen, noch ehe ich sie durch Vorführung der gesteigerten Erscheinungsformen [...] zur letzten Klarheit gebracht habe.»²⁰ 1920, in

17 Carse, «The sources of Beethoven's Fifth Symphony», S. 250.

18 August Halm, «Melodie und Kontrapunkt» (1912), in: Ders., *Von Form und Sinn in der Musik. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1978, S. 275–284, hier S. 273.

19 Schenker, *Der Freie Satz*, S. 15.

20 Heinrich Schenker, *Kontrapunkt*, 2 Bde., Bd. 1: *Cantus firmus und zweistimmiger Satz*, Stuttgart: Cotta, 1910, Bd. 2: *Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz*, Wien-Leipzig: Universal-Edition, 1922 (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, 2; Reprint: Hildesheim, 1991), S. VII.

seiner *Erläuterungs-Ausgabe* zur Klaviersonate op. 101, stellte er in Aussicht, die ‹letzte Formung und Begründung› über die ‹Urlinie› als dritten Teilband seiner Kontrapunktlehre mit dem Titel *Der Freie Satz* ‹in absehbarer Zeit› vorzulegen.²¹ Anschließend integrierte er, wohl aus Ungeduld, eine Art Vorabdruck seiner Theorie der ‹Urlinie› in die Einleitung der Ausgabe. Dabei beschränkte er sich in der *Erläuterungs-Ausgabe* auf die ontologische Ebene seines Begriffes und auf eine relativ summarische Aneinanderreihung der Aspekte musikalischer Beschreibung und Vorstellung, die von dem Konzept der ‹Urlinie› berührt werden. Die Arbeit an *Der Freie Satz* sollte sich aber länger hinziehen als es Schenker, glaubt man seiner Ankündigung von 1920, vermutete. Von 1920 an erschien in seinen Zeitschriften *Der Tonwille*, *Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht* (1921–1924) und *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch* (1925f.) eine Fortsetzungsserie kürzerer Bemerkungen zur ‹Urlinie›, exemplarischer Musikanalysen, Betrachtungen und Miszellen, in denen nach und nach die Begrifflichkeit vorgestellt wurde. Anhand von Analysen ausgewählter Werke – etwa Beethovens Fünfter Symphonie oder Haydns Vorstellung des Chaos aus der Schöpfung – stellte Schenker den Begriffen ein analytisches Instrumentarium zur Seite, mit dem er Schritt für Schritt aus der Idee der ‹Urlinie› ein verständliches und lehrbares Analyseverfahren ableitete.

Eine zusammenfassende Publikation der verstreuten Bemerkungen zur ‹Urlinie› sollte Schenker schließlich nicht gelingen. *Der Freie Satz* erschien postum 1935, wenige Monate nach Schenkers Tod, in einer von Anthony von Hoboken betreuten Ausgabe, die Schenker nicht mehr durchsehen konnte. Der Text lag bei seinem Tode alles andere als fertig vor: ‹Zwanzig Jahre hindurch hat es das Denken Schenkers, sein musikalisches Sinnen, in Anspruch genommen – von den ersten Ideen an über all die Versuche einer mehr oder weniger vollständigen Niederschrift des Ganzen; ja sogar noch das letzte Manuskript ist voll von Änderungen, Umstellungen und wesentlichen Verbesserungen.›²²

Eine zweite von Oswald Jonas herausgegebene und bearbeitete Auflage folgte 1956.²³ An der ersten Ausgabe bemängelte Jonas neben unzähligen Druckfehlern die Unübersichtlichkeit, die ‹ein von Beginn an schwieriges Werk noch schwieriger lesbar› machte.²⁴ Jonas selbst ging als Didaktiker ans Werk und sorgte für ‹eine bessere und übersichtlichere Anordnung, [...] wobei sich freilich oft auch manche stilistische Änderung

21 Beethoven-Schenker, *Erläuterungs-Ausgabe*, op. 101, S. 7.

22 Oswald Jonas, Vorwort zu: Schenker, *Der Freie Satz*, S. 11.

23 Vgl. Anm. 1.

24 Jonas, Vorwort zu: Schenker, *Der Freie Satz*, S. 11.

als notwendig erwies. Überdies wurde die Zahl der Hinweise innerhalb des Werkes wesentlich vermehrt [...] Einige Absätze, die den musikalischen Inhalt nicht berühren, im Neudruck unberücksichtigt zu lassen, hielt der Herausgeber für berechtigt.»²⁵ Schenkers Text ist so in dieser didaktisch aufbereiteten, hier verkürzten, dort vermehrten Fassung gelesen worden.

Schenkers ›Lehre vom organischen Zusammenhang‹ ist eine explizit wertende. Sie stellt Schenkers Versuch dar, objektive Kriterien für die Qualitätsprüfung von Musik zu definieren, denn «die Urlinie ist Besitz des Genies allein[.] [...] Zur Welt kommt ein Musikstück lebendig gewoben aus Urlinie, Stufe und Stimmführung. [Alle] diese Ursäfte und Kräfte – der Urlinie entquellenden Motiv und Melodie – [weben und greifen] ständig ineinander.»²⁶ Somit versteht Schenker die ›Urlinie‹ sowohl als Methode der Beschreibung von musikalischem Zusammenhang als auch als textgenetischen Kern der Komposition. Die ›Urlinie‹ als «Lichtbild des Seelenkerns»²⁷ gehört zu jenen Gestaltungsprinzipien, die dem Autor nicht bewußt sind. «Ob aber auch das Genie selbst von der Urlinie etwas weiß? Nun denn: Daß das Genie nicht gerade mit meinem Bewußtsein, mit meinen Worten es zu wissen oder auszudrücken braucht, ist klar.»²⁸

Oder anders formuliert: Wissen ist des Künstlers Sache nicht. Aber auch nicht Schenkers; die ›Urlinie‹ ist nur sein Wort für ein Phänomen höheren Ranges: «Alles Organische, aller Zusammenhang gehört Gott und bleibt sein Geschenk auch in dem von Menschen Geschaffenen, das als organisch empfunden wird.» Das Werk entsteht nicht als «Summe von Taktten, [...] sondern als knapp überblickbar und überhörbar, gleichsam noch als ein Kind im Mutterschoß.»²⁹

Gleichwohl, und darüber sollten diese bewusst auf die abstrakte Dimension des Begriffes konzentrierten Gedanken nicht hinwegtäuschen, stellt die ›Urlinie‹ ein durchaus konkret handhabbares Objekt dar. Schenker entwirft eine Methode, musikalischen Satz in verschiedene Schichten wachsender Komplexität aufzuspalten, die aufeinander aufbauen. Die zugrunde liegende musikalische Struktur, die ›Urlinie‹, bildet die erste und einfachste Schicht. Sie lässt sich graphisch als Tonfolge darstellen. Der gesamte Satz wird darin auf einfache, überblickbare Grundstrukturen reduziert: einen Quartzug, eine Folge von Sekundschritten, eine Terzbewegung, die den musikalischen Zusammenhang der gesamten Passage gewissermaßen zum Ausdruck bringen, und, so Schenker, gewährleisten. Dass

25 Ebd., S. 13.

26 Beethoven-Schenker, *Erläuterungs-Ausgabe*, op. 101, S. 8.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 9.

29 Beide Zitate: Schenker, *Der Freie Satz*, S. 18f.

diese Grundstrukturen vielen Werken gemeinsam sind, ist für Schenker kein Manko, sondern der Beweis ihrer universellen Gültigkeit. Meisterschaft manifestiert sich sowohl in dem Aufspüren der ‹Urlinie› als auch in deren Weiterentwicklung zu einem individuellen Werk: «den Urgesetzen [...] neue Spielarten von eigenen Motiven und Melodien zu entlocken. [...] semper idem, sed non eodem modo.»³⁰ Und die ‹Urlinie› wird nicht vom Genie geschaffen, sie ist göttlichen Ursprungs, nur Genies vermögen ihr gerecht zu werden, ob sie davon wissen ist völlig irrelevant, Genialität ist halt keine intentionale Angelegenheit.

4. Ein Fallbeispiel: Beethovens Klaviersonate op. 101, II. Satz

Das Genie als «Seher», «Die Urlinie als Sehergabe des Komponisten.»³¹ Bekanntlich sind Seher blind, nur im Zustand der Trance entfalten sie seherische Fähigkeiten, blind und ‹außer sich›. Das durch die Metapher beschworene Spannungsfeld zwischen Wissen und Bewußtsein charakterisiert auch Schenkers Blick auf die Beziehung zwischen Schreiben und Komponieren.

Chronologisch zuletzt erschien mit der Nr. 1 in der Serie die *Erläuterungs-Ausgabe* der Klaviersonate op. 101 in A Dur. 1876 hatte Gustav Nottebohm das Skizzenbuch *Scheide* von Beethoven ediert, in dem das größte Corpus an Skizzen zu dieser Sonate enthalten ist.³² Dieser Edition bediente sich auch Schenker, als er die Kommentare zur Sonate verfasste. Die Besprechung des zweiten Satzes der Sonate (*Lebhaft. Marschmäßig*) eröffnet er mit einer Lobeshymne:

Welche Welt jenseits dieser Regelmäßigkeit enthüllt aber der Inhalt! Jeder Zug darin hat Genie-Gepräge – wollte Gott, daß bei so normaler Formgebung je auch solche geniale Inhaltführung zur allgemeinen Norm werden könnte!³³

30 Beethoven-Schenker, *Erläuterungs-Ausgabe*, op. 101, S. 8.

31 Heinrich Schenker, «Die Urlinie (Eine Vorbemerkung)», in: *Der Tonwille*, 1 (1921), S. 22–26, hier S. 26.

32 Gustav Nottebohm, «Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1815–1816», in: *Musikalisches Wochenblatt*, 7 (1876), S. 609–611, 625–627, 653–655, 669–670.

33 Beethoven-Schenker, *Erläuterungsausgabe*, op. 101, S. 34.

498 **Lebhaft.¹⁾ Marschmäßig**
Vivace alla Marcia

Abb.1: Sonate op. 101, II. Satz, Takte 1–8.³⁴

Anschließend möchte Schenker das «thematische Dunkel» der ersten Takte erhellen, wozu ihm «nachstehende Skizze»³⁵ dient:

Fig. 25
Urlinie:
T.1 2 3 4 5 6 7 8

Ausführung:

5-6-7 6 6-7
I - IV-V - I V I VI[#] II^b-V I

Abb. 2: Schenkers «Urlinie» und «Ausführung», Sonate op. 101, II. Satz, Takte 1–8.³⁶

34 *Sämtliche Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven. Nach den Autographen rekonstruiert*, hrsg. von Heinrich Schenker, Wien/New York: Universal-Edition, [1924], Bd. 4, S. 498. Identisch mit dem Text der *Erläuterungs-Ausgabe*, op. 101, vgl. Anm. 2.

35 Beethoven-Schenker, *Erläuterungs-Ausgabe*, op. 101, S. 37, 38.

36 Ebd., S. 35.

Was Schenker eine Skizze nennt, ist die von ihm konstatierte ‹Urlinie› und die von ihm daraus abgeleitete erste Ausführung, also die Weiterentwicklung der ‹Urlinie› zu einem komplexeren Satz. Man muss die darauffolgende Analyse der ‹Skizze› nicht in allen Einzelheiten nachvollziehen, um zu erkennen, welche Beziehung zwischen ‹Urlinie› und Endgestalt impliziert wird. Ein Quartzug des Basses ‹veranlaßt [...] eine Folge von Sexten›, diese Note ist als ‹Voraussetzung› einer anderen anzunehmen,

da es aber galt die Höhe b^2 zu erreichen, so empfahl sich der Umweg eben über f^2 [...] damit [...] die drohende Eintönigkeit [...] vermieden werden konnte. [...] Gleichviel nun, ob thematische Zeugungskraft schon den einzelnen Vorhalten [...] oder was richtiger, nur der gesamten fallenden Linie des Quartzuges beim Basse [...] zugeschrieben wird, ist für alle Fälle klar, daß nun wohl auch b^2 fallen mußte.³⁷

Auch ist von der ‹Stufenlogik› die Rede und von der ‹Erledigung› kompositorischer Aufgaben, die durch bestimmte Vorgaben zur Notwendigkeit geworden sind. Alles in allem erklärt Schenker nichts anderes als die Art und Weise, wie dieses Stück ausgehend von der ‹Urlinie› zustande gekommen ist; er führt uns die Genese vor Augen. Die ‹Urlinie› wird als Ursprung und Motor einer logischen Entwicklung zum eigentlichen Urheber der Komposition, die Funktion des Komponisten ließe sich eher der einer Hebamme gleichsetzen.

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, versehen mit der im Vergleich zu den bisher zitierten Texten auffallend nüchternen und inhaltslosen Bemerkung: ‹Die Fortführung der ersten Takte des ersten Teiles hat Mühe gekostet. Manche Versuche sind dazu angestellt worden. Wir legen zwei Skizzen, in denen viel geändert wurde, vor› (Abb. 3).³⁸ Das kompositorische ‹Thema› der ‹Urlinie› und der ‹Ausführung› (Abb. 2) besteht in den ersten vier Takten darin, die Quarte von f^1 nach c^1 in einer fallenden Geste zu durchschreiten. Aus der diatonischen Grundform wird in der Ausführung eine chromatisch aufgefüllte; dies die erste Individualisierung der Grundidee. Die erhaltenen Skizzen protokollieren ganz andere kompositorische Probleme. Nicht der Bass scheint Beethoven zu interessieren – er ist nicht einmal richtig vorhanden – sondern die verschiedenen Möglichkeiten, eine motivisch sinnvolle Rückführung von dem Dominantseptakkord in Takt 4 zur Tonika in Takt 8 einzuleiten. Von dem, was später der Bass sein sollte, finden wir hier die Andeutung der rhythmischen Gestalt. Der Einfall, den marschartigen

37 Ebd. (alle Zitate im Absatz).

38 Ebd., S. 105.

Grundrhythmus mittels einer melodisch und harmonisch gebrochenen Fanfaren-Melodik zu subvertieren, schien Beethoven auf Antrieb überzeugt zu haben. Die Pseudo-Fanfane meidet zunächst sowohl Tonika als auch eine bestätigende Oktavumspannung, um nach der seriellen Wiederholung in Takt 4 auf b^2 , der Septime des Dominantseptakkordes, zu gipfeln und damit eine spannungsreiche und labile Position einzunehmen. Diese Mischung aus Zitat und Irritation bleibt in den Skizzen konstant, den folgenden Takten widmete Beethoven mehrere Ansätze. Zur Tatsache, dass die ‹Umlinie›, jenes Element, das Meisterschaft konstituiert, kein Gegenstand des Schreibprozesses darstellt, äußert sich Schenker, der vehementeste Verfechter der Schreibart des Meisters, nicht.

Fig. 101

Fig. 102
Vivace

Abb. 3.

Man fragt sich hier, welche Darstellung wohl dem tatsächlichen Prozess der Komposition entspricht? Die aus der ‹Umlinie› erschlossene, die in den Skizzen dokumentierte, keine von beiden, oder beide? Man könnte auch fragen: Ist denn Schenkers Darstellung der Genese irrelevant, weil ihm, dem bekennenden Autographen-Fetischisten, die Schreibart des Meisters «die vollendetste Einheit von innerer und äußerer Gestalt, von Gehalt und Zeichen» diesmal nicht als Anschauungsmaterial seiner Theorie dienen will?³⁹ Wichtiger jedoch als mit Gehässigkeit oder Bekenntnis auf diese Frage zu antworten, erscheint es mir hier, die Gegenfrage zu stellen: Sagt denn die Art und Weise, wie ein Text geschrieben wurde, etwas über das Werk aus, und wenn ja, was?

39 Schenker, «Weg mit dem Phrasierungsbogen», S. 43f.

Die beiden Beschreibungen bleiben deshalb unvermittelbar, weil sie weder einen gemeinsamen Bezugspunkt noch eine gemeinsame Theorie künstlerischer Kreativität voraussetzen. Schenkers Metapher einer Werkentstehung «gleichsam [...] als Kind im Mutterschoß» negiert jegliche Beteiligung der Schrift und des Schreibprozesses an der Entstehung von Werken.⁴⁰ Von Anfang an ist das Werk fertig, es ist nur ganz klein und in seinen Teilen undifferenziert, eine Art von durch die ‹Urlinie› gesteuerte Ontogenese findet statt, in der Skizzen lediglich die Mühe und Irrwege des Komponisten protokollieren. Diese Theorie erlaubt es Schenker, treibende Gestaltungsmomente eines Werkes aus dem Werk heraus zu lesen, ohne von der Kontingenz jener intendierten Handlungen des Autors behindert zu werden, die sich in Form von Skizzen niederschlagen: Ob und warum ein Autor skizzierte, warum dieses oder jenes Element der Komposition schriftlich ausprobiert wurde, gehört zu den großen Rätseln der Skizzenforschung. Die Fragen, wann Skizzen erhalten, wann sie vom Autor oder von Nachlassverwaltern zerstört wurden, wann sie Reliquiencharakter, wann Marktwert erreichten, führen zu einem qualitativen Sprung im Fragehorizont auf die Ebene allgemeiner musikhistorischer Großwetterlagen.

Die radikale Trennlinie, die Schenker zwischen Schreiben und Komponieren zieht, ist insofern faszinierend, als sie jene implizite Identifikation von Schreibprozess und Textgenese umgeht, die Unbehagen produziert. Man kann aus Skizzen vieles über den Schreibprozess erfahren, dennoch, und dies ist jedem Skizzenforscher bewusst, erlauben sie nur eine bruchstückhafte und auf die schiere Schriftlichkeit reduzierte Rekonstruktion des Entstehungsprozesses. Schenkers Vorschlag, die Trennlinie zwischen Schreiben und Komponieren bei der ‹Urlinie› anzusiedeln, ersetzt jedoch ein Übel durch ein anderes: die Identifikation von Werkgenese und Textgenese. Eines kann man ihm zugute halten: Er expliziert seine theoretischen Voraussetzungen, während textgenetisch orientierte Skizzenforschung ihre Relevanz als Interpretament für Werke als Faktum voraussetzt, ohne die grundlegende Frage gestellt zu haben, was Schreibprozess und Textgenese über das Produkt aussagen. So fragwürdig Schenkers textgenetische Darstellungen sein mögen, in ihnen spitzt sich die Frage zu: Was ist außerhalb der Schrift, wenn Schrift entsteht?

Dass diese Frage Musikwissenschaftler und Literaturwissenschaftler gleichermaßen beschäftigt, heißt noch lange nicht, dass beide Disziplinen die gleichen Fragen diesbezüglich stellen würden, bzw. dass sie die Fragen in gleicher Weise stellen. Zum einen haben musikalische Autographen eine etwas andere Geschichte als literarische. Zugespielt formuliert könnte man

40 Schenker, *Der Freie Satz*, S. 19.

Constanze Mozart und ihren geschäftstüchtigen zweiten Mann Nissen zu Erfindern des Musikerautographen und Ignaz Sauer und Domenico Artaria, die Organisatoren der Versteigerung des Beethoven-Nachlasses, zu Erfindern der musikalischen Skizze deklarieren. Diese Aufzählung mutet vertraut an, stellt sie doch den sich die «Meisterwerke» aus dem Kopf direkt und feinsäuberlich aufs Notenpapier schreibenden Mozart dem sich in mühseliger Kritzellarbeit, im Kampf mit der Schrift sich «Meisterwerke» abringenden Beethoven gegenüber. Die Meister, wie man sie aus unzähligen Heiligen- und Heldengeschichten kennt: wirkungsvoll und schwer auszurotten. Andererseits ist der wissenschaftliche Werdegang musikalischer Skizzen und Autographen ebenfalls ein anderer als jener literarischer Handschriften. Zwar gab es wissenschaftliche Debatten über die Ergebnisse der Erforschung musikalischer Handschriften, egal ob Skizzen oder Werkautographen; über eines wurde jedoch nie gestritten: Ob es wissenschaftlich relevant und wichtig ist, sich mit handschriftlichen Zeugnissen zu beschäftigen, sie zu dokumentieren und in Reproduktionen herauszugeben. Darüber, dass es wichtig ist, herrschte Einmütigkeit und dies schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts.

Die Erhebung des Musikerautographen zum Gegenstand der Forschung oder der editorischen Bemühung war keineswegs eine Erfindung Schenkers. Gleichwohl bereicherte seine besondere Wertschätzung der autographen Werkniederschrift als einer privilegierten Textzeugin die musikalische Editionspraxis um systematisch grundlegende Kategorien: so etwa, um nur eine zu nennen, das Kriterium der Authentizität. Dies war zweifellos verdienstvoll und auch folgenreich. Dennoch kann der diskrete Erfolg von Schenkers Apologie musikalischer Autographen nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine Äußerungen zur musikalischen Schrift und zum musikalischen Schreiben in sich brüchig sind, zumal wenn Beethoven als Beispiel herangezogen wird. Er ist zwar als notorischer Graphomane bekannt, eines tat er jedoch nie: sauber abschreiben. Seine Autographen sind stets Arbeitsmanuskripte, aus denen erst der geübte Kopist eine schlüssige Fassung konstituierte. Mit den «Verderbnissen», die sich beim Abschreiben einschlichen, ging Beethoven nicht unbedingt als Korrektor um, sondern wiederum als Komponist: Er restituierte nicht die Fassung seiner Vorlage, sondern schrieb an ihr weiter. Ließe sich das Adjektiv *fertig* steigern, so könnte man eine Beethoven-Symphonie in der Fassung ihrer Verlaufsskizze für *fertig* erklären, die autographe Partitur wäre *fertiger*, und der Erstdruck am *fertigsten*, jedoch voller Fehler – frei nach Henry James: «she was rotten before she was ripe». Eine vollendete, völlig in sich schlüssige Fassung von der Hand des Autors gibt es nicht, so dass sich Schenkers Äußerungen zur Schreibart des Meisters auf Zeugen stützt, die in größerem oder kleinerem Maße den Charakter einer Arbeitshandschrift haben.

Man kann die Theorie der ‹Urlinie› in ihrer textgenetischen Bedeutung zur Glaubenssache erheben und somit für ‹indiskutabel› erklären. Aus Schenkers Beschreibungen des musikalischen Entstehungsprozesses lassen sich dennoch Anregungen herauslesen, die für die Formulierung einer allgemeinen Theorie musikalischen Schreibens insofern fruchtbar gemacht werden können, als sie den Versuch wagen, ein ‹tonkörperliches Denken› einem semantischen oder sprachlichen Denken gegenüberzustellen. Und dieser anderen Art zu denken ist eigen, dass sie sich auf eine bestimmte Sinneswahrnehmung, das Hören, bezieht und, folgen wir Schenker weiter, sich beim ‹Meister› in einer ebenfalls ‹sinnlich überzeugende[n] Schreibart›⁴¹ zeigt. Somit schlägt Schenker eine Brücke zwischen Sehen und Hören und deutet an, dass die erfolgreiche Übersetzung vom einen in den anderen Bereich nicht unbedingt von der Akkuratess in der Erfüllung von Schreibkonventionen abhängt, sondern vielmehr vom kreativen Umgang mit dem Zeichenrepertoire: Beim Komponieren wird die Schrift nicht benutzt, komponieren stellt eine kreative Auseinandersetzung mit der Schrift dar, in gewissem Sinne ein Kampf mit der und gegen die Schrift.

Abstract

Heinrich Schenker's "discovery" of the "Urlinie" in music developed into an analytical paradigm in the period after the Second World War, primarily in America. In Europe, however, the approach acquired only marginal significance. On the other hand, in philology edition, Schenker's extremely ambitious model had a huge impact on the leading movement on the renewal of edition practice. The *Urtext-Edition* is orientated towards theoretical principles that were emphatic and radically formulated and postulated in Schenker's explanatory editions of Beethoven's last piano sonatas. This essay retraces a relationship between *Urtext* and *Urlinie*.

Bibliographie

- Beethoven Ludwig van, *Erläuterungs-Ausgabe der letzten fünf Sonaten. Sonate E Dur op. 109*, hrsg. von Heinrich Schenker, Wien: Universal-Edition, 1913.
- Beethoven Ludwig van, *Sämtliche Klaviersonaten [...] Nach den Autographen rekonstruiert*, hrsg. von Heinrich Schenker, Wien/New York: Universal-Edition, [1924].

41 Beethoven-Schenker, *Erläuterungs-Ausgabe*, op. 101, S. 4.

- Carse Adam, «The sources of Beethoven's Fifth Symphony», in: *Music & Letters*, 29 (1948), S. 249–262.
- Halm August, «Melodie und Kontrapunkt» (1912), in: Ders., *Von Form und Sinn in der Musik. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1978, S. 275–284.
- Jackson Timothy L., «Current issues in Schenkerian analysis», in: *The Musical Quarterly*, 76 (1992), S. 242–263.
- Jonas Oswald, Vorwort zu: *Beethoven. Die letzten Sonaten. Sonate A Dur op. 101. Kritische Einführung und Erläuterung von Heinrich Schenker*, Wien: Universal-Edition, 1971 (Neuausgabe von: Ludwig van Beethoven, *Erläuterungs-Ausgabe der letzten fünf Sonaten. Sonate A Dur op. 101*, hrsg. von Heinrich Schenker, Wien: Universal-Edition, 1920).
- Mozart Wolfgang Amadeus, *Sonaten und Phantasien*, hrsg. von Ernst Rudorff, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.
- Nottebohm Gustav, «Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1815–1816», in: *Musikalisches Wochenblatt*, 7 (1876), S. 609–611, 625–627, 653–655, 669–670.
- Querbach Michael, «Der konstruierte Ursprung: zur Problematik musikalischer Urtext-Ausgaben», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 149/1 (1988), S. 15–21.
- Schenker Heinrich, *Der Freie Satz*, hrsg. von Oswald Jonas, Wien: Universal-Edition, 1956 (= Neue musikalische Theorien und Phantasien, 3).
- Schenker Heinrich, *Kontrapunkt*, 2 Bde., Bd. 1: *Cantus firmus und zweistimmiger Satz*, Stuttgart: Cotta, 1910, Bd. 2: *Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz*, Wien-Leipzig: Universal-Edition, 1922 (= Neue musikalische Theorien und Phantasien, 2; Reprint: Hildesheim, 1991).
- Schenker Heinrich, «Die Urlinie (Eine Vorbemerkung)», in: *Der Tonwille*, 1 (1921), S. 22–26.
- Schenker Heinrich, «Weg mit dem Phrasierungsbogen», in: *Das Meisterwerk in der Musik*, hrsg. von Heinrich Schenker, München u.a.: Drei Masken Verlag, 1925, Bd. 1, S. 41–59.
- Smith Charles J., «Beethoven via Schenker: a review», in: *In Theory Only*, 4 (1978), S. 37–47.