

Wörner, Felix (2009): ›Thematicism‹: Geschichte eines analytischen Konzepts in der nordamerikanischen Musiktheorie. ZGMTH 6/1, 77–89. <https://doi.org/10.31751/428>

© 2009 Felix Wörner



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.

veröffentlicht / first published: 15/02/2009
zuletzt geändert / last updated: 31/01/2010

›Thematicism‹: Geschichte eines analytischen Konzepts in der nordamerikanischen Musiktheorie

Felix Wörner

Seit der Veröffentlichung von Rudolf Réti's Monographie *The Thematic Process in Music* (1951) wird das Konzept ›thematicism‹ in bestimmten Bereichen der Analysetheorie in Nordamerika rezipiert. In der Rezeptionsgeschichte lässt sich beobachten, dass die theoretischen und ideologischen Voraussetzungen von Réti's musiktheoretischem Entwurf generell kritisch hinterfragt werden und das Konzept in der Analyse zunehmend pragmatischer angewendet wird. Die Diskussion um die Validität des Konzeptes ›thematicism‹ verlagert sich in den 1980er und 1990er Jahren schließlich auf die grundsätzlichere Frage nach der Bedeutung der Kategorien ›unity‹ (im Gegensatz zu ›disunity‹ oder ›discontinuity‹) für die musikalische Analyse klassisch-romantischer Kompositionen.

I.

Mit seiner 1951 veröffentlichten Abhandlung *The Thematic Process in Music*¹ legte Rudolf Réti im englischsprachigen Raum den Grundstein zu einer analytischen Betrachtungsweise, die im Allgemeinen als ›thematicism‹ bezeichnet wird. Jede Ausprägung des Konzeptes ›thematicism‹ basiert auf der Vorstellung, das autonome musikalische Werk sei dem Prinzip thematischer Einheit verpflichtet. Ungeachtet grundsätzlicher Kritik sowohl an den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen als auch an den analytischen Methoden Réti's und der von ihm begründeten Richtung musikalischer Analyse hat das Konzept ›thematicism‹ bis in die jüngste Vergangenheit beachtliche Wirkung entfaltet. 2003 etwa nahm der amerikanische Musiktheoretiker Robert P. Morgan in der britischen Zeitschrift *Music Analysis* zu aktuellen musikalischen Analysen Stellung.² Deren Autoren (Kofi Agawu, Daniel Chua, Joseph Dubiel, Kevin Korsyn und Jonathan Kramer) hatten aus je unterschiedlicher Perspektive die Frage aufgeworfen, ob ›unity‹ (einschließlich des einheitsstiftenden Prinzips ›thematicism‹) als traditionelle Leitkategorie musikalischer Analyse überhaupt Validität besitze oder nicht vielmehr durch die Kategorie ›disunity‹ ergänzt oder sogar ersetzt werden müsse. Die Polemik, die Morgans kritisch-ablehnende

1 Réti 1951.

2 Morgan 2003. Morgan konzentriert sich in seiner Diskussion auf Agawu 1996, Chua 1995, Dubiel 1992, Korsyn 1993 und Kramer 1995.

Bestandsaufnahme auslöste³, ist symptomatisch: Bis heute favorisieren manche Theoretiker ›thematicism‹ als ein Prinzip der Analyse insbesondere des klassisch-romantischen Repertoires.⁴ Andere dagegen lehnen die Fragestellungen und Vorgehensweisen, die es impliziert, als methodologisch problematisch und ideologisch belastet ab.

Die Schwierigkeiten einer Evaluierung des Konzeptes ›thematicism‹ beginnen bereits bei der Bezeichnung selbst. Sie ist unscharf und verdichtet sich kaum zu einem musiktheoretischen Begriff. So wird in der neuesten Auflage des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ›thematicism‹ nicht als eigenständiger Terminus erörtert⁵, und auch eine Titelstichwortsuche in Datenbanken wie dem *Répertoire International de Littérature Musicale* erbringt für die englischsprachige Fachliteratur kaum relevante Ergebnisse.⁶

Um diesen Schwierigkeiten zu begegnen, beginne ich mit einem kursorischen Abriss der Begriffsgeschichte. Die Bezeichnung ›thematicism‹ wurde 1985 von Joseph Kerman als englischsprachiges Äquivalent des deutschsprachigen Begriffes ›Substanzgemeinschaft‹ vorgeschlagen⁷, eines Begriffes, den Hans Mersmann 1925 in einer kurzen Studie über Beethovens Skizzen in die musikwissenschaftliche Literatur eingeführt hatte⁸, um ›innere‹ Beziehungen zwischen den Sätzen eines zyklisch konzipierten Werkes zu bezeichnen.⁹ In seiner 1926 publizierten *Angewandten Musikästhetik* beschäftigt sich Mersmann eingehender mit dem Konzept ›Substanzgemeinschaft‹.¹⁰ Dabei fordert er zunächst die klare Unterscheidung zwischen »Substanzwerten«, die »absolut und allein durch die Struktur der Elemente bedingt« sind, und »Entwicklungswerten«, d.h. »alle[n] Beziehungen, welche durch Variation oder thematische Arbeit, durch Evolution einer Kraft entstehen«.¹¹ »Substanzgemeinschaft«, so definiert Mersmann an gleicher Stelle, »ist die Summe der Beziehungen, welche unter Ausschließung aller Entwicklungswerte allein aus dem Stoff, aus der elementaren Struktur einer Musik erwachsen.«¹² Was Mersmann genau unter der »elementaren Struktur einer Musik« versteht, und wie der Nachweis von Substanzgemeinschaft analytisch erbracht werden kann, bleibt trotz seiner

3 Vgl. die durch Morgans polemisch zugespitzte Argumentation provozierten vier Repliken Korsyn 2004, Chua 2004, Kramer 2004 und Dubiel 2004. Auch Agawu 2004 ist in diesem Zusammenhang von Interesse.

4 Zur Übertragung von ›thematicism‹ auf Zwölftonkompositionen vgl. weiter unten.

5 New Grove Online, 14. Mai 2008.

6 Zwei Aufsätze, die ›thematicism‹ im Titel führen, sind Spinner 1983 und Whittall 1969.

7 Kerman 1985, 64–79, insbesondere 75 f. – Leopold Spinner definiert ›thematicism‹ als sprachliche Kontraktion von ›theme‹ und ›thematic relations‹. In Anlehnung an die Terminologie Schönbergs und Weberns bestimmt er ›thematic relations‹ als »the relationship of the intervals of the theme to all derivative and subordinate parts of a form«, ›theme‹ als »functionally defined in establishing a basic idea in its thematic (interval), motivic (rhythmic) and tonal contents as a closely coordinated structure« (vgl. Spinner 1983, hier 5).

8 Mersmann 1925, hier 251 und 258.

9 Als Ausgangspunkt diente Mersmann die Beobachtung thematischer Verwandtschaft zwischen einer Skizze zum thematischen Material des langsamen Satzes und dem zweiten Thema des ersten Satzes der Fünften Sinfonie Beethovens.

10 Mersmann 1926, 462–477.

11 Ebd., 463.

12 Ebd.

umfangreichen Erläuterungen vage. Einige Aspekte müssen jedoch an dieser Stelle kurz skizziert werden, um die Distanz zwischen Mersmanns originärem Konzept und der späteren Auffassung von ›thematicism‹ zu verdeutlichen. Mersmann begreift das musikalische Werk als eine organische Form, deren individuelle Ausprägung zwar durch das Thema nachhaltig beeinflusst wird, sich darin jedoch keineswegs erschöpft. Das organische Wachstum und die innere Einheit gründen vielmehr in »einer Fülle feiner und feinsten Beziehungen elementarer Natur«, wie beispielweise in der sich über eine lange Strecke entfaltenden »Kraft eines Intervalles, einer melodischen Bindung, einer scheinbar bedeutungslosen rhythmischen Einzelspannung.«¹³ Diese Elemente, die Mersmann auch als ›Keime‹ oder ›Zellen‹ eines Werkes bezeichnet, sind nicht stabil im Sinne unveränderlicher Einheiten und werden nur in ihrem individuellen, ›inneren‹ Wirkungszusammenhang angemessen begriffen. Mit anderen Worten: die zugrundeliegende Substanz einer Komposition ist auf einer anderen (in Mersmanns Verständnis tieferen) Ebene angesiedelt als das thematische Substrat. Daher versucht Mersmann in seinen Analysen, auch wenn er dem Thema und seiner Umformung eine zentrale Funktion einräumt, die »wirksamen Kräfte« (468) herauszuarbeiten. Dabei bezieht er Momente wie Melodik, Rhythmik und Klangspannung mit ein. Eine systematische Behandlung, nach welchen Kriterien musikalische Phänomene eine Substanzgemeinschaft bilden, findet sich bei Mersmann allerdings nicht. Seine Arbeit verbleibt weitgehend im Bereich der Deskription, ohne den ernsthaften Versuch zu unternehmen, ein Kategoriensystem zu entwerfen.

II.

Das Konzept thematischer Substanzgemeinschaft erreicht mit Rudolf Réti's Monographie *The Thematic Process in Music* 1951 den amerikanischen Kontinent. Réti, der vor seiner Emigration nach Amerika in Wien ausgebildet wurde, entwickelt Elemente, die in der Zwischenkriegszeit bei Mersmann und anderen deutschsprachigen Musiktheoretikern diskutiert worden waren.¹⁴ Sowohl Mersmann als auch Réti sind davon überzeugt, dass das autonome musikalische Werk auf organischen Bauprinzipien basiert.¹⁵ Beide unterscheiden darüber hinaus zwei formbildende Komponenten, nämlich einerseits die äußere Formanlage einer Komposition, d.h. deren Architektur, und andererseits innere formgebende Kräfte. Letztere begreifen beide als entscheidende Momente individueller musikalischer Formbildung.¹⁶ Während Mersmann den sogenannten Wirkungszusam-

13 Ebd., 466.

14 Gianmario Borio hat der weitverbreiteten Auffassung, Réti baue direkt auf Schönbergs musiktheoretischen Ansätzen auf, widersprochen und auf grundlegende Differenzen in ihren Konzepten hingewiesen (vgl. Borio 2001a, hier 253).

15 »Having worked our way through the various stages of this investigation, we may have become increasingly aware of the fascinating fact that music is created from sound as *life is created from matter*. In the organic sphere one cell engenders the other in its own image, yet each of the innumerable cells is different from all the others. By a magic interplay between these identical yet different cells, the higher forms of life come into existence« (Réti 1951, 359). Der klassische englischsprachige Beitrag zum Einfluss des Organismusmodells in der deutschsprachigen Musiktheorie bleibt Solie 1980–81.

16 Vgl. dazu Réti 1951, Kapitel 5 »Two Form-Building Forces in Music«, 109–138.

menhang als ein je individuell zu bestimmendes Zusammenspiel verschiedener Momente auffasst, weist Réti der thematischen Struktur die entscheidende Funktion für die Ausbildung von Zusammenhang zu. Die Untersuchung des ›thematischen Prozesses‹¹⁷ ist nach Rétis Auffassung für das Verständnis des musikalischen Werkes so zentral, dass er seine Arbeit als Ansatz zu einer neuen, die traditionelle Einteilung der Musiktheorie ergänzenden und noch detailliert auszuarbeitenden Teildisziplin präsentiert.¹⁸ Réti sucht folgende Prinzipien nachzuweisen: Erstens, die verschiedenen Sätze eines Werkes bilden dadurch eine Einheit, dass sich ihre Themen auf eine identische musikalische Substanz beziehen;¹⁹ zweitens, die unterschiedlichen (kontrastierenden) Themen eines Satzes sind nichts anderes als Variationen eines identischen Gedankens.²⁰ Réti geht in seiner Untersuchung induktiv vor, d.h. die von ihm aufgezeigten Möglichkeiten thematischer Transformation werden zwar anhand von Einzelfällen dargestellt und ansatzweise kategorisiert, nicht aber zu einem systematischen und umfassenden Entwurf zusammengefasst.²¹ Dieses Defizit begründet Réti damit, dass die technischen Mittel zur Bildung von Thementransformationen unerschöpflich und daher nicht vollständig zu kategorisieren seien.²²

Rétis *The Thematic Process in Music*, das in der Geschichte der musikalischen Analyse als Klassiker gilt, wurde in den 1950er und 1960er Jahren intensiv rezipiert.²³ Theoretiker wie Alan Walker²⁴ griffen Rétis themenzentrierte Analyse auf und popularisierten seinen Ansatz, während der britische Musikologe Hans Keller Rétis Vorgaben zunächst übernahm²⁵ und später zu einer eigenständigen Methode, der ›functional analysis‹, weiterentwickelte. Zur gleichen Zeit fand eine kritische Evaluierung wesentlicher Voraussetzungen von Rétis Analysemethodik statt, die die Relevanz seiner Ergebnisse grundsätzlich in Zweifel zog.²⁶ Folgende Punkte werden dabei besonders hervorgehoben: (1) Réti spricht zwar von der Bedeutung der musikalischen Gestalt als einer komplexen Größe, analysiert aber in der Regel nur die Tonhöhenstruktur; (2) Réti gibt keine systematische

17 ›thematic process‹. – Réti verwendet den Begriff ›thematicism‹ nicht.

18 »[The following pages] give no more, but also no less, than a first outline of this discipline of thematic structure. But although the following exposition points to a new theoretical discipline, it is not a new ›theory‹. It simply attempts to bring to the fore a sphere of compositional phenomena for which the accepted disciplines do not offer an explanation.« (Réti 1951, 4)

19 »[...] the forthcoming analysis proves [...] that in the great works of musical literature the different movements of a composition are connected in thematic unity – a unity that is brought about not merely by a vague affinity of mood but by forming the themes form one identical musical substance.« (Ebd.)

20 »[...] the different themes of one movement – in fact all its groups and parts – are in the last analysis also but variations of one identical thought.« (Ebd.)

21 Vgl. Réti 1951, Kapitel 4, »Various Categories of Transformation«, 66–105.

22 Ebd., 67.

23 Vgl. die Einschätzung von Réti in Cook 1987, insbes. 89–115 sowie Dunsby 2002, insbes. 914 f.

24 Walker 1962. Vgl. auch die Besprechung in Kraehenbuehl 1963.

25 Vgl. Keller 1956.

26 Eine Auseinandersetzung mit Réti findet sich bei zahlreichen Autoren. Viele Aspekte werden bereits in der Dissertation von Schwejda 1967 behandelt.

oder umfassende Aufstellung kompositionstechnischer Mittel der Thementransformation und führt stattdessen als Begründungsinstanz die problematische, weil subjektive Kategorie ›Intuition‹ ein; (3) Réti's Überzeugung, der Aufbau jedes herausragenden Kunstwerkes beruhe auf dem Prinzip der Organik, determiniert bereits die zentralen Parameter der Analyse und vermischt analytische, d.h. auf die musikalische Struktur gerichtete, und ästhetische Kriterien miteinander; (4) Réti wechselt zwischen verschiedenen Perspektiven: einerseits argumentiert er, die Analyse der thematischen Prozesse führe zur Erkenntnis bewusster oder unbewusster kompositorischer Strategien, andererseits beruhen die Ergebnisse der Analyse auf dem eigenen Vermögen, Zusammenhänge und Transformationsprozesse zu hören, wahrzunehmen und (auch intuitiv) zu begreifen; (5) Réti unterlässt es, die spezifische zielgerichtete Temporalität klassisch-romantischer Musik²⁷ und damit deren Prozesscharakter angemessen zu berücksichtigen. Da Réti in seinen Analysen vorwiegend punktuell ausgewählte Passagen heranzieht, bleibt unklar, wie sich der thematische Prozess auch in Verbindung mit harmonischen Prozessen im Gesamtverlauf des Satzes oder gesamter Werke gestaltet.²⁸

Aus forschungsgeschichtlicher Perspektive stellt Leonard B. Meyers grundsätzliche Auseinandersetzung mit Réti's Auffassung thematischer Prozesse den nächsten wichtigen Schritt in der Entwicklung des Konzeptes ›thematicism‹ in Nordamerika dar. In seinem Buch *Explaining Music*²⁹ bestimmt Meyer ›conformant relationships‹ und ›hierarchical structures‹ als zwei für die Ausbildung komplexer musikalischer Formen unabdingbare Eigenschaften tonaler Musik. ›Conformant relationships‹ definiert er als solche, bei denen »ein (mehr oder weniger) identifizierbares und abgrenztes musikalisches Ereignis durch Ähnlichkeit in Beziehung mit einem anderen solchen Ereignis steht«³⁰, greift also den gleichen Aspekt auf, den Réti als ›thematic process‹ behandelt. Meyer nimmt seine oben zitierte Definition zum Ausgangspunkt differenzierter Erörterungen. Erstens bestimmt er Ähnlichkeitsrelationen und deren graduelle Abstufungen in Hinblick auf zeitliche Nähe, strukturelle Ähnlichkeit, den perzeptiven Apparat des Hörers etc. Zweitens betont er, in tonaler Musik üben musikalisch gleiche oder ähnliche Ereignisse je nach ihrer hierarchischen Ebene unterschiedliche strukturelle Funktionen aus. So führt unmittelbare Wiederholung auf niedrigerer hierarchischer Ebene zur Trennung der beteiligten Ereignisse (›formal conformant relationship‹), auf höherer hierarchischer Ebene dagegen zur Zusammenfassung und damit zur Ausbildung von Zusammenhang (›processive conformant relationships‹).³¹ Vor dem Hintergrund dieser triftigen Überlegungen gewinnt

27 Vgl. dazu Berger 2007.

28 In der musiktheoretischen Rezeption von Réti's Beethovenanalysen ist lange Zeit vergessen worden, dass Réti den thematischen Prozess nicht nur kompositionstechnisch interpretiert, sondern diesen auch mit der Entfaltung von emotionalen und spirituellen Ideen gleichsetzt. Diesen Aspekt thematisiert Burnham 1995, 106–110.

29 Meyer 1973.

30 »one (more or less) identifiable, discrete musical event is related to another such event by similarity.« (Ebd., 44)

31 »On the hierarchic level where repetition is immediate, it tends to separate events. But on the next level – where similar events are grouped together as part of some larger unit – repetition tends to create coherence.« (Ebd., 53)

Meyers methodologische und theoretische Kritik an Rétis analytischer Vorgehensweise an Gewicht. Da Réti es beispielsweise versäumt, eindeutige und nachvollziehbare Kriterien für die Differenzierung zwischen strukturellen und ornamentalen Tönen zu benennen, sind seine Ergebnisse, wie Meyer anhand mehrerer Beispiele demonstriert³², methodologisch nicht abgesichert. Dabei beschränkt sich Meyer nicht auf den Einwand, musikalische Analyse dürfe sich bei der Beschreibung von Relationen zwischen thematischen Einheiten nicht allein auf die Tonhöhenstruktur konzentrieren, sondern müsse das Zusammenwirken vieler Parameter in Betracht ziehen, um musikalisch komplexe Strukturen angemessen fassen zu können. Vielmehr bezweifelt er, dass Rétis Verfahren überhaupt geeignet ist, die Einheit eines Werkes aufzuzeigen. Eine bestimmte thematische ›Substanz‹ liege nämlich nicht allein der individuellen thematischen Konfiguration eines Werkes zugrunde, sondern zeige stiltypische ›Schemata‹³³, mithin die Merkmale der individuellen Sprache eines Komponisten oder sogar eines Zeitstils. Hält man diese Schlussfolgerung für triftig, so stellt sich die Frage, unter welcher Prämisse zumindest ausgewählte Aspekte von Rétis Entwurf für die musikalische Analyse zu retten sind.

Eine Antwort auf diese Problemstellung versucht die musikanalytische Literatur der 1970er und 1980er Jahre zu geben. Grundsätzlich lässt sich in diesem Zeitraum eine zunehmend pragmatische Handhabung des Konzeptes ›thematicism‹ beobachten. Ein Beispiel ist hierfür Charles Rosens einflussreiche Monographie *The Classical Style*. Der Autor arbeitet in seinen Analysen der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens immer wieder die Bedeutung thematischer Beziehungen für die Anlage einzelner Sätze und ganzer Werke heraus.³⁴ Eine vergleichbar herausgehobene Stellung gewinnt ›thematicism‹ in Gestalt des Prinzips der ›entwickelnden Variation‹ in Walter Frischs 1984 veröffentlichter Studie *The Principle of Developing Variation*, in der das Verfahren theoretisch erörtert und anhand von Analysen eines begrenzten Werkkorpus – nämlich von Werken Johannes Brahms und Arnold Schönbergs – untersucht wird.³⁵ Im Gegensatz zu den Büchern von Rosen und Frisch löste die Untersuchung *Beyond Orpheus* von David Epstein heftige Kritiken aus.³⁶ Epstein plädiert dafür, Prinzipien unterschiedlicher analytischer Konzepte wie historisch-stilistische Analyse, traditionelle Formanalyse, Schenkerian Analysis und Schönbergs Grundgestalt-Analyse miteinander zu verbinden. In Hinblick auf den Forschungsstand von ›thematicism‹ wendet sich Epstein in seinem bereits 1974 abgeschlossenen Text gegen eine mechanistische und nur die Tonhöhenstruktur berücksichtigende analytische Anwendung des Konzeptes. Eine musikalische Gestalt bestehe vielmehr aus verschiedenen musikalischen ›Domaines‹. (Epstein nennt [1] Tonhöhen-

32 Meyer kommentiert Rétis Besprechung von Brahms zweiter Sinfonie in Meyer 1973, 59–70.

33 Meyer spricht zunächst von ›archetype‹ (vgl. Meyer and Rosner 1982). Vgl. zur Verwendung von ›Schemata‹ zuletzt Gjerdingen 2007, 10–16.

34 Vgl. beispielsweise Rosens Diskussion der Terzstruktur in Beethovens *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier* op. 106. Wie Rosen darlegt, werden durch die Terzketten nicht nur vereinheitlichende Beziehungen zwischen den thematischen Materialien geschaffen, sondern diese beeinflussen auch die großformale harmonische Anlage des Werkes (1997, 404–34).

35 Frisch 1984.

36 Epstein 1979. Zu der Kontroverse, die Epstein mit seiner Publikation auslöste, vgl. insbesondere die Besprechung Whittall 1981.

struktur einschließlich tonaler Implikationen, [2] Länge, Rhythmus und Metrik, und [3] Phrasierung), durch deren jeweiliges Zusammenwirken ein spezifischer Charakter ausprägt wird. Gleichzeitig bleibe die Grundgestalt kein isoliertes Phänomen, sondern wirke aufgrund des Prinzips des ›strukturellen Wachstums‹³⁷ auf unterschiedlichen Ebenen auf die Anlage der gesamten Komposition. Die ältere Auffassung von ›thematicism‹ wird bei Epstein somit modifiziert und in einen umfassenderen Ansatz, der von Schönbergs Konzept der musikalischen Gestalt ausgeht, aber auch Schenkers Idee der Prolongation aufnimmt, integriert. Dieser Ansatz erweist sich als zukunftsweisend, da ›thematicism‹ als Teil eines komplexen Beziehungsnetzes eine neue Bewertung erfährt.³⁸

1991 konstatierte James Webster, in der Musikwissenschaft herrsche weitgehend Übereinstimmung darüber, dass ›thematicism‹ einen charakteristischen Aspekt der musikalischen Sprache der Wiener Klassiker erfasse. Gleichzeitig habe das Konzept ›thematicism‹ in der musikalischen Analyse so unterschiedliche Ausprägungen erfahren, dass kein einheitlicher Ansatz erkennbar sei. Um die Vielfalt der Ansätze zu ordnen, unterscheidet Webster zwischen »strict constructivists« und »organicists«.³⁹ Die englischsprachigen Vertreter der konstruktivistischen Richtung, zu denen Webster die Autoren Donald Francis Tovey, Jan LaRue und Leonard B. Meyer zählt, plädieren dafür, nur solche thematischen Beziehungen zu berücksichtigen, die musikalisch spezifisch und eindeutig identifizierbar sind, d.h. durch den musikalischen Kontext zwingend nahegelegt oder auf andere Weise als ›intentional‹ erkennbar werden. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen somit Motivbeziehungen, die sich an der musikalischen Oberfläche manifestieren. Die ›Organiker‹ gehen hingegen von der – wie Webster kritisch anmerkt – »metaphysischen« Überzeugung aus, einer Komposition liege eine singuläre musikalische Idee zugrunde, die die innere Einheit des Werkes verbürge. Ihre Anstrengungen richten sich mithin darauf, verborgene Beziehungen selbst zwischen kontrastierenden und weit entfernten kompositorischen Ereignissen herauszuarbeiten. Arnold Schönbergs Idee einer ›Grundgestalt‹⁴⁰ basiert ebenso auf dieser Überzeugung wie sein Konzept der ›entwickelnden Variation‹; Rudolf Rétis Nachweis ›thematischer Transformationsprozesse‹ versucht an diese Tradition anzuknüpfen. Es ist also möglich, unter den Begriff ›thematicism‹ so unterschiedliche kompositorische Verfahren wie ›thematische Arbeit‹, ›Thementransformation‹, ›entwickelnde Variation‹, und analytische Fragestellungen nach ›motivischer Einheit‹ und ›Grundgestalt-Analyse‹ zu subsumieren, Verfahren, die zudem in unterschiedlichem Grad mit der ›konstruktivistischen‹ resp. der ›organischen‹ Richtung zu assoziieren sind. Unabhängig davon, zu welcher Richtung ein Analytiker tendiert, kann eine methodologisch abgesicherte Antwort auf die Frage, wie stichhaltig Ergebnisse sind, die aus einer Untersuchung thematischer Beziehungen hervorgehen, nicht gegeben werden. Das Unternehmen thematischer Analyse ist, wie Webster schreibt, nicht nur »durch

37 ›Structural growth‹ (Epstein 1979, passim).

38 Zur analytischen Umsetzung vgl. beispielsweise Epsteins Analyse des ersten Satzes der *Eroica* in Epstein 1987, 111–138.

39 Webster 1991, 194–204.

40 Vgl. hierzu Carpenter 1983.

und durch subjektiv«⁴¹, sondern auch außerordentlich schwierig, da jede thematische Relation in ihrem musikalischen Kontext, d.h. unter Berücksichtigung von struktureller Stimmführung, Rhythmus, formaler Funktion und Rhetorik interpretiert werden muss.⁴² Wie eine sorgfältig abwägende und gleichzeitig pragmatisch orientierte Handhabung des Konzepts ›thematicism‹ in musikalischer Analyse aussehen kann, demonstriert Webster in seiner Monographie *Haydn's ›Farewell‹ Symphony and the Idea of Classical Style*.⁴³ Einsichten in die kompositorische Struktur leitet Webster aus pragmatisch durchgeführten Einzelanalysen ab. In diesem Sinne gibt seine Untersuchung eine Antwort darauf, wie ›thematicism‹, durch andere Methoden ergänzt, als Konzept für die musikalische Analyse als Teil einer umfassenderen Herangehensweise fruchtbar gemacht werden kann.

III.

Der u. a. von Epstein, Frisch und Webster favorisierte pragmatische Umgang mit ›thematicism‹ als integriertem Teil einer pluralen Methodik hat das Konzept zweifellos von einschränkenden ideologischen Zwängen befreit. Im Zeichen dieser Öffnung sind seit den 1990er Jahren in Nordamerika verstärkt Tendenzen zu beobachten, die zwischen divergenten Positionen von ›Schenkerianern‹ und Anhängern des ›thematicism‹ zu vermitteln versuchen. Da die Analyse thematischer Prozesse wie Variation, Thementransformation oder -fragmentierung innerhalb der ›Schenkerian Analysis‹ kaum eine Rolle spielt, wurden Konzepte wie ›Grundgestalt‹ und ›entwickelnde Variation‹, syntaktische Modelle wie ›Satz‹ und ›Periode‹ sowie grundsätzliche Einsichten der ›funktionalen Formenlehre‹ unter ›Schenkerianern‹ und damit in weiten Teilen der institutionalisierten Musiktheorie Nordamerikas während der 1970er und 1980er Jahre marginalisiert.⁴⁴ Die weitverbreitete Überzeugung, Schenkers musiktheoretischer Ansatz und traditionelle Forminterpretationen seien im Prinzip unvereinbar, hat u. a. Janet Schmalfeldt einer Überprüfung unterzogen.⁴⁵ Anhand verschiedener Beispiele für die syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹ sowie u. a. Schenkers und William E. Caplins Interpretationen der Exposition des ersten Satzes aus Beethovens Klaviersonate op. 10,1 kommt sie zu dem Schluss, es gebe zwar keine prinzipiellen Übereinstimmungen, aber doch vielversprechende

41 »The enterprise is subjective through and through« (Webster 1991, 197).

42 An gleicher Stelle führt Webster aus: »The only appropriate response to questions of strict construction vs. organicism, of the proper level of ›density‹, of the derivation vs. independence of motives, is: ›It depends‹; the only rule is that, other things equal, the more fully one's thematicist results can be integrated into a comprehensive view of the composition – not to be confused with the search for ›unity‹ – the more persuasive they will be. But thematic/motivic relations are central in Haydn; they cannot be ignored.« (Ebd., 203)

43 Webster 1991.

44 Das schenkerianische Konzept des ›motivic parallelism‹ versucht, die motivischen Beziehungen zwischen unterschiedlichen Schichten (insbesondere Vordergrund und Mittelgrund) herauszuarbeiten. Dabei wird von der Annahme ausgegangen, dass ein auf der Ebene des Vordergrundes exponiertes Motiv im Mittelgrund, beispielsweise durch eine extreme Vergrößerung, strukturell wirksam bleibt. Vgl. dazu Burkhart 1978.

45 Schmalfeldt 1991, hier 234.

Berührungspunkte zwischen formfunktionaler und linear-harmonischer Analyse.⁴⁶ Im Gegensatz zu der verkürzenden Auffassung einiger ›Schenkerianer‹, ein Thema sei im theoretischen Denken der Schönbergschule mit einer Melodie oder einer melodischen Gestalt gleichzusetzen, betont sie in Anlehnung an Caplin, ein Thema bestehe aus einer Konstellation der Komponenten Außenstimmensatz, harmonischer Plan, Phrasenstruktur und kadenzialer Abschluss.⁴⁷ Damit geht Schmalfeldt in ihrer Untersuchung von einem komplexen Themenbegriff aus, einem Themenbegriff, der in den 1980er und 1990er Jahren auch für das Konzept ›thematicism‹ Bedeutung gewonnen hat. Die Relevanz von Schmalfeldts Beitrag liegt jedoch in ihrem Plädoyer, die Aufmerksamkeit der musikalischen Analyse müsse sich verstärkt auf die Interaktion syntaktisch-formaler und kontrapunktisch-tonaler Abläufe richten.⁴⁸

IV.

Die bisher diskutierten Auffassungen von ›thematicism‹ bezogen sich ausschließlich auf tonale (Instrumental-)Werke des 18. und 19. Jahrhunderts. In Hinblick auf die Entwicklung der musikalischen Sprache in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde zuerst in den 1950er Jahren erörtert, ob und gegebenenfalls in welcher Form sich ›thematicism‹ für Zwölftonwerke nutzbar machen lasse. Während beispielsweise Joseph Rufer und Réne Leibowitz auf je unterschiedliche Weise die Funktionsweise tonaler (thematischer) Formprinzipien in Zwölftonwerken zu demonstrieren suchten⁴⁹, argumentierte Herbert Eimert in seinem Aufsatz »A Change of Focus« in der Zeitschrift *Die Reihe*, die Zwölftontechnik habe das Konzept ›thematicism‹ aufgehoben.⁵⁰ Demgegenüber vertrat Leopold Spinner wiederum unter Berücksichtigung der Ausführungen Schönbergs und Weberns die Auffassung, »die Methode der Zwölftonkomposition wurde als eine Möglichkeit eingeführt, ›thematicism‹ zu etablieren, und nicht, um ›thematicism‹ abzuschaffen.«⁵¹ Der amerikanische Musiktheoretiker Andrew Mead gab dieser, noch primär im europäischen Diskurs über den Serialismus verankerten Diskussion eine Generation später eine neue Richtung, als er ein Interpretationsmodell vorschlug, dass die formalen Beziehungen in Zwölfton-

46 Zu Beethovens op. 10,1 vgl. Schmalfeldt 1991, 255–57 und 264–76. Kritische Anmerkungen zu Schmalfeldts Fragestellung finden sich bei Borio 2001a. Borio, der im Gegensatz zu Schmalfeldt nicht von aktuellen Positionen der musikalischen Analysetheorie aus argumentiert, sondern um eine historische Rekonstruktion der Standpunkte Schenkers und Schönbergs bemüht ist, kommt zu dem Ergebnis, Schenker habe noch in der (unvollendeten) Fassung des letzten Kapitels in *Der freie Satz* um die Aufnahme von Elementen einer »structural morphology« gerungen und somit die Probleme der Formenlehre in seiner Musiktheorie durchaus im Blick gehabt (vgl. Borio 2001a, 265–67 und 271–72).

47 Schmalfeldt 1991, 237.

48 Die Idee des ›motivic parallelism‹ wurde von einigen Schenkerianern weiter ausgebaut, wobei auch ›thematische Prozesse‹ reflektiert werden (vgl. beispielsweise die Analysen der späten Klavierwerke Johannes Brahms bei Cadwallader 1988).

49 Vgl. zu diesem Problemkreis Borio 2001b.

50 Vgl. Eimert 1958 (Originalveröffentlichung Eimert 1955).

51 »the method of twelve-tone composition was introduced as a means of establishing ›thematicism‹, not to abolish it.« (Spinner 1983, hier 6)

werken auf strukturelle Eigenschaften der Reihenformen zurückführt.⁵² Die klassizistische Formgebung, die beispielsweise Schönbergs Bläserquintett op. 26 auszeichnet, ist danach nicht als Konsequenz einer oberflächlichen Anlehnung an traditionelle Formen zu verstehen, sondern das Resultat einer kompositorischen Strategie, die sich unmittelbar aus den Eigenschaften des Zwölftonsystems ableitet.⁵³ ›Thematicism‹ manifestiert sich nach diesem theoretischen Ansatz nicht mehr im Umgang mit konkreten thematischen musikalischen Gestalten, sondern auf einer abstrakteren Ebene, nämlich in der Handhabung von Klassen bzw. ausgewählten Ausschnitten von Zwölftonreihenformen, zwischen denen festgelegte, jeweils zu untersuchende Relationen bestehen. Diese Relationen, die sich auf ›geordnete‹ oder ›ungeordnete‹ Gruppen beziehen können, bestehen nicht nur zwischen vollständigen Zwölftonreihenformen. Vielmehr kommt es innerhalb beider Gruppen zur Bildung von Untergruppen.⁵⁴ Diejenigen Beziehungen, die innerhalb des Zwölftonsystems zwischen Reihenformen und ihren Ausschnitten bestehen, stellen ein Potential dar, das in einer individuellen Komposition immer nur partiell eingelöst wird. Mead argumentiert, die spezifische Umsetzung dieses Potentials lasse Rückschlüsse auf die jeweiligen formbildenden Strategien zu, die – unabhängig von möglichen Analogien zu tonalen Formen – direkt aus den Eigenschaften des Zwölftonsystems abgeleitet werden können. Die Aussagekraft dieses analytischen Ansatzes hängt, wie Mead explizit formuliert, davon ab, in wieweit er die durch die Oberflächenstruktur der Musik nahegelegte Gruppenbildung repräsentiert.⁵⁵ An diesem Punkt ergeben sich zwischen ›thematicism‹ in tonaler Musik und der von Mead vorgeschlagenen Theorie, deren Konzept mit einem paradoxen Begriff als ›non-thematic thematicism‹ bezeichnet werden könnte, vergleichbare Schwierigkeiten, da es für beide Bereiche keine allgemeingültige formalisierte Strategie zur Gruppenbildung gibt.⁵⁶

V.

Die Geschichte des Konzepts ›thematicism‹ in Nordamerika zeigt eine kontinuierliche Ausdifferenzierung der methodologischen Reflexion, die seit den 1980er Jahren von einer zunehmenden Pragmatisierung begleitet wird. Die Dramaturgie des bislang letzten Kapitels hat mit der eingangs angesprochenen von Robert Morgan ausgelösten Kontroverse einen vorläufigen Höhepunkt erreicht. Das Paradigma ›unity‹ (die Prämisse, musikalische Werke der Klassik und Romantik seien als Einheit konzipiert und musikalische

52 Mead 1987.

53 Ebd., 67.

54 Das heißt »unordered pitch class collections« und »ordered pitch class collections« (ebd., 69). Für die Evaluierung aller Typen von Reihenformenbeziehungen rekurriert Mead auf das »concept of the mosaic« (ebd., 69–73).

55 »As any row may be sliced into any mosaic, either of order numbers or pitch classes, the criteria by which we decide on the mosaic interpretations of rows become critical to our analyses. If grouping strategies are not based on the way the surface of the music is perceived, then the analysis ceases to reflect the music as it is heard, and becomes purely self-referential. I shall rely on common sense for grouping for the purposes of this paper« (ebd., 72–73).

56 Vgl. ebd., 73.

Analyse richte sich darauf, die kompositorischen Verfahren aufzuzeigen, die diese Einheit hervorbringen) wurde zuerst 1989 als ideologische Haltung beschrieben und radikal in Frage gestellt.⁵⁷ Der britische Musikwissenschaftler Alan Street bezog sich in seinen Überlegungen auf Denkfiguren, die durch die Postmoderne in die geisteswissenschaftliche Methodendiskussion eingebracht worden waren. Sein Essay markiert einen Perspektivwechsel, der nicht folgenlos geblieben ist. Die in Fußnote 2 genannten Autoren (Agawu 1996, Chua 1995, Dubiel 1992, Korsyn 1993, Kramer 1995) beschäftigen sich tatsächlich nur noch peripher mit dem musikanalytischen Potential, das ein bestimmtes Instrumentarium bietet. Ihr Interesse richtet sich primär auf Aspekte wie ›disunity‹ und ›contrast‹. Morgan hat in seinem Aufsatz »The Concept of Unity and Musical Analysis« (2003) meines Erachtens nicht zu Unrecht daran erinnert, dass »die Einheit, die der Analytiker geltend macht, die Koexistenz verschiedener und kontrastierender Elemente anerkennt. Gleichzeitig ist er davon überzeugt, dass diese Elemente, so stark sie sich voneinander unterscheiden mögen, in Hinblick auf ein gemeinsames und kohärentes Ziel zusammenwirken.«⁵⁸ Nur solange traditionelle Haltung und Postmoderne in einer Diskussion bleiben und die Beteiligten nicht in ideologischen Grabenkämpfen erstarren, eröffnet sich für Vertreter des Konzepts ›thematicism‹ die Chance, in Zukunft die Stärken, aber auch die Schwächen der eigenen Position deutlicher und aus einer reflektierten Haltung heraus zu erkennen.

Literatur

- Agawu, Kofi (1996), »Mozart's Art of Variation: Remarks on the First Movement of K. 503«, in: *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, hg. von Neal Zaslaw, Ann Arbor: University of Michigan Press, 303–313.
- Agawu, Kofi (2004), »How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again«, *Music Analysis* 23, 2/3, 267–286.
- Berger, Karol (2007), *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Borio, Gianmario (2001a), »Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation«, *Journal of the Royal Musical Association* 126, 250–74.
- (2001b), »Zwölfmontechnik und Formenlehre: Zu den Abhandlungen von René Leibowitz und Josef Rufer«, in: *Autorschaft als historische Konstruktion: Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler, Stuttgart und Weimar: Metzler, 287–321.
- Burkhart, Charles (1978), »Schenker's Motivic Parallelisms«, *JMT* 22/2, 145–175.
- Burnham, Scott (1995), *Beethoven Hero*, Princeton N.J.: Princeton University Press.

57 Vgl. Street 1989.

58 »unity asserted by the music analysts acknowledges the coexistence of distinct and contrasting elements, but finds that, however differentiated these may be, they work together to produce a common and coherent goal.« (Morgan 2003, 21–22)

- Cadwallader, Allen (1988), »Foreground Motivic Ambiguity: Its Clarification at Middle-ground Levels in Selected Late Piano Pieces of Johannes Brahms«, *Music Analysis* 7/1, 59–91.
- Caplin William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford: Oxford University Press.
- Carpenter, Patricia (1983), »Grundgestalt as Tonal Function«, *MTS* 5, 15–38.
- Chua, Daniel K.L. (1995), *The Galitzin Quartets of Beethoven*, Princeton: Princeton University Press.
- (2004), »Rethinking Unity«, *Music Analysis* 23, 2–3, 353–359.
- Cook, Nicholas (1987), *A Guide to Musical Analysis*, London: Dent.
- Dubiel, Joseph (1992), »Sense and Sensemaking«, *Perspectives of New Music* 30, 210–221.
- (2004), »What We Really Disagree About: a Reply to Robert P. Morgan«, *Music Analysis* 23, 2–3, 373–385.
- Dunsby, Jonathan (2002), »Motivic and Thematic Analysis«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 907–926.
- Eimert, Herbert (1958), »A Change of Focus«, in: *Die Reihe. Anton Webern*, Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Company, 29–36. Zuerst als »Die notwendige Korrektur« in: *Die Reihe 2. Anton Webern*. Wien: Universal Edition 1955, 35–41.
- Epstein, David (1979), *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, MIT Press, 2. Aufl. mit einem Vorwort von Milton Babbitt, Oxford: Oxford University Press 1987.
- Frisch, Walter (1984), *The Principle of Developing Variation* (= California Studies in 19th Century Music 2), Berkeley: University of California Press.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford University Press.
- Keller, Hans (1956), »KV 503: The Unity of Contrasting Themes and Movements«, *MR* 17 (1956), 48–58 und 120–29.
- Kerman, Joseph (1985), *Contemplating Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Korsyn, Kevin (1993), »Brahms Research and Aesthetic Ideology«, *Music Analysis* 12/1, 89–103.
- (2004), »The Death of Musical Analysis? The Concept of Unity Revisited«, *Music Analysis* 23, 2–3, 337–351.
- Kraehenbuehl, David (1963), Rezension von »Alan Walker, A Study in Musical Analysis«, *JMT* 7, 257–62.
- Kramer, Jonathan D. (1995), »Beyond Unity: Towards an Understanding of Musical Post-modernism«, in: *Concert Music, Rock and Jazz Since 1945*, hg. von Elizabeth West Marvin and R. Hermann, Rochester, NY: University of Rochester Press, 11–33.
- (2004), »The Concept of Disunity and Musical Analysis«, *Music Analysis* 23, 2–3, 361–372.

- Mead, Andrew (1987), »Tonal Forms in Arnold Schoenberg's Twelve-Tone Music«, *MTS* 9, 67–92.
- Mersmann, Hans (1925), »Beethovens Skizzen vom Standpunkt phänomenologischer Musikbetrachtung«, in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel. Veranstatet anlässlich der Feier des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 244–58.
- (1926), *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Max Hesse.
- Meyer, Leonard B. (1973), *Explaining Music. Essays and Explorations*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- Meyer, Leonhard B. / Burton S. Rosner (1982), »Melodic Processes and the Perception of Music«, in: *The Psychology of Music*, hg. von Diana Deutsch, New York: Academic Press, 317–41.
- Morgan, Robert P. (2003), »The Concept of Unity and Music Analysis«, *Music Analysis* 22/1–2, 7–50.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 3. Aufl., Wien: Universal Edition.
- Réti, Rudolf (1951), *The Thematic Process in Music*, New York: Macmillan.
- Rosen, Charles (1997), *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], New York: W.W. Norton 1997.
- Schmalfeldt, Janet (1991), »Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form«, *Music Analysis* 10/3, 233–287.
- Schwejda, Donald Martin (1967), *An Investigation of the Analytical Techniques used by Rudolph Reti in The Thematic Process in Music*, Ph.D. Diss., Indiana University.
- Solie, Ruth A. (1980–81), »The Living Work: Organicism and Musical Analysis“, *19th Century Music* 4, 147–56.
- Spinner, Leopold (1983), »The Abolition of Thematicism and the Structural Meaning of the Method of Twelve-Tone Composition«, *Tempo. New Series* 146, 2–9.
- Street, Alan (1989), »Superior Myths, Dogmatic Allegories: the Resistance to Musical Unity«, *Music Analysis* 8/1–2, 77–123.
- Walker, Alan (1962), *A Study in Musical Analysis*, London: Barrie & Rockliff 1962.
- Webster, James (1991), *Haydn's »Farewell« Symphony and the Idea of Classical Style* (= Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 1), Cambridge: Cambridge University Press.
- Whittall, Arnold (1969), »Thematicism in Stravinsky's »Abraham and Isaac«, *Tempo. New Series* 89, 12–16.
- (1981), Rezension von »David Epstein, Beyond Orpheus«, *JMT* 25/2, 319–326.