

"In alter Kultur beschaulich ruhen..." : Heinrich Schenker und Carl Philipp Emanuel Bach

Autor(en): **Rapp, Regula**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **16 (1996)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835333>

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.

«In alter Kultur beschaulich ruhen...»¹

Heinrich Schenker und Carl Philipp Emanuel Bach

REGULA RAPP

In der Vorrede zu seinem Buch über *Beethovens Neunte Sinfonie* schrieb Heinrich Schenker im Jahre 1912: «Sind nicht aber übrigens, frage ich, die düsteren Prophezeiungen z. B. eines Ph. Em. Bach in traurigster Weise wirklich eingetroffen? Ist nicht, trotz den Genies, die auf ihn gefolgt sind, der allgemeine Habitus des Musikers und Musikfreundes heute wirklich so tief gesunken, als er es vorausgesagt hat? Ist es denn nicht soweit gekommen, daß die stolzesten Werke unserer Literatur, nämlich die Seb. Bachs, nicht einmal zur entsprechend würdigen Aufführung gelangen können, bloß weil sie leider nicht bezeichnet sind und die Musiker mit Generalbaß und Continuo nicht mehr in praxi umgehen können? Ist nicht seitdem auch die Kunst des Improvisierens erloschen? [...] Und wer weiß, ob nicht gerade mit jener Kunst des Improvisierens der selbst noch im Pathos anmutig gebliebene Charakter der Empfindung zusammenhing, der über die Werke unserer Meister soviel Licht, Wärme und Heiterkeit ausbreitet und der seither durch keinerlei philosophische Bekenntnisse oder tolle Jagden nach unaufgelösten Vorhalten usw. ersetzt werden kann?»²

Auch wenn Schenker sein Leben ganz dezidiert den «Meisterwerken» hauptsächlich aus der Feder der «drei großen B's»: Bach, Beethoven und Brahms gewidmet hat, so finden sich doch in fast allen seinen Schriften Hinweise, Bemerkungen und Analysen, die die Musik von Carl Philipp Emanuel Bach betreffen. Diese Beschäftigung mit einem Komponisten, der erst in den letzten Jahren im Rahmen der historischen Aufführungspraxis in ein allgemeineres musikalisches Bewusstsein gelangt ist, war für einen Musiker und Theoretiker zu Beginn unseres Jahrhunderts nicht selbstverständlich. Und für einen Mann, der sich immer wieder mit allgemein anerkannten Werken der bedeutendsten Komponisten auseinandergesetzt hat, wirkt sie auf den ersten Blick fast befremdlich. Einige der Momente, die Schenker an dem zweitältesten Sohn Johann Sebastian Bachs interessierten, sind in dem eingangs zitierten Abschnitt angesprochen. Schenkers Fragen deuten an, dass Carl Philipp Emanuel Bach für ihn gleichzeitig der Vollender des Generalbasses und der Kunst des Improvisierens sowie ein grosser Kenner der Musik und ein weitsichtiger Beobachter der Musikgeschichte war.

Ein erstes, bedeutendes Ergebnis von Schenkers Auseinandersetzung stellt die «neue kritische» Ausgabe mit Klaviermusik Carl Philipp Emanuel Bachs dar (Wien, Universal-Edition 1902/3). Diese erste Ausgabe Schenkers steht im Mittelpunkt meiner Betrachtungen. Für sie wählte er Sonaten und ein Rondo aus den sechs *Sammlungen für Kenner und Liebhaber* (Hamburg 1779–1787), deren Erstdrucke Bach selbst betreut hatte. Schenker war allerdings nicht der erste Herausgeber nach Bach;

1 «In alter Kultur beschaulich ruhen ist mehr als aller Aktivismus, der zur Kultur ja doch nicht führt.» in: Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, Band II, München Wien Berlin 1926, S. 201.

2 Schenker, *Beethovens Neunte Sinfonie*, Wien/Leipzig 1912, S. XXXV f.

in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten sich bereits einige Komponisten und Wissenschaftler mit Ausgaben verdient gemacht: Als die wichtigsten sind Hans von Bülow (1862), E. F. Baumgart (1863), Hugo Riemann (1893) und C. Krebs (1895) in Deutschland zu nennen sowie Aristide und Louise Farrenc (1861–74) in Frankreich.³ Auf die Edition Bülows wird im folgenden näher eingegangen, da Schenker sich konkret auf Bülows Arbeit bezogen hat und für seine eigene Ausgabe einen Bruch mit der Tradition, einen radikalen Neuanfang proklamierte. Und die in der Bach-Forschung bisher wenig beachtete Farrenc-Ausgabe bietet sich zum Vergleich an, da sie aus einer anderen Haltung gegenüber dem originalen Notentext entstanden ist, stellt sie doch mehr oder weniger ein Faksimile dar. Sowohl Bülow als auch die Farrencs hatten sich die Aufgabe gestellt, mustergültige Kompositionen Bachs in praktischen Ausgaben zu veröffentlichen, während Schenker eine authentische Ausgabe anstrebte, in der er jedoch unter der Vorgabe von Texttreue quasi neutrale Änderungen und Ergänzungen anbrachte, welche aus heutiger Sicht durchaus Eingriffe in den Text darstellen. Dies soll anhand einiger Beispiele zu Fingersatz, Dynamik und Akzidentiensetzung verdeutlicht werden. Abschliessend folgen Gedanken und Hintergründe zu Schenkers Beschäftigung mit Carl Philipp Emanuel Bach, die zeigen, von welcher zentraler Bedeutung dieser Komponist für Schenkers Geschichtsbild gewesen ist: Er war davon überzeugt, dass Bach in wichtigen Bereichen seiner Kunst keine ebenbürtigen Nachfolger hatte.

I. Die Ausgaben Bülows und der Farrencs

Hans von Bülow war sich sicher, dass er mit seiner Ausgabe von Klaviersonaten Bachs im Jahr 1862 eine Pioniertat vollbrachte. Er schrieb im Vorwort: «Das Unternehmen einer Wiedererweckung der Klaviercompositionen des zweiten Sohnes vom grossen Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach's [...], des Vorläufers Haydn's und Mozart's, des Schöpfers des neueren freien Klavierstils, findet seine Rechtfertigung in der Sache selbst, in der geschichtlich ebenso anerkannt feststehenden Bedeutung dieser Compositionen, als in der thatsächlichen Unbekanntschaft des grossen Publikums und der Mehrzahl der Musiker mit denselben.»⁴

Auch über die Art seines Vorgehens legte Bülow Zeugnis ab. In einem Brief an Joachim Raff hielt er im Juni 1862 fest, dass seine «Bearbeitung» – in seinen Briefen kommt der Begriff «Ausgabe» nicht vor! – «eine Übersetzung aus der Klaviersprache des 18. in die des 19. Jahrhunderts, aus dem Clavichordischen ins Pianofortische darstelle.»⁵ Ausserdem beschrieb er im Vorwort zur Ausgabe seine Eingriffe in den originalen Notentext genau, die er nach eigenen Angaben gewissenhaft anhand von Bachs

3 Vgl. Hans-Günter Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, 2. Aufl. Leipzig 1988, S. 352 ff. Siehe als eine frühe wissenschaftliche Abhandlung des 19. Jahrhunderts auch: C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, 2 Bände, Berlin 1868.

4 Carl Philipp Emanuel Bach, *Sechs Sonaten*, hrsg. von Hans von Bülow, Leipzig Peters 1862, Vorwort, S. 3, im folgenden: Bülow, *Ausgabe*.

5 Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. von M. v. Bülow, Leipzig 1899 ff, Band IV, S. 476.

Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen vorgenommen habe.⁶ Was er «Ausfüllung der häufig gar zu mageren Begleitung durch passende Mittelstimmen» nannte⁷, bedeutete in der Regel eine Verdeutlichung der Tonart; vereinzelt wird durch eine solche hinzugefügte Mittelstimme die Dominante zum Dominantseptakkord verschärft oder eine Dissonanz vorweggenommen und dadurch abgemildert. Für die «Verkittung mancher bedenklich aphoristischen Pausenlücke» verwendete Bülow häufig thematische Bausteine. Unter «belebender Colorirung einzelner flüchtig skizzenhafter Umrisse» können ausgeschriebene Verzierungen verstanden werden, wo Bach nur Verzierungszeichen setzte. Und bei der «sorgfältig detaillierten Vortragsbezeichnung» handelt es sich schliesslich um dynamische Vorschriften, Bindebögen und Angaben wie «sforzato», «a tempo», «brillante» und ähnliche.

Diese Aufzählung beendete Bülow folgendermassen: «Vorzuwerfen hätte ich mir nur die Unterschlagung zweier grammatikalischer Kühnheiten von grosser Seltenheit, denen gegenüber ich mich <reactionär> verhalten zu müssen geglaubt habe.» Beide Kühnheiten befinden sich in der Sonate in f-moll aus der dritten *Sammlung für Kenner und Liebhaber* (H 173/Wq 57/6)⁸, die Bülow nach Bach als erster herausgegeben hat und die auch von Heinrich Schenker ediert werden sollte. Die erste Stelle in der Durchführung des Kopfsatzes, die Bülow mit dem Urteil «stark = kakophonisches Anakoluth» belegt⁹, kennzeichnen in Bachs Komposition Folgen von gebrochenen Akkorden, die in ihrer Dauer genau kalkuliert sind und deren Wirkung durch Wiederholung gesteigert wird: Im Original wird die Station Fes-Dur über zweieinhalb Takte aufrecht erhalten (T. 55 bis 57 Mitte). Die zweite Takthälfte 57 stellt einen Sekundakkord dar, in Takt 58 wird ein verminderter Septakkord zweimal gebrochen. Über b-moll (T. 59, ebenfalls zweimal gebrochen) wird f-moll in Takt 60 erreicht.

The image displays two systems of musical notation for a piece by J.S. Bach. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system covers measures 52 through 57, and the second system covers measures 58 through 60. The music is in a minor key (F minor) and features complex harmonic structures, including broken chords and chromatic passages, as described in the text.

Bsp. 1: Bach, T. 52–60

- 6 Bülow warnt in diesem Zusammenhang vor der Neuausgabe des *Versuchs* von Gustav Schilling (1853) und empfiehlt die dritte Auflage Leipzig 1787. (Bülow, *Ausgabe*, S. 3)
- 7 Dieses und die weiteren Zitate ebda., S. 4.
- 8 E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven and London 1989, im folgenden wie üblich zitiert als H; Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig usw. 1905, im folgenden zitiert als Wq.
- 9 Bülow, *Ausgabe*, S. 4.

Bsp. 2: Bülow, T. 54–61

Bülow verwischte diesen Effekt einer ebenso kühnen wie raschen Modulation, indem er erstens die Reihenfolge dieser Akkorde änderte und zweitens den verminderten Septakkord durch Auflösung von Vorzeichen in einen Dominantseptakkord verwandelte (2. Hälfte von T. 58). Indem Bülow in den entscheidenden Takten den harmonischen Rhythmus halbierte und pro Takt zwei verschiedene Harmonien verwendete statt nur einer (T. 58 vermindertes Septakkord auf es *und* Dominantseptakkord auf f, statt nur vermindertes Septakkord; T. 59 b-moll *und* f-moll, statt nur b-moll; T. 60 vermindertes Akkord *und* f-moll, statt nur f-moll), wird darüber hinaus der Gang von Fes-Dur nach f-moll, der ursprünglich in nur vier Takten vollzogen ist, quasi ausgedehnt und damit «verständlicher». Schenker sollte später auf diese Passage zurückkommen.

Bülows Eingriffe treffen den Kern dessen, was wir heute die typische Musiksprache Carl Philipp Emanuel Bachs nennen: die Sprache der überraschenden Wendungen, harmonischen Sprünge, rhetorischen Phrasen und Pausen, der expressiven Akkorde, der kantablen Linien und abrupten Affektwechsel. Bülow hat diese (und wahrscheinlich viele andere) Stellen jedoch als «Kühnheiten» empfunden und sein eigenes Verhalten explizit als «reactionär» bezeichnet.

Etwas zur selben Zeit nahmen in Frankreich der Flötist, Komponist und Wissenschaftler Aristide Farrenc und seine Gattin Louise Klavierwerke von Carl Philipp Emanuel Bach in ihre später berühmt gewordene, 23 Bände umfassende Anthologie *Le Trésor des Pianistes* auf. In Band 12 und 13, mit dem Untertitel *18. Jahrhundert, 2. Periode*, legten sie insgesamt 65 Sonaten und 4 Rondos aus Bachs Feder vor. Schon diese hohe Zahl legt nahe, dass es sich bei diesem Unterfangen um eine völlig andere, eine enzyklopädisch gedachte Annäherung an den Gegenstand gehandelt haben muss. Die Ausgabe aus dem Hause Farrenc unterscheidet sich denn auch bereits im Vorwort von den bisher genannten: Aristide und Louise Farrenc stellen ihrer Anthologie eine *Notice biographique de C. P. Emmanuel Bach* voran. Sie geht auf den Werdegang Bachs und die Zeugnisse seiner Zeitgenossen ein und weist detailliert die Herkunft der Werke nach. Dagegen findet sich kein Wort zu den Editionsrichtlinien und auch

keines zu eventuellen Problemen der Ausführung. Vor den Sammlungen¹⁰ druckten die Farrencs den ursprünglichen Wortlaut der Titelblätter sowie die originalen Widmungen ab. Analog dazu wurde – im Gegensatz zu Bülows Ausgabe – der Notentext nicht verändert, und es kamen keine Vortragsbezeichnungen hinzu. Sogar der Akzentstrich ist getreu übernommen. Das einzige Zugeständnis an den Spieler des 19. Jahrhunderts ist die gelegentliche Aussetzung des Generalbasses anstelle der originalen Ziffern, so zu finden zum Beispiel im zweiten Satz der ersten *Preußischen Sonate* (H 428/Wq 24), der ein instrumentales Rezitativ enthält.

Diese Ausgabe geht von einem anderen Verhältnis zur älteren Musik und von einer anderen Haltung gegenüber dem zeitgenössischen Musikleben aus, als von Bülow anzunehmen ist. Das Ehepaar Farrenc intendierte eine Abwendung von der damals in Frankreich dominanten Salonmusik für Klavier und begegnete dieser mit einer grossen Quantität älterer Musik. Bülow kam es dagegen auf eine qualitativ hochstehende Auswahl an, die in einer massvollen und genau definierten Bearbeitung dem Klavierspieler seiner Zeit vorgelegt werden konnte.

II. «Also – zur Stimmführung zurück !»¹¹ Schenkers Ausgabe

Auch Heinrich Schenker hat sich wie Hans von Bülow zu den Grundsätzen seiner Edition geäussert. Er beschränkte sich dabei allerdings nicht auf das Vorwort, sondern verfasste zwei Jahre nach der Edition eine eigene Abhandlung *Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken mitumfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts u. Beethovens* (Wien 1904, 2. Auflage Wien 1908). Das erste Kapitel trägt die Überschrift *Ph. Em. Bachs Klaviersatz ist als definitiv anzusehen*.¹² Es setzt sich ausführlich mit den Charakteristika von Bachs Klaviermusik auseinander und lehnt Veränderungen des Notentextes grundsätzlich und kategorisch ab. Zur Begründung zitiert Schenker komplette Passagen aus Bachs *Versuch*. Auch die Ausgabe Bülows sei aus diesem Blickwinkel nur «angeblich historisch begründet»: «Bülow heuchelt Historie.»¹³ Dass Theorie und Praxis, in diesem Zusammenhang in der Form von Ausgabe und Aufführung, sich stets gegenseitig bedingten, war eine Konstante in Schenkers Auffassung, und so gleichen diese Ausführungen seiner Haltung, wie er sie fast zwanzig Jahre später in *Der Tonwille* (1923) vertreten hat an einer Stelle, an der es um Johann Sebastian Bach geht: «Wenn schon der Gesamtausgabe der Vorwurf nicht erspart werden kann, daß sie an Zweifelstellen gerade die unhaltbaren Lesarten vorschlägt, so sind noch mehr die vielen andern Ausgaben zu tadeln, die den Text vollständig verwüsten. Diese Vorschriften für Zeitmaß und Dynamik, diese Bogen und Punkte, Anmerkungen und Erläuterungen! [...] Und die elenden Ausführungen

10 Zu den im *Trésor* publizierten Werken Bachs gehören sowohl vollständige Sammlungen wie die *Preußischen* und die *Württembergischen* Sonaten als auch einzelne Sonaten und Rondos aus den *Sammlungen für Kenner und Liebhaber* oder aus sonstigen Sammelveröffentlichungen des 18. Jahrhunderts.

11 Schenker, *Das Meisterwerk*, Band III, München 1930, S. 19.

12 Ders., *Ein Beitrag*, S. 4–6.

13 Ebda., S. 5.

Bachscher Werke! Ob man sie nun auf Rechnung der schlechten Ausgaben stellen oder aus der Stumpfheit erklären will, zu der ein geistloser Gebrauch im Laufe langer Zeiten unabwendbar führt, einerlei, es steht fest, daß Bachs Werke heute wie eine thibetanische Gebetmühle abgehaspelt, abgeleiert werden, ausdruckslos, undurchsichtig, den Vortragenden wie den Zuhörern eine wahre Ohren- und Seelenpein.»¹⁴

Diese offensichtlich strikte Haltung völliger Texttreue ist jedoch nicht Schenkers letztes Wort; in einigen Aussagen wird sie bereits im *Beitrag zur Ornamentik* relativiert. Denn ausser der Verpflichtung zur Texttreue sieht er sich vor einem speziellen, historisch bedingten Auftrag: «Und so glaube ich denn, daß es des laufenden Jahrhunderts vornehmste Aufgabe sein wird, gut zu machen, was der Irrtum des verflrossenen entstellt hat...»¹⁵. Schenker begründet seine Lizenzen historisch, so rechtfertigt er zusätzliche dynamische Bezeichnungen und andere Eingriffe: «Es wird daher nur desto ehrenvoller sein für den Spieler – wie nicht minder doch auch für Ph. Em. Bach – wenn er meine wenigen dynamischen Notizen für überflüssig finden wird. Niemanden wird solche Empfindung mehr erfreuen, als mich selbst, der ich so gerne zur Zerstörung der Schauerlegende beitragen möchte, wornach die älteren Werke gar nicht oder nur viel zu wenig bezeichnet wären. [...] Auch wird mir, hoffe ich, der Spieler verzeihen, wenn ich hie und da ein offenbares Vergessen des Autors oder des Kopisten ins Richtige brachte [...]».¹⁶

Die einzelnen Seiten von Schenkers Ausgabe, die zwölf Sonaten sowie ein Rondo aus verschiedenen *Sammlungen für Kenner und Liebhaber* enthält, bieten ein relativ einheitliches Bild: Es gibt keine Veränderungen der Noten selbst, auch die Vortragsbezeichnungen sind original. Der Unterschied zwischen Akzentstrich und Staccato-Punkt bleibt erhalten, wobei Schenker den Strich in einen Keil übersetzt. In der Regel erscheinen zusätzliche dynamische Zeichen in Klammern. Zahlreiche Fussnoten erläutern mehrheitlich die Ausführung der Verzierungen (oft mit Hinweisen auf Bachs *Versuch*).

Darüber hinaus gibt es einige Veränderungen, die durchaus als bearbeitende Eingriffe in den Text bezeichnet werden können. Auf den ersten Blick das Auffälligste sind die Fingersätze: Schenker hat in allen Werken an solchen Stellen, die er für pianistisch heikel hielt, mindestens jeden zweiten oder dritten, oft auch jeden Takt mit Ziffern für den Fingersatz versehen. An den äusserst seltenen Stellen, in denen Bach selbst einen Fingersatz vorschlägt¹⁷, übernimmt Schenker diesen und merkt «Originalfingersatz» in der Fussnote an¹⁸. So setzte Bach im dritten Satz («Allegro») der G-Dur-Sonate (H 260/Wq 56,1) im zweiten Takt eine «4» an den Beginn eines Abwärtslaufs in der rechten Hand. Schenker vermerkte «Originalfingersatz» und setzte ebenfalls die «4» in den folgenden Takten an mehreren Stellen. Darüber hinaus bezeichnete er den Lauf des ersten Taktes – sozusagen vorwegnehmend – zweimal mit «4». Hier «landet» der

14 Schenker, *Der Tonwille*, 4. Heft, Wien Leipzig 1923, S. 25.

15 Ders., *Ein Beitrag*, S. 16.

16 Ebda., S. 13 f.

17 Zu Bachs Theorie des Fingersatzes vgl. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil I Berlin 1753, Kapitel «Von der Finger-Setzung», S. 15 ff.

18 Carl Philipp Emanuel Bach, *Klavierwerke*, hrsg. von Heinrich Schenker, Wien Universal Edition 1902 (im folgenden: Schenker, *Ausgabe*), z.B. S. 13 oder S. 15.

vierte Finger nach dem Übersetzen auf einem fis, d.h. auf einer Obertaste, was nach den Fingersatz-Regeln des 18. Jahrhunderts ungebräuchlich war.¹⁹

3) Originalfingersatz.

Bsp. 3: Schenker

Auch an anderen Stellen muss der Interpret – für ihn ist diese Ausgabe ausdrücklich gedacht – darauf achtgeben, dass der immer wiederkehrende vierte Finger nicht Akzente setzt, wo keine hingehören.²⁰

Schenker änderte allerdings nicht nur – wie gesagt – innerhalb seines Beitrags zur Ornamentik die editorischen Grundsätze zu Gunsten der Praxis und aus didaktischen Gründen im Detail, sondern er begann auch bereits seine erste Fussnote in der Ausgabe mit: «Theoretisch und ursprünglich [...]. In der praktischen Ausführung aber [...]»²¹. Dieses «Aufweichen» der Grundsätze verselbständigt sich jedoch, und Schenker unterliegt der Neigung zur Systematisierung.

Verschiedene Beispiele für diesen Hang zur Systematik sind auch im Bereich der zusätzlichen dynamischen Zeichen zu finden. Vor dem Hintergrund der typographisch ausserordentlich flexiblen Bezeichnung im Originaldruck, wo «p» und «f» sowohl über als auch unter den Systemen angebracht werden und auch zwischen den Systemen eine Verschiebung mehr in Richtung oberes oder unteres System möglich ist, erscheint Schenkers Art der Bezeichnung relativ starr. An einigen Stellen verändert seine derart «vergrößernde» Bezeichnung den Text durchaus: Zu Beginn des zweiten Satzes «Larghetto» der G-Dur-Sonate²² setzte Bach das «f» direkt unter den Beginn der Hauptstimme in der rechten Hand, die auf dem zweiten Sechzehntel beginnt. In Schenkers Ausgabe steht hingegen das «f» genau zwischen den beiden Systemen und betrifft somit auch die begleitende Stimme der linken Hand, welche beim Taktbeginn einsetzt und während der ersten drei Takte immer den gleichen Ton wiederholt.

19 Siehe Bach, *Versuch*, Teil I, S. 26, § 35.

20 Ein anderes Beispiel, das ebenfalls mit dem Fingersatz zu tun hat, ist Takt 7 des ersten Satzes («Allegretto») der G-Dur-Sonate: Hier führt Schenker den Bindebogen über einer Figur in der rechten Hand bis hinauf zum a⁷ und damit genau einen Ton weiter als im Original und schreibt – als Konsequenz daraus – einen zwar praktikablen, für Bachs Zeit jedoch noch eher ungebräuchlichen Fingersatz mit Daumenuntersatz vor.

21 Schenker, *Ausgabe*, S. 3.

22 Ebda., S. 12.

Bsp. 4: Schenker

Manchmal ist das dynamische Zeichen, das oft auch einen Akzent bedeutet, in Schenkers Ausgabe verrutscht: Im «Andante» der C-Dur-Sonate (H 244/Wq 55,1)²³ markiert das «f» (in Klammern) nicht den Einsatz der rechten Hand wie bei Bach, sondern den der linken, welche auf die schwere erste Taktzeit beginnt. Hier haben wir es wohl mit bewussten oder unbewussten «Einebnungen» zu tun.

In mehreren Sonaten versieht Schenker Passagen mit dynamischen Angaben, die sich kompensierend auf originale Bezeichnungen beziehen: Etliche dynamische Zusätze erklären sich im Nachhinein aus den Originalzeichen, die folgen, oder umgekehrt. So wird ein «f» Bachs durch ein vorgeschaltetes «p» von Schenker «gerechtfertigt» (bzw. umgekehrt)²⁴, oder das «p» Bachs wird durch ein «f» Schenkers wenige Takte später wieder «normalisiert»²⁵. Diese Praxis birgt die Gefahr, dass die von Bach ganz dezidiert oft auch gegen die Taktschwerpunkte als Akzente verwendeten Zeichen nicht mehr als einzelne «Aussagen» wirksam sind.

An anderen Stellen stiften die zusätzlichen dynamischen Angaben – sie sind vom Herausgeber gewissenhaft durchgehend in Klammern gesetzt worden – deshalb Verwirrung, weil sie mehrfach, aber nicht konsequent die Sprache Bachs verdeutlichen wollen. Diese Inkonsequenz lässt vermuten, dass Schenker wesentliche Elemente dieser Sprache entweder selbst nicht verstanden hat oder zumindest für den Interpreten des 20. Jahrhunderts erklärungsbedürftig hielt. So sind beispielsweise Dissonanzauflösungen einige Male durch ein decrescendo-Zeichen herausgehoben, ohne dass dies nötig wäre: Dass die Auflösung einer Spannung leiser gespielt wird als die «reizvolle» Spannung selbst, ist in der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts selbstverständlich. Darüber hinaus erscheinen diese Markierungen sogar wenig sinnvoll, lassen sie doch eine Hierarchie innerhalb der Dissonanzen selbst entstehen, die eher beliebig wirkt. Im dritten Satz («Allegretto») der C-Dur-Sonate²⁶ hat Schenker schliesslich nicht nur verzichtbare, sondern tatsächlich überflüssige Zusatzzeichen gesetzt, die das absichtsvolle und raffinierte «Spiel» mit den dynamischen Kontrasten in den Takten davor schon für das Auge in gewissem Sinne relativieren.

23 Ebd., S. 6f.

24 Z. B. S. 9, Allegretto, T. 23 und 24 oder S. 6, Andante, T. 1 und 2.

25 Z. B. S. 11, Allegretto, T. 60 und 61.

26 Ebd., S. 7 unten und S. 8 unten.

Ein Vergleich zwischen Schenkers und Bülows Ausgabe der f-moll-Sonate (H 173/Wq 57/6) und darin besonders der Takte 55 bis 60 aus dem ersten Satz (Bsp. 1) gibt weitere Hinweise auf die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis der Schenkerschen Edition. Die von Schenker «eine sehr umstrittene und viel commentierte Stelle»²⁷ genannte Passage wurde zum ersten Mal von Johann Nikolaus Forkel diskutiert²⁸. Forkel erläutert in Briefform anhand dieses Werks zunächst die Gattung Sonate und fährt fort: «Noch eine Bemerkung. Sie haben vielleicht diejenige Stelle im zweyten Theil des ersten *Allegro* nicht schön gefunden, wo die Modulation ins As moll, Fes dur, und von da auf eine etwas harte Art wieder zurück ins F moll geht. Ich muß gestehen, daß ich sie, außer ihrer Verbindung mit dem Ganzen betrachtet, eben so wenig schön gefunden habe. Aber wer findet auch wohl die harten, rauhen und heftigen Aeüßerungen eines zornigen und unwilligen Menschen schön? Ich bin sehr geneigt zu glauben, daß Bach, dessen Gefühl sonst überall so außerordentlich richtig ist, auch hier von keinem unrichtigen Gefühl geleitet sey, und daß unter solchen Umständen die erwähnte harte Modulation nichts anders ist, als ein getreuer Ausdruck dessen, was hier ausgedrückt werden sollte und mußte.»²⁹

Im folgenden Beispiel ist Schenkers Edition der betreffenden Stelle wiedergegeben.

The image shows a musical score for the first movement of the f-moll Sonata, measures 53-60. The score is in two systems. The first system shows measures 53-56. The second system shows measures 57-60. The score is in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (F major/C minor). The time signature is 3/4. Dynamics include *ff*, *p*, *mf*, and *f*. There are annotations like (b)1. and (b)2. above notes in the bass staff.

Bsp. 5: Schenker, T. 53–60

Schenker greift – getreu seinen Prinzipien – nicht derart in den harmonischen Ablauf ein, wie Bülow dies getan hat (vgl. Bsp. 2). Für Schenker ist der Ton, der in den Takten 57 und 58 von der linken Hand gespielt wird, gewissermassen der Schlussstein für das Verständnis dieser Stelle. In seiner Ausgabe merkt er zu Takt 58 deswegen an³⁰:


27 Schenker, *Ausgabe*, S. 68, siehe Abb. 1.

28 Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach*, Leipzig 1784, S. 22–38: «Ueber eine Sonate aus Carl Phil. Emanuel Bachs dritter Sonatensammlung für Kenner und Liebhaber, in F-moll».

29 Ebda., S. 38, kursiv im Original.

30 Schenker, *Ausgabe*, S. 68, Fussnote 2.

2.) Eine sehr umstrittene und viel commentierte Stelle! All dem gegenüber schäme ich mich fast, die so einfache Lösung hier zu bieten, nämlich

weiter nichts als ein: 

Der Autor oder Copist hat *bb* offenbar zu notiren vergessen, genau wie 3 und 4 Takte vorher. Der Accord ist dann per enharmoniam identisch mit dem 4 Takte später auftretenden Accord, zu dem sich jener, die einzelnen Intervalle vertauschend, hinbewegt!

Die Orthographie dieser Stelle im Originaldruck ist in der Tat interpretierungsbedürftig: Von der Entscheidung darüber, ob die Vorzeichen *b* im unteren System von Takt 57 sowie von Takt 58 als Zusatzakkzidentien (= *eses*) oder als Hilfsakkzidentien (= *es*) gewertet werden, hängt ab, wie der Verlauf der Modulation zu betrachten ist. Schenkers Lösung, in Takt 58 zweimal *eses* (er hat auch diesen Zusatz in Klammern gesetzt), in Takt 57 dagegen *es* zu lesen, kann für ihn unter bestimmten Gesichtspunkten plausibel gewesen sein:

1. Es besteht im Sinne einer modernen, systematisch geprägten Orthographie die Möglichkeit, in Takt 58 *eses* zu lesen, da ein «*b*» zu Beginn des Systems und ein weiteres direkt vor dem jeweiligen Ton selbst vorgezeichnet ist.

2. Nach Schenkers Fassung ergibt sich in dieser modulierenden Passage ein kontinuierlicher Abwärtsgang der Unterstimme in Halbtonschritten: *es* (T. 57) – *eses* (T. 58) – *des* (T. 59).

3. Die Interpretation der Vorzeichen in Takt 58 ist auf die der Takte 53/54 bezogen. («Der Autor oder Copist hat *bb* offenbar zu notiren vergessen, genau wie 5 und 4 Takte vorher.»)

4. Schenker hebt die klangliche Identität des verminderten Akkords (T. 58) mit dem Akkord in Takt 61 hervor, den er offensichtlich als eine Art «Zielakkord» empfindet. Und auch wenn man erst in Takt 58 *eses* liest, bleibt es, wie Forkel sagt, eine «harte Modulation» (oder nach Bülow ein «Anakoluth»), welche im «Sprung» von Takt 58 (verminderter Septakkord) nach Takt 59 (*b*-moll) gipfelt – unterstützt durch die dynamische Bezeichnung *p* – *mf* – *f*, die so «regelgerecht» auf drei hintereinander folgende Takte verteilt bei Bach sonst eher selten vorkommt.

Gegen Schenkers Interpretation dieser Stelle spricht als erstes die Tatsache, dass sie inkonsequent ist: Warum sollte der Autor oder Copist ausgerechnet in Takt 58 und nicht bereits in Takt 57 das zweite «*b*» vergessen haben?

Für die Beantwortung der Frage, ob es sich im Bass der Takte 57/58 um Zusatzakkzidentien oder Hilfsakkzidentien handelt, geben Bachs vorangegangener Gebrauch der Hilfsakkzidentien in diesem Satz einerseits sowie die harmonische Struktur des Satzes andererseits nützliche Hinweise.

Zunächst ist seine Hilfsakkzidentiensetzung in diesem Satz hinreichend und plausibel; sie weist darauf hin, dass es an der fraglichen Stelle keiner Hilfsakkzidentien bedarf. Diese werden nur gesetzt, wenn wenige Takte zuvor das Vorzeichen in derselben Hand aufgelöst war (z. B. T. 14, linke Hand, *es*). An anderen Stellen verdeutlicht das Hilfsakkzidentien Bachs Absicht, auch wenn dies nicht zwingend notwendig wäre, so in Takt 43 (linke Hand, *as*), wo das letzte aufgelöste *a* zwei Takte zurückliegt

– allerdings in der Stimme der rechten Hand. Dagegen steht kein Hilfsakzidens in Takt 45 für b in der linken Hand, wo die rechte Hand h zu spielen hat. Darüber hinaus werden Hilfsakzidentien im selben Takt nie wiederholt.

Der harmonische Plan deutet ebenfalls auf Zusatzakzidentien in Takt 57/58. Er sieht in der zweiten Satzhälfte an regelmässig wiederkehrenden Stellen Modulationen vor, die mit Hilfe einer kleinen Septime im Bass über eine Zwischendominante die Subdominante erreichen; dabei wird diese Septe jeweils mit Zusatzakzidentien verdeutlicht (T. 40f, 43f, 47f). So ergibt auch in Takt 53/54, der Analogstelle zu Takt 57/58, das *heses* die kleine Septe über dem *ces*, die die Modulation vorantreibt. Und in Entsprechung dazu kann in Takt 57/58 nur ein *eses* gemeint sein, da dieser Ton wiederum die kleine Septe zum *fes* bildet.

Die Akzidentiensetzung und die harmonische Struktur hängen in diesem Satz demnach zusammen. Nimmt man diese Übereinstimmung ernst, so kann die «sehr umstrittene und viel commentierte Stelle» nur mit *eses* im Bass verstanden werden – in beiden Takten: Es bedarf hier keines Hilfsakzidens, denn davor steht immer *es*. Hingegen verwandelt ein Zusatzakzidens den Ton dreimal in *eses*. Das *eses* bildet die in diesem Satz zur Modulation verwendete kleine Septime im Bass, und als solches Zusatzakzidens wird das Vorzeichen jedesmal und selbst im gleichen Takt (58) wiederholt.

Diese Interpretation lässt sich somit aus dem Originaldruck selbst begründen, und sie wird durch zwei eindeutige Aussagen Bachs bestätigt. Diese betreffen jene *b*-Vorzeichen, für die im Originaldruck grössere Typen verwendet sind. Dazu hatte Bach bereits im zweiten Teil des *Versuchs* angemerkt: «Zwey Been, oder ein grosses b [...] erniedrigen das Intervall um einen ganzen Ton. [...] Das grosse b ist noch nicht sehr eingeführt, so bequem es auch ist.»³¹ Die zweite Aussage findet sich in einer Fussnote zu einem Brief Bachs an seinen Verleger Immanuel Breitkopf vom 1. Mai 1781³², das heisst kurz vor der Veröffentlichung der dritten *Sammlung für Kenner und Liebhaber*, in der er über die Ausgabe speziell dieser Sonate schrieb: «Die in der F moll Sonate vorkommenden großen b müssen groß bleiben.» Ohne Bachs Brief zu nennen, hat in jüngerer Zeit David Schulenberg diese Stelle «a striking exception, possibly unique in Bach's *oeuvre*» genannt und die Lösung vertreten, den Ton sowohl in Takt 57 als auch in Takt 58 als *eses* zu lesen. Er argumentiert hauptsächlich technisch mit der größeren Type «b», die der Drucker hier an Stelle von zwei «b» verwendet hat.³³

Auf eine explizite Interpretation dieser Stelle verzichtete die Ausgabe der Sonate im *Trésor des Pianistes*. Im allgemeinen übernahm sie getreu den Originaldruck und ist über weite Strecken einer Faksimile-Ausgabe gleichzusetzen. Bei den fraglichen

31 Bach, *Versuch*, Teil II Berlin 1762, S. 18f.

32 Ernst Suchalla (Hrsg.), *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel* (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 19), Tutzing 1985, S. 140f.

33 David Schulenberg, *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor 1984, S. 114f, dazu die Anm. 6, S. 177: «Bach's *Versuch* II: 18–19 notes the possibility of using either a single large flat or <two flats> (zwey Been) to indicate the double-flat when it occurs in a figured bass signature, although Bach admits that the single large flat ist <not yet> in wide use despite its convenience.» (Kursiv im Original).

Akzidentien sind die grösseren Typen sogar im Sinne Bachs als doppelte b-Vorzeichen gesetzt.

Auch wenn Schenker – im Gegensatz zu Bülow – den harmonischen Rhythmus im Prinzip belassen hat, gibt sein Vorschlag dieser «umstrittenen» Stelle einen neuen harmonischen Sinn, der einer Glättung und Verharmlosung der «harten Modulation» gleichkommt. Dabei soll hier nicht gewertet werden, wer einschneidender eingreift in den Bachschen Text, Bülow oder Schenker, der sich von Bülow distanziert hat; festzuhalten bleibt, dass beide Herausgeber das Original, welches hier nicht ohne Interpretation verständlich ist, deshalb nicht richtig gedeutet haben, weil ihnen die Musiksprache Carl Philipp Emanuel Bachs in ihrer ursprünglichen Notation letztlich fremd geblieben ist: Sie vermeinten den Notationsgewohnheiten des Originals nicht trauen zu können, da sie deren innere Stimmigkeit nicht erkannten. Bemerkenswerterweise hat Schenker sich zu dem Gehalt, zur Aussage dieser Takte nicht geäussert. Während Forkel und Bülow die Besonderheit speziell dieser Passage hervorgehoben haben, korrigierte Schenker den seiner Meinung nach einfach zu beseitigenden Fehler ohne ausführlichen Kommentar.

III. «Ach! wüßte man doch nur erst, wer unsere alten Meister eigentlich seien!»³⁴

Zur Beantwortung der eingangs gestellten Frage, was Schenker mit Carl Philipp Emanuel Bach verband und warum er ihn als einen grossen Komponisten propagierte, finden sich in der Literatur nur wenige Hinweise. In den USA wurden Schenkers theoretische Schriften früh rezipiert und diskutiert³⁵, und noch heute wird dort bekanntlich mit der Urlinie, dem Ursatz und verschiedenen anderen Modellen, die aus den Schenkerschen hervorgegangen sind, gearbeitet – weitaus mehr als in Europa. Entsprechend zahlreich ist die englischsprachige Sekundärliteratur zu Schenkers Werk. Dabei fällt auf, dass sich die erste Generation der Forscher intensiv mit dem geistigen Hintergrund von Schenkers Theorie, mit seinem Geschichtsbild auseinandergesetzt hat, so zum Beispiel Michael Mann in seinem ausführlichen Aufsatz *Schenker's Contribution to Music Theory* im Jahr 1949.³⁶ Die Sekundärliteratur der nachfolgenden Forschergeneration war dagegen in der Regel eher «ahistorisch» orientiert, sie handelte von Schenkers Theorie, speziell seiner Analysetechnik und wandte diese auf die verschiedensten Werke aus den unterschiedlichsten Epochen an. Erst in jüngster Zeit wurden schliesslich Fragen zu Schenkers historischen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen bis hin zu seinen verhängnisvollen ideologischen Prämissen wieder aufgegriffen. So hat Martin Eybl den Zusammenhang zwischen «Ideologie und Methode» bei Schenker untersucht und gezielt für Schenkers Musiktheorie fruchtbar gemacht.³⁷ Zur Diskussion von Schenkers musikalischen und historischen

34 Schenker, *Beethovens Neunte Sinfonie*, S. XXIX.

35 Zum Beispiel: A. T. Katz, *Challenge to Musical Tradition: a New Concept of Tonality*, New York 1945; F. Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, New York 1952, rev. 2/1962.

36 In: *Music Review* 10 (1949), S. 3–26.

37 Martin Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* 32), Tutzing 1995, siehe darin auch den neuesten Stand der Sekundärliteratur zu Schenker, S. 193–208.

Voraussetzungen gehört auch John Rinks Aufsatz *Schenker and Improvisation* von 1993³⁸, dessen Untersuchung von Schenkers «theoretical notion of improvisation and [...] its historical context»³⁹ hier von Belang ist.

Die *Improvisation* erscheint in der Tat als das zentrale Phänomen, das Schenker an Carl Philipp Emanuel Bach bindet. In dieser Kunst hatte Bach für Schenker einen Höhepunkt erreicht, der nach Bachs Tod für immer verloren ging. Ähnliches gilt für die folgenden Bereiche: die *Fantasie* und das *Fantasieprinzip*, die *Verzierung* und die *Verzierungslehre*, das *Verhältnis zwischen Notentext und Ausführung*, den *Generalbass*, sowie generell für Bachs *Vorliebe für die Theorie*. Darüber hinaus standen Bach und seine Zeit für eine *Tradition im guten Sinne*, waren Schenker doch die meisten musikalischen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts mit Ausnahme von Beethoven und Brahms verhasst. Und so wie Schenker bestimmte Merkmale der Kompositionsweisen von Beethoven und Brahms anhand ausgewählter Meisterwerke mit bemerkenswerter Einsicht analysiert und erläutert hat, so deutete er auch die genannten musikalischen Aspekte bei und für Carl Philipp Emanuel Bach auf eine ganz spezielle Art und Weise: Sie dienten ihm als Modelle für seine Theorie.

Dass die Kunst der *Improvisation* verlorengegangen sei, darüber klagte Schenker mehrfach. Dieser Aspekt und die anderen hier skizzierten Bereiche werden auch im Eingangszitat angesprochen. Mit der *Improvisation* hängt nach Schenkers Verständnis die *Fantasie* zusammen, deren Vollendung er in Carl Philipp Emanuel Bachs Werk sah. Bachs Fantasien stellten für ihn «Gattungsmuster» dar, die von den folgenden Generationen nie mehr erfüllt worden seien. Die festen Stil- und Gattungsgrenzen und die soziologische Festlegung auf den «Kenner», die Schenkers genereller Vorstellung von «genie-aristokratischem»⁴⁰ Schaffen entgegenkamen, sah er im Laufe des 19. Jahrhunderts im Abbau begriffen und die freie Fantasie zur Salonfantasie verkommen. Davor hätte festgestanden, dass jeder Fantasie ein Modell zugrunde lag, das nach bestimmten Gesetzen der *Improvisation* ausgeführt werden sollte. Dabei war Schenker in erster Linie an der festumrissenen Definition, der Durchschaubarkeit der Fantasie interessiert, einer Qualität, in deren Zusammenhang Bach selbst den schönen Begriff der «vernünftigen Betrügerey»⁴¹ prägte. Schenker betonte: «Daß Bach auch in der Diminution einer freien Fantasie auf einer genauesten Ordnung besteht und sie nur eben der Fantasie halber hinter dem Schein von Unordnung verbirgt, macht das Unnachahmliche seiner Kunst aus [...]».⁴² Die Dimension der *Verzierung* wurde für Schenkers Theorie der Schichten, des Ursatzes und der Urlinie, für seine Technik der Reduktion eines Satzes auf das vermeintlich Wesentliche elementar. Als den Hintergrund eines Werkes begriff er die ihm zugrunde liegende Struktur, als Vordergrund die ornamentale Ausgestaltung. Die detaillierte Geschichte dieses Phänomens war ihm allerdings nicht von Bedeutung: «Es genügte, historisch bloß soviel zu wissen, daß vor Jahrhunderten die Diminution in der Auszierung einfacher Tonfolgen ihr Wesen trieb, um über das geringe Ausmaß der allgemeinen Phantasie zu staunen, die nun umgekehrt den Weg

38 In: *Journal of Music Theory*, 37.1 (1993), S. 1–47.

39 Ebda., S. 1.

40 Siehe z. B. Schenker, *Der Tonwille*, 1. Heft, 1921, S. 3 ff: «Von der Sendung des deutschen Genies», oder 4. Heft, 1923, S. 52.

41 Bach, *Versuch*, z.B. Teil II, S. 330.

42 Zitiert in: Rink, *Schenker*, S. 44, Anm. 22.

aus den Diminutionen unserer Meister zu einer einfachen Folge von Tönen nicht zurückfindet.»⁴³ Darüber hinaus spielte die Verzierungslehre, wie sie bei Bach gelernt werden konnte, eine wichtige Rolle für sein Interesse an der Praxis, für das *Verhältnis zwischen Notentext und Ausführung*, zu dessen Verdeutlichung er auf Bachs Versuch verwies: «Wer weiß, daß die Diminution nicht allein das Um und Auf der Komposition, sondern auch der einzige Schlüssel zur rechten Wiedergabe ist, [...] der wird den Hinweis auf Em. Bachs beispielgebendes Musterwerkchen richtig einschätzen.»⁴⁴

Sowohl Improvisation und Fantasieprinzip als auch die Verzierung basierten im 18. Jahrhundert auf dem *Generalbass*. So erstaunt es nicht, dass für Schenker Carl Philipp Emanuel Bach auch der Vollender des Generalbasses war, der diese Kunst genial und verständlich zugleich niederschrieb, und damit der letzte Garant eines rationalen, durchschaubaren musikalischen Systems. «Ph. Em. B a c h s Generalbaßlehre, das einzige Werk der musikalischen Literatur, das wie mit Zauberworten wirklich zur Musik führt, ist als tiefsinniges Werk eines deutschen Genies den deutschen Musikern leider ein Buch mit sieben Siegeln geblieben [...]».⁴⁵ Bach, der sich und seine Kunst erschöpfend erklärte, der den Niedergang seiner Kunst, der musikalischen Sprache des 18. Jahrhunderts voraussagte, wurde so für Schenker und seine Theorie zu einem Wendepunkt in der Musikgeschichte. Und dass nach Carl Philipp Emanuel Bach nur noch wenige Meister in diesem Sinne komponierten und somit Schenkers Ansprüchen genügt haben, musste umso schwerer ins Gewicht fallen, da nach Schenkers Überzeugung die Tonkunst eine «von Jahrhundert zu Jahrhundert auf denselben Gesetzen unwandelbar ruhende Kunst» ist.⁴⁶

Mit Carl Philipp Emanuel Bach mag Schenker schliesslich noch ein ganz persönliches Moment verbunden haben: Seine *Theorielastigkeit* zog ihn sicher nicht zuletzt deswegen an, weil für ihn, den Theoretiker, die Definition von Theorie eine Frage der eigenen Existenz war: «[...] als ob es in der Kunst eine <Theorie> gäbe, die nicht wieder die Kunst selbst wäre.»⁴⁷

«Wir müssen Bach hören und hören, wie er scheitert...»
(Thomas Bernhard, *Alte Meister*)⁴⁸

Michael Mann forderte 1949: «Schenker's work must be accepted or rejected in its entirety.»⁴⁹ Diese Forderung ist nicht unwidersprochen geblieben.⁵⁰ In der Tat muss man die einzelnen, zum Teil befremdlichen Aspekte von Schenkers Werk auf Grund ihrer Voraussetzungen zu begreifen suchen. So tragen die historischen und theoretischen Hintergründe von Schenkers Beschäftigung mit dem Werk von Carl Philipp Emanuel

43 Schenker, *Der Tonwille*, 2. Heft, 1922, S. 5.

44 Ders., *Der Tonwille*, 4. Heft, 1923, S. 10.

45 Ders., *Das Meisterwerk*, Band III, S. 17 (Sperrung im Original).

46 Ders., *Beethovens Neunte Sinfonie*, S. XXVI.

47 Ders., *Der Tonwille*, 6. Heft, 1923, S. 37.

48 Thomas Bernhard, *Alte Meister*, Frankfurt am Main 1988, S. 42.

49 Mann, *Schenker's contribution*, S. 7.

50 Siehe Allen Forte, *Schenker's Conception of Musical Structure*, in: *Journal of Music Theory* 3 (1959), Nr. 1, S. 1–30, hier: S. 15 f, Fussnote 23.

Bach viel zum Verständnis dieser Beschäftigung bei: Diese Hintergründe geben Hinweise darauf, welche Elemente des Bachschen Œuvres Schenker warum ausgewählt und gelobt hat, und auf Grund welcher Phänomene er ihn mit seiner Vorstellung von Geschichte und Theorie verbunden hat. Schenkers «autoritäres Weltbild» hatte schliesslich nicht nur für seine Musiktheorie Folgen, wie Eybl nachwies⁵¹, sondern auch für seine Herausgebertätigkeit: Wie sich gezeigt hat, war er als Historiker nicht in der Lage, dem Text, einem «Original» des 18. Jahrhunderts, in seinem vom Komponisten autorisierten Erscheinungsbild eine innere Plausibilität zuzutrauen. Schenker fühlte sich trotz der als «neu» proklamierten Verpflichtung gegenüber dem Originaldruck auch herausgefordert, den Text zu «verbessern».

In dieser Haltung gemahnt er an den Musikkritiker Reger, der in der Komödie *Alte Meister* aus der Feder seines Landsmannes Thomas Bernhard im Wiener Kunsthistorischen Museum sitzt und trotz seiner Liebe zu den Alten Meistern so lange auf ein Gemälde starrt, bis er einen Fehler findet: «Ich gehe davon aus, daß es das Vollkommene, das Ganze, gar nicht gibt und jedesmal, wenn ich aus einem solchen hier an der Wand hängenden sogenannten vollkommenen Kunstwerk nach einem gravierenden Fehler, nach dem entscheidenden Punkt des Scheiterns des Künstlers, der das Kunstwerk gemacht hat, gesucht habe, bis ich ihn gefunden habe, bin ich einen Schritt weiter. Noch in jedem dieser Bilder, sogenannten Meisterwerke, habe ich einen gravierenden Fehler, habe ich das Scheitern seines Schöpfers gefunden und aufgedeckt.»⁵²

51 Siehe Eybl, *Ideologie und Methode*, Kap. I., S. 11–25: «Genie und Herrschaft. Grundzüge eines autoritären Weltbilds».

52 Bernhard, *Alte Meister*, S. 43.

