

GMTH Proceedings 2008
herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach

Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series
musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Schönberg »beim Wort genommen«

Dimensionen seines Motiv-Begriffs und das Klavierstück op. 11,3

Christian Raff

While it has become common practice to employ Arnold Schönberg's theoretical terms in analyses of works of the classical style, ignoring the anachronism, they are not consequently applied to Schönberg's own works or works of his students. Indeed, such an »historically informed« analytical approach faces considerable difficulties, especially when considering works of Schönberg's »free atonal« period (1907–1922). That the majority of Schönberg's theoretical works were written during later periods of his life and that comparable sources for the earlier periods are scarce is only one of the problems that such an approach faces.

This article reviews Schönberg's concept of musical »motif« and discusses its analytical applicability to the works of the »free atonal« period. It can be shown that even after the abandonment of tonality, motivic thinking continued to guide Schönberg's compositional technique, even though it was sometimes developed to extreme dimensions. A short »motivic« analysis of the well-known piano piece op. 11,3 aims to demonstrate that in the light of this historical evidence widely used characterizations of Schönberg's atonal works as »athematic« or their description as an »uncontrolled free style« have to be reconsidered.

Ein historischer Ansatz in der Musiktheorie, verstanden als Versuch, über die Vorstellungen und Begriffe eines Komponisten bzw. seiner Zeit einen Weg zum Werk zu finden, steht und fällt mit seinen Quellen. Im Falle Arnold Schönbergs liegt zwar eine Fülle an Materialien vor, doch nur ein Teil der höchst unterschiedlichen, teils schwer zu bewertenden Quellen¹ ist ediert – eine kritische Gesamtausgabe der Schriften wird erst vorbereitet. Nähere Betrachtung zeigt außerdem, dass die meisten und instruktivsten Texte (z.B. die amerikanischen Lehrwerke) aus späterer Zeit stammen und für die frühe tonale und die sogenannte »frei atonale« Phase kaum vergleichbare Quellen vorliegen. (Die primär kunstprogrammatischen Äußerungen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg geben – mit Ausnahme der Harmonielehre – über das Technisch-Handwerkliche kaum Auskunft.) Da im Laufe von Schönbergs Leben mit der Veränderung von Begriffen und Vorstellungen gerechnet werden muss, kann von den ausführlichen späten Schriften nicht einfach auf frühere Lebensphasen geschlossen werden. Tatsächlich steht Schönbergs musiktheoretische Reflexion in enger Wechselwirkung mit seiner kompositorischen Praxis und wandelt sich

¹ Sie reichen von polemischen Randglossen bis zu umfangreichen Aufsätzen, von fragmentarischen Entwürfen bis zu ausgearbeiteten Lehrwerken, sind inhaltlich weit gefächert und teils in Deutsch, teils in Englisch verfasst.

mit ihr. Ablesbar ist dies etwa an Schönbergs Motiv-Begriff², dessen Bestimmung sich als schwierig erweist, da er sich nicht einheitlich darstellt und die Definitionen aus seinen späten Lehrwerken³ nicht ohne weiteres rückübertragbar sind.

Schönbergs Motiv-Begriff(e)

Andreas Jacob hat sich jüngst der Aufgabe angenommen, aus dem Material des Nachlasses die *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs* zu extrahieren. In seiner bemerkenswerten Arbeit dokumentiert und kommentiert er auch ausführlich die vielfältigen Aspekte des Motiv-Begriffs und beschreibt dessen Verortung in Schönbergs System.⁴ Auf eine Konkretisierung des Dargestellten (anhand von Notenbeispielen) verzichtet er jedoch, obwohl sich erst in der Auseinandersetzung mit der Praxis die ganze Problematik und Komplexität des Themas offenbart.⁵ Deshalb möchte ich hier der konkreten, technisch-handwerklichen Seite des Motivs nachgehen.⁶ Zu fragen ist dabei u.a., inwieweit Theorie und Lehre (soweit rekonstruierbar) die jeweilige Praxis des Komponisten reflektieren und damit eine analytische Anwendung speziell auf Schönbergs eigene Werke erlauben. Dazu ist eine chronologische Differenzierung der verschiedenen Motiv-Auffassungen nötig:

Schönbergs frühes Motiv-Verständnis ist aus seinen bis 1911 entstandenen Schriften allein kaum zu rekonstruieren – ein Problem. Andere Quellen müssen hinzugezogen werden. So führt die Frage nach den musiktheoretischen Wurzeln zurück zu jenen Lehrwerken des 19. Jahrhunderts die, wie Ulrich Krämer gezeigt hat⁷, im Schönbergkreis rezipiert und geschätzt wurden: Die Schriften Adolf Bernhard Marx', Christian Lobes und Ludwig Busslers sind hier zu nennen.⁸ Ihr Einfluss lässt sich an einer Vielzahl von Entsprechungen mehr als wahrscheinlich machen. Exemplarisch zeigt dies eine wichtige frühe Quelle: Alban Bergs Unterlagen aus seinem Kompositionssunterricht bei Schönberg aus den entscheidenden Jahren 1907–1909.⁹ Hier fallen in der Methodik Affinitäten zu Lobe auf, speziell zu dessen »Taktmotiven« und seiner Melodiebildung aus einem oder mehreren »Urmotiven«:

- 2 Der Terminus »Motiv« scheint allgemein bekannt und keiner weiteren Erklärung zu bedürfen. Doch bereits ein Blick ins *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* gibt eine Vorstellung von der Vielfalt der historischen Auffassungen und Aspekte dieses Begriffs (vgl. Blumröder, *Motivo / motif / Motiv*). Die Frage nach Schönbergs Auffassung(en) ist vor diesem Hintergrund also durchaus berechtigt.
- 3 Siehe die im Literaturverzeichnis genannten Schriften Schönbergs (*Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre; Modelle für Anfänger im Kompositionssunterricht; Grundlagen der musikalischen Komposition*).
- 4 Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, vor allem S. 244–338.
- 5 Schönbergs Notenbeispiele (in seinen Lehrwerken und Schriften) sind in diesem Fall nicht nur sehr erhellend, sondern werfen auch Fragen auf, die sich aus den Texten so nicht ergeben.
- 6 Siehe dazu das entsprechende Kapitel der Arbeit des Verfassers: Raff, *Gestaltete Freiheit*, S. 57–77.
- 7 Krämer, *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs*, S. 38ff.
- 8 Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Lobe, *Compositions-Lehre* und vor allem *Lehrbuch der musikalischen Composition* und Bussler, *Musikalische Formenlehre*. (Die Lehrwerke von Lobe und Bussler orientieren sich stark an Marx.) Zu untersuchen wäre hier auch, inwieweit die damalige Lehre am Wiener Konservatorium, deren Inhalte indirekt über Alexander von Zemlinsky und andere seiner Studenten Einfluss auf Schönberg genommen haben könnten, für dessen frühes Denken relevant ist.
- 9 Es wäre noch zu untersuchen, inwieweit Aufzeichnungen anderer Schüler(innen) Schönbergs aus dieser Zeit erhalten sind, die Erkenntnisse zum frühen Motiv-Begriff des Komponisten liefern.

Die Aufzeichnungen beginnen (nach Krämer)¹⁰ »mit einer Tabelle, in der Schönberg systematisch die Möglichkeiten, einen Viertakter aus zwei bzw. drei Motiven herzustellen, auflistete« – die Motive werden durch Buchstaben repräsentiert. Der erste Achttakter von mehreren, die Schönberg als Muster gibt, weist entsprechende Bezeichnungen auf (Abb. 1).



Abbildung 1: Achttaktige Periode Schönbergs aus drei Motiven (nach Krämer, *Alban Berg*, S. 43).

Für die Annahme, dass die Kleinbuchstaben »Motiv« bzw. »Motiv-Varianten« markieren, spricht ein späterer eigener Unterrichtsentwurf Bergs, in dem es dezidiert zu Beginn heißt: »Melodie Entwicklung aus 1 Motiv [...] mit Varianten.¹¹ Entsprechend ist in Schönbergs Beispiel Motiv b als eine Variante von a verstehtbar. Das Ende jedes Viertakters (c) hat als harmonischer Gliederungspunkt einen Sonderstatus und bleibt motivisch unverbindlich. Die verschiedenen Varianten von Motiv a wie die von b stimmen im Rhythmus genau, in den Intervallen aber nur ungefähr überein (vgl. T. 2 mit T. 6/7). Das weist auf die große Bedeutung des Rhythmus für den frühen Motiv-Begriff Schönbergs hin, die aus mehreren Schriften belegbar ist. So heißt es in der *Harmonielehre* von 1911: »Wir arbeiten [...] [noch] ohne Rhythmus, also ohne Motiv«.¹² Die auffallende Übereinstimmung von Takt- und Motiv-Grenzen erinnert an Lobes Bestimmung des Motivs als »Figureninhalt eines Taktes«.¹³ Ob dies allerdings als ein Hinweis auf eine – so Krämer¹⁴ – »frühere Auffassung [Schönbergs], nach der der kleinste Bestandteil größerer Gestalten das durch Taktfüllung bestimmte Motiv ist«, gewertet werden kann, bleibt fraglich, da es sich um pädagogische Beispiele für den Anfangs-Unterricht handelt. So verwendet Schönberg noch in einem späten Lehrwerk, das sich an Anfänger wendet, den *Modellen für Anfänger im Kompositionunterricht*, leicht überschau- und nachahmbare Beispiele mit Taktmotiven (Abb. 2).

Auch wurde in Bergs Ausbildung relativ bald die enge Verbindung von Motiven zu größeren Einheiten geübt – der Blickwinkel verschiebt sich damit aber (eher Marx und Bussler folgend) zugunsten des (zweitaktigen) »Abschnitts« bzw. »Zweitakts« als kleinster struktureller Einheit. Letztlich lassen sich also bereits hier Einflüsse verschiedener Autoren des 19. Jahrhunderts erkennen.

Schönbergs frühe, tonale Kompositionen bestätigen den Eindruck einer ersten Orientierung an musiktheoretischen Vorstellungen und Vorbildern des 19. Jahrhunderts. Zugleich belegen sie zumindest eine relative Nähe der theoretischen Lehre zur zeitgleichen Kompositionspraxis. (Obwohl beide Bereiche sich überschneiden, dür-

¹⁰ Krämer, *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs*, S. 42.

¹¹ Ebda., S. 279.

¹² Schönberg, *Harmonielehre*, S. 47.

¹³ Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Composition*, S. 11.

¹⁴ Krämer, *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs*, S. 44.

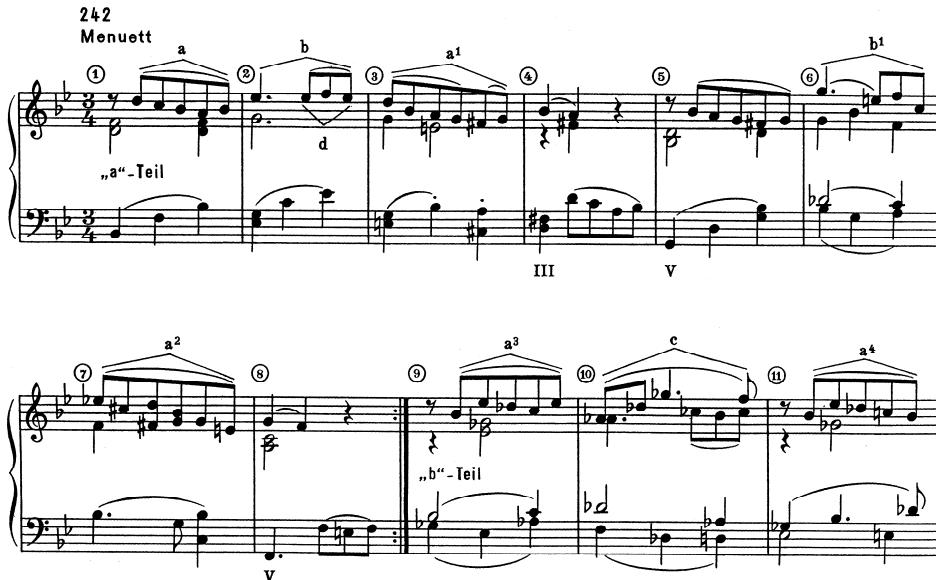


Abbildung 2: Schönberg, *Modelle für Anfänger im Kompositionssunterricht*, NB 242: Menuett, T. 1-8.
 (© Universal Edition / Belmont Music Publishers, Abdruck mit freundlicher Genehmigung)

fen sie freilich nicht gleichgesetzt werden.¹⁵⁾ So sind viele der Themen des frühen D-Dur Quartetts von 1897 – ähnlich wie die Musterbeispiele in Bergs Unterricht – jeweils aus einem eintaktigen, rhythmisch prägnanten Motiv und dessen (intervallischen) Varianten entwickelt. Stilistisches Vorbild ist Johannes Brahms. Abbildung 3 zeigt den Beginn des Seitenthemas des 4. Satzes (T. 55ff.), eine unregelmäßige, erweiterte Periode, deren Halbsätze sich aus variierten Eintaktern zusammensetzen.

Der Mechanik von Lobes Taktmotiven entgeht der Komponist (wie dann der Lehrer), indem er die Motiv-Varianten bald zu größeren Sinneinheiten zusammen schließt (bei Marx und Lobe »Abschnitt«, bei Bussler »Zweitakt«, bei Schönberg später »Phrase« genannt), so etwa in den Takt 57f. in Abbildung 3 (d-a-c + h-fis-g-e). In ihnen treten die Motive gleichsam in den Hintergrund.

Dasselbe Prinzip zeigt auch das Variationsthema des 3. Satzes (Abb. 4). Es ist in Halbtakten komponiert (erkennbar an den Zäsurpunkten in der Taktmitte) und basiert entsprechend auf einem halbtaktigen Motiv (m). Dieses rhythmisch, intervallisch, metrisch, artikulatorisch und dynamisch charakterisierte »Ur-« bzw. »Grundmotiv« m1 und seine zur Terz gespreizte Variante m2 bilden zusammen eine erste Sinneinheit (a). Dieser folgt eine zweite (b), in der drei Varianten von m so eng miteinander verknüpft sind, dass sie eine geschlossene Einheit bilden. So entsteht ein Vordersatz von 4 Halbtakten (a b), dem ein korrespondierender Nachsatz (a' b') nach Periodenart »antwortet«.

15) Es besteht eine grundsätzliche Differenz zwischen dem was Schönberg komponiert und dem was er lehrt – ersichtlich z.B. an den vereinfachenden, schematisierten und durchweg tonalen »Schulformen« bzw. »Modellen« der späten Lehrwerke. (Die Praxis ist der Theoriebildung zudem meist – auch in der früheren Zeit – einige Schritte voraus.)

Abbildung 3: Schönberg, *Streichquartett D-Dur* (1897), Seitenthema des 4. Satzes (T. 55–62).
© Universal Edition A.G., Wien)

Abbildung 4: Schönberg, *Streichquartett D-Dur* (1897), Thema des 3. Satzes, T. 1–4.
© Universal Edition A.G., Wien)

Aus diesen und vielen weiteren Belegen lässt sich mosaiksteinartig ein Umriss von Schönbergs früher Motiv-Auffassung gewinnen, der auch Anhaltspunkte für die Analyse etwas später komponierter Stücke liefert. Das Ergebnis ist: Vom Frühwerk bis in die »freie Atonalität« hinein ist mit einem traditionellen Motiv-Verständnis zu rechnen, das dieses als mehrfach bestimmten, rhythmisch-melodischen Baustein begreift, dessen (meist) variierte Wiederholung Zusammenhang stiftet und der Logik

dient.¹⁶ Die Variation verändert oft die Intervalle, kann aber auch andere Merkmale eines Motivs betreffen. Daher sind vom Rhythmus abstrahierende Analyse-Verfahren (rein intervallische oder nur an Tonhöhen orientierte) hier unangemessen – sie verfehlten ihren Gegenstand.

Die sich in der freien Atonalität verstärkende Tendenz zur »Integration« der Motive in größere Sinneinheiten erschwert freilich die motivische Analyse. Absichtsvoll wird auf diese Weise eine – wie es Lobe formulierte – »Zwei- und Mehrdeutigkeit der Motive hinsichtlich ihrer Einteilungswweise« hergestellt¹⁷, deren Vorteile für die »mannigfaltige Gestaltung der Tonstücke und der darin erscheinenden thematischen Arbeit« schon er erkannte. Entsprechend lässt sich die 1. Phrase des 13. Liedes aus Schönbergs *Buch der hängenden Gärten* verschieden interpretieren (Abb. 5).

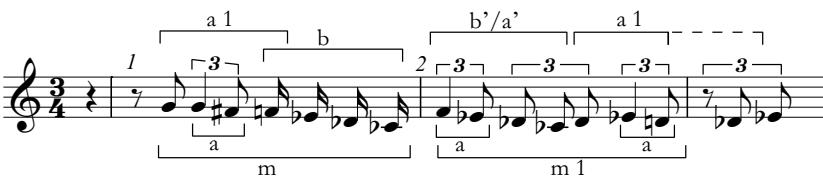


Abbildung 5: Schönberg, *Das Buch der hängenden Gärten*, op. 15,13, 1. Phrase, T. 1-2 (Singstimme).

Als »Grundmotiv« kann der fallende Sekundschritt im Rhythmus  gelten (a), der die Phrase eröffnet und im nächsten Takt zweimal jeweils einen Ganzton tiefer wiederkehrt. Auftakt und Halbton-Anschluss sprechen hingegen für die Annahme eines größeren Motivs: a1 (vgl. Phrasenende). Mittels Diminution wird aus a eine zweite Gestalt gewonnen (b), die sich durch ihre Sechzehntel und Ganztonschritte vom gedehnten, chromatischen Phrasenbeginn abhebt. Zusammen bilden a bzw. a1 und b – als fallende Linie – eine größere Gestalt (m), die in der Fortsetzung im zweiten Takt variiert wird (m1). Diese Variation beginnt wie eine Versetzung von m um 2 Halbtöne tiefer (ohne Auftakt), kombiniert aber die Tonhöhen von b (f-es-des-ces) mit dem triolischen Rhythmus von a zu einer ambivalenten »Mischform«, die die Verwandtschaft beider Motive beleuchtet, bevor die Phrase mit einer a1-Variante schließt. Insgesamt entsteht so über zwei Takte eine komplexe, mehrdeutige Gestalt oder »Phrase«, die eine Vielzahl an motivischen Anknüpfungsmöglichkeiten bietet.¹⁸

In eine schwierige Phase tritt das Konzept des Motivs um 1909. Es mehren sich Anzeichen einer »Krise«. Prominentestes Beispiel ist der Brief an Ferruccio Busoni vom August 1909, in dem Schönberg die Absicht äußert, sich von der motivischen

16 Musikalischer Zusammenhang und musikalische Logik sind beides Kategorien die traditionell eng mit dem Motiv bzw. der motivischen Arbeit verbunden sind. Schönberg übernimmt sie (fast zwangsläufig) mit der Technik der motivischen Arbeit aus dem 19. Jahrhundert. Dies belegt vor allem das Frühwerk in eindrucksvoller Weise. Der Einwand Bögemanns (*Gesichte und Geschichte*, S. 168), Zusammenhang und Logik seien »spätere poetologische Maximen« Schönbergs, die auf die vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Werke nicht angewendet werden dürfen, ist so also nicht haltbar. (Siehe dazu auch: Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, S. 174–243, vor allem S. 177f.)

¹⁷ Lobe, *Compositions-Lehre*, S. 12. Brinkmann hat dies für das »Thema« des ersten der Drei Klavierstücke op. 11 gezeigt (Arnold Schönberg: *Drei Klavierstücke Op. 11*, S. 72–79).

¹⁸ Näheres dazu siehe Raff, *Gestaltete Freiheit*, S. 201–211.

Arbeit (als einem »Symbol« des Zusammenhangs und der Logik) »befreien« zu wollen.¹⁹ Die viel zitierte Briefstelle ist bis heute Grundlage der meisten Interpretationen des dritten Stücks der *Klavierstücke* op. 11. Sie belegt zunächst aber nur, dass vor diesem Zeitpunkt die Technik der motivischen Arbeit und die damit assoziierten Kategorien Zusammenhang und Logik für Schönbergs Komponieren relevant gewesen sein müssen²⁰ – sonst bliebe der Wunsch sich davon zu »befreien« unverständlich. Auf Busonis Frage, wie weit er seine Absichten verwirkliche, antwortet Schönberg im Brief vom 24. August: »Nicht so weit als ich gerne möchte. Ganz genügt mir noch kein Stück.«²¹ Diese Aussage, wie der Umstand, dass der Komponist nur eine Absicht – nicht ein erreichtes Ziel – formuliert, dazu in einem Brief an Busoni, den Verfasser des visionären *Entwurfs einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, sollten davor warnen, Schönberg in seinen kunstprogrammatischen Äußerungen bezüglich op. 11 allzu wörtlich zu nehmen. Eine Beschreibung der technischen Umsetzung fehlt bezeichnenderweise. Es empfiehlt sich daher, das Stück zunächst vor dem Hintergrund der bis zu diesem Zeitpunkt wirksamen traditionellen Begriffe und Kategorien zu betrachten, um zu prüfen, inwieweit tatsächlich auf Motive und motivische Arbeit (im traditionellen Sinn) etc. verzichtet wird. Ich komme darauf zurück.

In den 1913–1916 komponierten Orchesterliedern op. 22 scheint der Komponist dann seinen Absichten schon sehr nahe gekommen zu sein: Folgt man seiner späteren Analyse von 1932, so sorgt im ersten Lied kein Motiv im herkömmlichen Sinne, sondern nur eine wiederkehrende Intervallverbindung – von Schönberg vage definiert als »Aneinanderreichung der Sekunde und Terz«²² – für Zusammenhang. Der Anfang der Hauptstimme (mit der Kombination kleine Sekund-kleine Terz) mag das verdeutlichen (Abb. 6).

Im Verlauf von Schönbergs Analyse geschieht nun Erstaunliches: Kurz nach der zitierten Charakterisierung wird die Intervallverbindung bereits als »motivartige Figur« schließlich als »das erwähnte Motiv« apostrophiert.²³ Der Begriff wird also auf etwas angewandt, das mit dem traditionellen, in mehreren Dimensionen (also auch rhythmisch) bestimmten Motiv wenig gemein hat. Resultat ist eine fragwürdige Begriffserweiterung. Zu unterscheiden sind ab jetzt das herkömmliche »Motiv im engeren Sinne« von einem neuen, relativ unspezifischen »Motiv im weiteren Sinne«.²⁴ Wie kommt es dazu? Schönberg versucht 1932 – paradoxe Weise – durch Erweiterung und Aufweichung des Motiv-Begriffs etwas als *motivisch* zu legitimieren,

19 Theurich, *Briefwechsel*, S. 171: »Ich strebe an: Vollständige Befreiung von allen Formen. / von allen Symbolen des Zusammenhangs und / der Logik. / also: / weg von der ›motivischen Arbeit‹.«

20 Es handelt sich hierbei um traditionelle Kategorien, die Schönberg mit der Technik der motivischen bzw. thematischen Arbeit – mit der sie assoziiert sind – aus dem 19. Jahrhundert übernommen hatte. Der Umstand, dass sich Schönberg zum »musikalischen Zusammenhang« und zur »musikalischen Logik« (wie zur »Fasslichkeit«) erst ab etwa 1917 ausführlich äußert, bedeutet nicht zwangsläufig, dass diese davor praktisch keine Rolle für ihn spielten. (Analytisch lässt sich für die bis 1909 komponierten Werke das Gegenteil davon belegen.) Insofern sind die Befunde in Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, S. 174–190 sowie S. 223–243, die sich ja nur auf Textdokumente stützen und nicht auf analytische Untersuchungen, mit Vorsicht zu behandeln.

21 Theurich, *Briefwechsel*, S. 176.

22 Schönberg, *Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22*, S. 289.

23 Ebda., S. 289f.

24 Eine Beobachtung die sich an einer Reihe von Analysen aus den 1930er Jahren machen lässt. Vgl. dazu Sichardt, *Die Entstehung der Zwölftonmethode*, S. 33.



Abbildung 6: Schönberg, *Vier Lieder für Gesang und Orchester op. 22, 1. Seraphita*, T. 1–3, Beginn der Hauptstimme der Klarinetten.

das seinerzeit wohl mit der gegenteiligen Absicht (also *ohne Motive*) komponiert wurde. Dies geschieht, weil er sich mittlerweile von der Idee auf Motive zu verzichten wieder distanziert hatte. Die im Text sichtbaren Reduktions- und Abstraktions-Bestrebungen, die Klassifizierung von bloßen Intervallverbindungen, Tonhöhenfolgen oder Rhythmen als »Motive der Töne« und »rhythmische Motive« (ein Reflex der Dodekaphonie) beschädigen aber den traditionellen Motiv-Begriff so, dass er hier fragwürdig wird.

Bezeichnenderweise setzte sich der Komponist etwa ein Jahr nach Beendigung der Orchesterlieder (um 1917) erstmals ausführlich theoretisch mit dem Motiv und seiner Bedeutung auseinander.²⁵ Der Versuch in der Praxis auf motivische Arbeit zu verzichten führte zu deren Reflexion. In dem Manuscript *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* wird das traditionelle Motiv nicht (mehr) in Frage gestellt – es scheint wieder »rehabilitiert«.²⁶ Hier wird es definiert als eine »tönende rhythmisierte Erscheinung, welche durch ihre (eventuell variierten) Wiederholungen im Verlaufe eines Musikstücks den Anschein zu erwecken vermag, als ob sie dessen Material sei.«²⁷

In seinen späten Lehrwerken versucht Schönberg dann dem Problem zweier quasi konkurrierender Motiv-Begriffe – eines traditionellen, konkreten und eines neuen, abstrakteren – durch den Begriff der »motivischen Merkmale« zu begegnen, der – ursprünglich nur ein Beschreibungsinstrument für Motive – nun eine (abstraktere) Ebene noch unterhalb des Motivischen einführt. Durch den Hinweis »jeder Teil, jedes Element und jedes Merkmal [...] eines Motivs oder einer Phrase« müsse »als Motiv an sich angesehen werden, wenn es [...] mit oder ohne Variation wiederholt wird«²⁸, soll der erweiterte Motiv-Begriff mit dem traditionellen gleichsam zusammengezwungen werden.

25 Aus diesem relativ späten Zeitpunkt der Reflexion darf freilich nicht geschlossen werden, Motive hätten für Schönberg zuvor keine Bedeutung gehabt. Vielmehr ist – ähnlich wie im Fall der Tonalität – der Verzicht eines Verzichts auf motivische Arbeit der Auslöser für eine intensive Auseinandersetzung mit deren Leistungen.

26 Später Äußerungen Schönbergs bestätigen diese »Rehabilitation«, vgl. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, S. 99.

27 Schönberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, S. 28 (siehe auch die folgenden Seiten sowie S. 38). Selbst dem einzelnen Ton wird hier zugestanden, er könne »unter Umständen Motiv sein« (S. 26) – was wieder an Lobe erinnert. (Zu Marx' Kritik an Lobes »Einton-Motiven« siehe Blumröder, *Motivo / motif / Motiv*.)

28 Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition*, S. 16.

Das Klavierstück op. 11,3²⁹

Der hier nur grob skizzierte historische Abriss des Motiv-Begriffs bietet im Idealfall die Möglichkeit, ein dem jeweiligen Stück und Stand der Kompositionstechnik angemessenes analytisches Instrumentarium zu wählen: Im Falle von op. 11,3 – einem Grenzfall – wird man zunächst noch von jenem traditionell geprägten Motiv-Begriff auszugehen haben, der den Rhythmus als essenziellen Teil desselben begreift.³⁰ Betrachten wir den Beginn³¹: Die Takte 1–5 sind als sich rasch entwickelnder, satzartiger »Hauptgedanke« verstehtbar, der – obwohl er so nicht wiederkehrt – das wesentliche thematische bzw. motivische »Material« des Stücks bereitstellt und damit diese Bezeichnung rechtfertigt.³² Nach den überleitenden Takten 5–7 folgt in den Takt 8–14 ein stark kontrastierender »Nebengedanke«, der mittels »entwickelnder Variation« aus Motiven des Hauptgedankens abgeleitet ist. Die motivische Arbeit innerhalb des Hauptgedankens – ansatzweise schon von Reinhold Brinkmann, Jan Maegaard und Claus Ganter beschrieben – lässt sich nicht nur am rhythmisch profilierten Bassmotiv c erkennen (Abb. 7), sondern auch an der damit in Zusammenhang stehenden, sich verkürzenden Sechzehntelfigur (mit Zielton) in der Mittelstimme (b – vgl. s1; Abb. 8). Eine vereinfachte Skizze der Außenstimmen zeigt weitere motivische Beziehungen. Vor allem das vom Grundmotiv a abgespaltene, abwärts gerichtete »Sprungmotiv« s spielt dabei – wie im gesamten Stück – eine wichtige Rolle (Abb. 9).



Abbildung 7: Schönberg, Klavierstück op. 11,3, T. 1–3, Bassstimme.



Abbildung 8: Schönberg, Klavierstück op. 11,3, T. 1–2, Mittelstimme.

29 Siehe dazu vor allem Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke Op. 11*, Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes*, Ganter, *Arnold Schönberg – Drei Klavierstücke Op. 11 und Ordnungsprinzip oder Konstruktion?* sowie Raff, *Gestaltete Freiheit*. Die jüngst erschienene Arbeit von Böggemann, *Gesichte und Geschichte* bietet demgegenüber zu op. 11,3 kaum Neues, da sie sich im Wesentlichen auf die bekannte Analyse von Brinkmann (1969) zurückzieht.

30 Demgegenüber argumentiert z.B. Böggemann (unter Vernachlässigung rhythmischer und anderer motivischer Merkmale) mit sogenannten »submotivischen Intervallzellen« (*Gesichte und Geschichte*, S. 173ff.).

31 Eine eingehende Analyse versucht Raff, *Gestaltete Freiheit*, S. 233–265.

32 Siehe dazu z.B. die Bezugnahmen auf den Hauptgedanken in Takt 21 und 26.



Abbildung 9: Schönberg, Klavierstück op. 11,3, T. 1-3, Außenstimmen.

Aus einem unscheinbaren »Nebenmotiv« d (T. 1, mittleres System) wird dann der Beginn des kontrastierenden »Nebengedankens« entwickelt (Abb. 10).



Abbildung 10: Schönberg, Klavierstück op. 11,3, Entwicklung des Nebengedankens d (T. 1-8).

Takt 8 verbindet die beiden Formen dieses Motivs aus Takt 1 (d) und Takt 3 (d1) in doppelten Notenwerten und tritonustransponiert – eine Reminiszenz an den traditionellen Seitensatz in der Quinttonart. (Die Ausgangsgestalt d ist dabei in Takt 8 rhythmisch »umgekehrt« zu lang – kurz. In der d1-Variante in Takt 8 haben die Akkorde ihren Platz getauscht.)

Diese wenigen Beispiele deuten bereits an, dass Schönbergs Kompositionsweise in op. 11 nicht schlagartig mit dem erlernten »motivischen« Handwerk bricht (was in den beiden ersten Stücken leichter erkennbar ist), sondern die entsprechenden Verfahren im dritten Stück eher zu einem extremen Punkt vorantreibt. Das Progressive des Stücks und die Ambivalenz der Kompositionstechnik, die neu wirkt ohne völlig neu zu sein, werden erst vor dem Hintergrund des verwendeten traditionellen Instrumentariums in aller Schärfe sichtbar. Demgegenüber suggeriert der vage³³, negative Begriff der »Athematik«, mit dem das Stück bis heute (Theodor W. Adorno folgend) in der Forschung mehr »belegt« denn beschrieben wird³⁴, einen kategorialen Bruch und verdeckt die kompositionstechnischen Grundlagen. Er ist eher Ausdruck analytischer Verlegenheit, denn ein Werkzeug der Erkenntnis. Da Begriffe unsere Wahrnehmung lenken, steht er Einsichten geradezu im Wege – dies zumal dann, wenn nicht einmal geklärt wird, was jeweils unter Motiv bzw. Thema zu verstehen wäre und eine Reflexion der verwendeten Terminologie unterbleibt. Schönberg hat den Begriff »athematisch« für seine Musik wohl grundsätzlich abgelehnt³⁵ – wir sollten ihn hier »beim Wort nehmen«.

³³ Seine unreflektierte, inflationäre Anwendung (auf Musik von Schönberg bis Feldman) hat ihn mittlerweile fast konturlos gemacht.

³⁴ Siehe Böggemann, *Gesichte und Geschichte*, S. 167ff. sowie Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 501.

³⁵ Siehe Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, S. 99.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Vers une musique informelle* [1961], in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (Gesammelte Schriften 16), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 493–540.
- Blumröder, Christoph von: *Motivo / motif / Motiv*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 16. Auslieferung, 1989.
- Böggemann, Markus: *Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunsträtsammatik und Historismusproblem* (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 7), Wien: Lafite 2007.
- Brinkmann, Reinhold: *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke Op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 7), Wiesbaden: Steiner 1969.
- Bussler, Ludwig: *Musikalische Formenlehre*, Berlin: Habel ²1894.
- Jacob, Andreas: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs* (Folkwang Studien 1), Hildesheim: Olms 2005.
- Ganter, Claus: *Arnold Schönberg – Drei Klavierstücke Op. 11*, in: *Bericht über den 1. Kongress der Internationalen Schönberg Gesellschaft Wien 1974*, Wien: Lafite 1978, S. 40–50.
- *Ordnungsprinzip oder Konstruktion? Die Entwicklung der Tonsprache Arnold Schönbergs am Beispiel seiner Klavierstücke*, München und Salzburg: Katzschlager 1997.
- Krämer, Ulrich: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk* (Alban Berg Studien 4), Wien: Universal Edition 1996.
- Maegaard, Jan: *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg* (3 Bde.), Kopenhagen: Hansen 1972.
- Lobe, Christian: *Compositions-Lehre*, Weimar: Voigt 1844.
- *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Bd. I, Leipzig: Breitkopf ⁴1875.
- Marx, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Bd. I, neu bearbeitet von Dr. H. Riemann, Leipzig: Breitkopf ⁹1887.
- Raff, Christian: *Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen Arnold Schönbergs – auf der Grundlage seiner Begriffe* (Sinfonia 5), Hofheim: Wolke 2006.
- Rufer, Josef: *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Kassel: Bärenreiter ²1966.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition 1911.
- *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* [1917–], hrsg. von Severine Neff, Lincoln: University of Nebraska Press 1994.
- *Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22* [1932], in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1), hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a.M.: Fischer 1976, S. 286–300.
- *Modelle für Anfänger im Kompositionunterricht* [1942], hrsg. und übersetzt von Rudolf Stephan, Wien: Universal Edition 1972.
- *Die Grundlagen der musikalischen Komposition* [1967], übersetzt von Rudolf Kolisch, hrsg. von Rudolf Stephan, Wien: Universal Edition 1979.
- Sichardt, Martina: *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, Mainz: Schott 1990
- Theurich, Jutta: *Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919* (1927), in: Beiträge zur Musikwissenschaft 19/3 (1977), S. 163–211.

© 2010 Christian Raff (christianraff@web.de)

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main [Frankfurt University of Music and Performing Arts]

Raff, Christian (2010), »Schönberg ›beim Wort genommen‹. Dimensionen seines Motiv-Begriffs und das Klavierstück op. 11,3« [Schoenberg “Taken Literally”: Dimensions of his Concept of Motif and the Piano Piece op. 11, no. 3], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 149–159. <https://doi.org/10.31751/p.67>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Arnold Schoenberg; Arnold Schönberg; athematic; athematisch; historically informed analysis; historisch informierte Analyse; Klavierstück op. 11/3; motif; Motiv; Piano Piece Op. 11, no. 3

eingereicht / submitted: 14/12/2008

angenommen / accepted: 22/05/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010