

Wörner, Felix (2017): Stefan Keym (Hg.), *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12), Hildesheim: Olms 2015. ZGMTH 14/1, 195–202.  
<https://doi.org/10.31751/906>

© 2017 Felix Wörner (felix.woerner@unibas.ch)



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.

eingereicht / submitted: 30/05/2017

angenommen / accepted: 03/06/2017

veröffentlicht / first published: 30/06/2017

zuletzt geändert / last updated: 23/08/2018

Stefan Keym (Hg.), *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikediskurses* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12), Hildesheim: Olms 2015

Fraglos gehören die Kategorien ›motivische Arbeit‹, ›thematische Arbeit‹ und ›motivisch-thematische Arbeit‹ für die Beschreibung und Interpretation tonaler, seit Mitte des 18. Jahrhunderts entstandener Kompositionen zum Kernbestand analytischer Methoden, die sich insbesondere im deutschsprachigen Raum bis in die Gegenwart großer Beliebtheit erfreuen. Diese Popularität motivisch-thematisch geprägter analytischer Zugangsweisen verdankt sich sowohl einer bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgenden musikanalytischen und musikdidaktischen Tradition als auch der Attraktivität, die sich aus einem scheinbar simplen Zugriff auf die motivisch-thematische Anlage von Kompositionen ableitet. Dass eine Betrachtung von Musik, die primär hörbare (oder bei einem Studium der Partitur ›sichtbare‹) Identitäten und Ähnlichkeitsbeziehungen von motivischem und thematischem Material als wesentliche Ergebnisse einer Analyse präsentiert, einerseits von einem naiven Verständnis dieser Analysekategorie ausgeht und andererseits das Risiko birgt, nur einen Ausschnitt kompositorischer Strukturmerkmale zu isolieren und einseitig zu bevorzugen, dürfte im aktuellen musiktheoretischen Diskurs unbestritten sein. Somit stellt motivisch-thematische Arbeit keine problemlos verwendbare analytische Kategorie dar. Zudem haben sowohl die begriffsgeschichtlichen Untersuchungen Christoph von Blumröders<sup>1</sup> im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* als auch einführende Überblicksdarstellungen wie beispielsweise

von Jonathan Dunsby oder Folker Froebe<sup>2</sup>, die die Verwendung und unterschiedliche Leistungsfähigkeit thematisch-motivischer Konzepte anhand verschiedener musiktheoretischer Systeme diskutiert haben, deutlich gemacht, dass motivisch-thematische Arbeit eine historisch wandelbare Analysekategorie darstellt, deren Potenzial unterschiedlich bewertet wird.

In dem auf ein Symposium zurückgehenden Sammelband werden 13 Beiträge unterschiedlicher Länge (der kürzeste Essay umfasst zehn, der umfangreichste 41 Seiten) präsentiert, die im Duktus teils nahe am mündlichen Referat bleiben, teils aber wissenschaftlich sorgfältig ausgearbeitete Forschungsbeiträge darstellen. Der Band zielt darauf ab, die Geschichte des musiktheoretischen Begriffs der ›motivisch-thematischen Arbeit‹ nachzuzeichnen – bekanntermaßen wurde im deutschen Kulturraum die motivisch-thematische Arbeit seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Kompositionslehren und musikalischen Analysen zu einer zentralen satztechnischen Verfahrensweise erklärt. Dabei sollen »strukturanalytische Aspekte« im Zusammenhang breiterer kulturgeschichtlicher Entwicklungen auf ihre »identitätsstiftende Funktion« in unterschiedlichen zeitgeschichtlichen, ideologischen und politischen Kontexten untersucht werden (5). Die Hauptrichtung der Studien geht dabei von der Beobachtung aus, dass Konzepte motivisch-thematischer Arbeit im 19. und frühen 20. Jahrhundert eng mit der Überzeugung in Zusammenhang ge-

1 Blumröder 1991.

2 Dunsby 2002; Froebe 2015.

bracht wurden, die klassisch-romantische Instrumentalmusik deutscher Kulturtradition unterscheidet sich grundsätzlich von anderen nationalen Kompositionsschulen. So beginnt der Sammelband mit Beiträgen, in denen die ästhetischen und satztechnischen Stereotypen des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum dekonstruiert werden. Anschließend beschäftigen sich zwei Beiträge mit der Verwendung und dem Bedeutungsspektrum des Begriffs in Frankreich. Die deutschsprachige Musiktheorie Anfang des 20. Jahrhunderts wird am Beispiel der Schriften Heinrich Schenkers und Arnold Schönbergs untersucht; eine weitere Studie zur Auffassung von motivisch-thematischer Arbeit bei Theodor W. Adorno schließt den Band thematisch ab. Weitgehend ausgeblendet bleibt die Rezeption des Konzeptes motivisch-thematischer Arbeit in Russland, aber auch im englischen und US-amerikanischen Raum, wo zumindest an der Ostküste bereits um 1900 viele Komponisten aufgrund ihrer Ausbildung in Europa mit dem Konzept vertraut waren und seit den 1930er Jahren das Thema vermittelt durch europäische Emigrant\*innen – unter veränderten kulturellen Voraussetzungen und verbunden mit neuen musiktheoretischen Fragestellungen – eine zweite Blüte erfuhr.<sup>3</sup>

In einer bemerkenswerten Argumentation begründet Hans-Joachim Hinrichsen in dem eröffnenden Beitrag »Beethoven, Bach und die Idee der motivisch-thematischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklischees« die These, dass die in Europa bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts häufig propagierte Entwicklungslinie »Bach – Beethoven – Brahms« auf einer wissenschaftlich nicht begründeten allgemeinen »ästhetischen Generaleinschätzung« (9) beruhte, die durch das kompositionstechnische Konzept der motivisch-thematischen Arbeit abgestützt und partiell legitimiert wurde (10). In seiner Analyse ausgewählter Rezeptionsphasen zeigt Hinrichsen schlüssig, dass diese Deutung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts auf allgemeinen Wahrnehmungsmustern beruht,

3 Vgl. Wörner 2009.

die sich aus verschiedenen Strängen speisen, sich allmählich herausbilden und in unterschiedlichen Konstellationen zusammentreten. Während sich die Idee der »Arbeit« im Sinne der kompositorischen »Ausarbeitung« bis ins frühe 18. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, markieren folgende Momente die Entwicklung im 19. Jahrhundert: Zu Beginn des Jahrhunderts wird Joseph Haydn mittels des Konzeptes der musikalischen Logik die Nachfolge J.S. Bachs zugewiesen (12). Durch die Schriften von Johann Christian Lobe und Adolf Bernhard Marx dringt das Konzept der motivisch-thematischen Arbeit nachdrücklich in den Diskurs ein. Dabei gelingt es Marx, Beethoven als maßgeblichen Vertreter einer seriösen, durch »Idee« und »Arbeit« gleichermaßen nobilitierten Kunst zu etablieren (13f.). In einem weiteren Schritt ist es Hans von Bülow, der in den 1870er Jahren durch seine Interpretations- und Herausgebere Tätigkeit ein modernes Beethoven-Bild lanciert, das durch die Schriften Hugo Riemanns endgültig durchgesetzt und popularisiert wird. Somit symbolisiert um 1900 die Linie »Bach – Beethoven – Brahms« ein neues »Wertesystem«, das motivisch-thematische Arbeit als Grundlage der Analyse und wesentliches ästhetisches Kriterium begreift (19) und das in den Schriften so unterschiedlicher Autoren wie Hermann Kretzschmar, Heinrich Besseker und Ernst Bücken fortgeführt wird. Dieser Entwicklungslinie sind gleichzeitig konkurrierende Geschichtsmodelle von August Halm, Ernst Kurth, Theodor W. Adorno und Erwin Ratz entgegengesetzt, die – insbesondere in Hinblick auf die Technik der Fuge – die Verfahrensweisen von Bach und Beethoven eher als Gegensätze konstruieren. Unabhängig von diesen partiell neuen Interpretationsweisen kann Hinrichsen konstatieren, dass die im 19. Jahrhundert als Rezeptionsphänomen geformte Kette Bach – Beethoven – Brahms zu Anfang des 20. Jahrhunderts in der Musikhistoriographie eine Akzeptanz erfuhr, die zwar aus heutiger Sicht ideologische Züge trägt, trotz neuerer Forschungsergebnisse und alternativer Geschichtsbilder ihre Ausstrahlung dennoch nicht völlig eingebüßt hat (26f.).

In seinem Beitrag »Motivisch-thematische Arbeit – ein Konzept musikalischer Praxis im Lichte der Genealogie der musikalischen Moderne« konzentriert sich Tobias Janz auf die Bedeutungshorizonte und den »semantischen ›Resonanzraum« der Formulierung »motivisch-thematische Arbeit« (29). Als Ausgangspunkt dient ihm die Explikation der Dimensionen des bürgerlichen Arbeitsbegriffs anhand einer kurzen Analyse des Gedichtes *Das Lied von der Glocke* von Friedrich Schiller, an die eine sich auf die jüngere Literatur stützende begriffs- und ideengeschichtliche Erläuterung anschließt, deren Relevanz für das Verständnis musikhistorischer Positionen nur angedeutet wird. Im Ergebnis exponiert der Autor sieben semantische Felder, die als »Hintergrundmetaphorik« für eine über den engeren musiktheoretischen Gebrauch des Begriffs »motivisch-thematische Arbeit« hinausgehende Interpretation in Betracht gezogen werden müssen (38), und skizziert damit ein Projekt, das vorläufig weiterhin als Desiderat der Forschung bezeichnet werden kann.

Bekanntermaßen etablierte Johann Christian Lobe Mitte des 19. Jahrhunderts die Wendung »thematische Arbeit« als Schlüsselbegriff seiner Musikanalyse und Werkinterpretation. Marion Recknagel geht in ihrem Beitrag »Metamorphosenkunst. Johann Christian Lobes Theorie der thematischen Arbeit« der Frage nach, wie Lobe diesen Zentralbegriff innerhalb seiner Musiktheorie und Musikästhetik positioniert. Dabei betont sie, dass Lobes Konzeption durchaus nicht auf kompositionstechnische Aspekte, wie sie in seiner Monographie *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit*<sup>4</sup> in den Vordergrund gerückt werden, reduziert werden darf. Vielmehr nutze Lobe in zahlreichen Aufsätzen die Erörterung thematischer Arbeit, um Musikhörer\*innen (des bürgerlichen Publikums) einerseits strukturelle Aspekte der Komposition zu erschließen, andererseits den angenommenen »bestimmbaren Gefühlsausdruck«, also den »Inhalt« der Kompositionen

zu vermitteln. Die von Lobe angenommene »Analogie zwischen Tönen und Gefühlen auf der Ebene des Rhythmus, des ›Tonischen«, der Harmonie, der Melodie, des Klanges und der Instrumentation« (53) manifestiere sich in der Vermittlungsfunktion thematischer Arbeit zwischen Struktur und Inhalt von Musik, so dass ein Studium derselben einen Weg zum Wesen von Musik – dem »Musikalisch-Wahren« – eröffne (52f.). Damit umreißt Recknagel ein entscheidendes Kernthema der Auseinandersetzung im 19. Jahrhundert mit dem Begriff der motivisch-thematischen Arbeit, nämlich seine doppelte Gerichtetheit auf kompositionstechnische und kompositionsästhetische Aspekte. Diese Problematik versucht Petra Weber in ihrem kürzeren Beitrag »Zum Verhältnis von motivisch-thematischer Arbeit und poetischer Idee bei Beethoven« anhand einer Interpretation des Kopfsatzes von Beethovens Fünfter Sinfonie detaillierter zu erhellen. Dass die Idee von thematischer Arbeit Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur anhand der Musik der Wiener Klassiker diskutiert wurde (wie Recknagel herausstellt beschäftigte sich bereits Lobe mit den Sinfonischen Dichtungen von Franz Liszt und prägte für dessen Umgang mit thematischen Gestalten den Begriff der »antizipierten thematischen Arbeit« [49]), sondern auch in Richard Wagners Denken ihren Niederschlag fand, zeigt Arne Stollberg in seinem Text »›Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive‹ – Das orchestrale ›Gewebe‹ bei Richard Wagner im Spiegel von Theorie, Kompositionspraxis und Rezeption«. In diesem als eine konzise Zusammenfassung der Wagner'schen Gedanken zu charakterisierenden Beitrag propagiert Stollberg die These, Wagners unter anderem im Text »Eine Mitteilung an meine Freunde« [1851] formulierte Idee, der Komposition seiner Musikdramen liege ein »thematischer Kern« zugrunde, der als »Gewebe« das Werk durchdringe, lasse sich bereits in *Die Meistersinger von Nürnberg* am Beispiel des Chorals »Da zu dir der Heiland kam« analytisch dingfest machen (74–81).

Ein zweites, für die Diskussion des Konzeptes »motivisch-thematische Arbeit« bis-

4 Lobe 1844.

lang weniger berücksichtigtes kulturhistorisches Themenfeld wird in drei Beiträgen von Stefan Keym (»Ausarbeitung vs. Erfindung oder: Thematische Arbeit als nationales Qualitätskriterium? Zum Symphonik-Diskurs in der Leipziger Musikpresse des ›langen 19. Jahrhunderts«, 83–107), Marc Rigaudière (»Von der thematischen Arbeit zum ›travail thématique«. Geschichte einer Akkulturation«, 109–127) und Inga Mai Groote (»Fuyons! Il va développer...« Thematische Arbeit als Argument im französischen Musikdiskurs um 1900«, 129–150) behandelt. Die Tatsache, dass das Konzept ›motivisch-thematische Arbeit‹ primär von einem im deutschen Kulturraum entstandenen Repertoire abgeleitet und in deutschsprachigen Schriften theoretisch formuliert wurde, hinterließ im 19. Jahrhundert in einem zunehmend bewusst national geführten Kulturdiskurs deutliche Spuren. Hier beschränkt sich der Sammelband auf die Analyse eines regionalen, aber für den deutschsprachigen Raum exemplarischen und national wahrgenommenen Diskurses in den Leipziger Tages- und Musikzeitschriften sowie auf die Rezeption des Konzepts in Frankreich. Methodologisch steht die Wissenschaft bei einer solchen kulturgeschichtlichen Betrachtungsweise vor einer Reihe von Herausforderungen, da es erforderlich ist, die in den Quellen häufig unausgesprochenen Voraussetzungen der formulierten Positionen zu rekonstruieren bzw. bei der Interpretation mitzudenken. In seiner methodologisch maßstabsetzenden jüngeren Untersuchung zu den zahlreichen inhaltlichen Implikationen und Facetten, die den Verwendungen des Begriffsfeldes ›Deutschtum‹ in der Musikliteratur und Musikkritik in Österreich-Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zugrunde liegen, weist David Brodbeck zu Recht darauf hin, dass u.a. individuelle, institutionsgeschichtliche, kulturelle und politische Faktoren eine häufig schwer entzifferbare und sich schnell ändernde Gemengelage bilden, deren Nachvollzug jedoch die Grundvoraussetzung einer differenzierten Interpretation bildet.<sup>5</sup>

5 Brodbeck 2014, bes. 1–22.

Keym konzentriert sich in seiner Untersuchung auf einen klar definierten geographischen Raum und Quellenbestand, nämlich auf die Leipziger Kritik sinfonischer Werke bis ca. 1914. Anhand exemplarischer Textpassagen belegt der Autor, dass das Konzept der motivisch-thematischen Arbeit als zunehmend wichtiges, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts je nach ästhetischer Positionierung dann tendenziell als notwendiges Kriterium für sinfonische Werke eingestuft wurde. Dabei wird das satztechnische Kriterium ›motivisch-thematische Arbeit‹ nach der Jahrhundertmitte und insbesondere nach der Gründung des Deutschen Reiches 1871 häufiger und mit größerer Emphase als eine nationale kulturelle Errungenschaft dargestellt, die Komponisten anderer Nationen wie beispielsweise Frankreichs (z.B. Saint-Saëns) oder Russlands (z.B. Rubinstein, Tschairowsky) verschlossen bleibe (101–105). Allerdings bleibt es, wie Keym selber zugesteht, häufig schwierig, die Autorenintentionen der Kritiker zu rekonstruieren und ihre Aussagen angemessen zu kontextualisieren (104).

Wie komplex sich die Verlagerung eines satztechnischen und zunehmend ästhetisch belasteten Konzeptes wie ›motivisch-thematische Arbeit‹ in einen anderen kulturellen Raum darstellt, untersuchen Marc Rigaudière und Inga Mai Groote am Beispiel der französischen Diskurse. Rigaudière konzentriert sich nach einem kurzen Rückblick auf die Schriften Jérôme-Joseph de Momignys und Anton Reichas auf die Verbreitung und Verwendung des Begriffs ›travail thématique‹ (die verwandte Wendung ›développement thématique‹ bleibt in seiner Untersuchung unberücksichtigt). ›Travail thématique‹ wird um die Jahrhundertmitte zunächst durch ausländische Autoren (u.a. Alexander Oulibicheff und Berthold Damcke) sowie durch französische Übersetzungen deutscher Literatur eingeführt und verbreitet sich dann allmählich in der französischsprachigen Kritik (vgl. Übersicht von Belegstellen, 123–127). Die punktuellen Analysen des Autors lassen erkennen, dass der im deutschen Sprachbereich geprägte inhaltliche Kern zunächst erhalten bleibt, gegen

Ende des Jahrhunderts dann allerdings zunehmend undifferenziert eingesetzt wird und so unterschiedliche Aspekte wie motivische Dichte, Durchführungsabschnitt oder Leitmotivtechnik bezeichnet. In ihrer Rigaudières Beitrag komplementierenden Untersuchung wertet Inga Mai Groote ein breites Korpus von Quellen aus, die von Äußerungen bekannter Komponisten (Debussy, Dukas, Ravel, Henri Rabaud) über Musikkritiker bis hin zu Musikhistorikern sowie Konzerteinführungen reichen. Im Gegensatz zu Rigaudière schließt Groote den offenbar häufiger verwendeten Begriff ›développeur‹ ein, dessen semantische Bedeutung in der Regel mit ›thematischer Arbeit‹ gleichgesetzt werden kann. Dabei verdeutlicht das breite Spektrum der ausgewählten Beispiele, dass die Verwendung des Begriffs in Frankreich um 1900 nicht primär durch die Dichotomie ›deutsch‹ – ›französisch‹ bestimmt war, sondern ästhetische Strömungen innerhalb des französischen Musiklebens (›Debussy-System‹, ›scholastische‹ Richtung, 133) ebenso relevant waren wie die Bezugnahme auf unterschiedliche Gattungskonventionen. Trotz – oder vielleicht gerade wegen – der Fülle der herangezogenen Quellen werden die einzelnen Zitate und Autoren jedoch eher nebeneinander gestellt, als dass sie umfassender kontextualisiert und miteinander in Beziehung gebracht würden. So erreichen die Ergebnisse von Grootes Skizze der Situation in Frankreich um 1900 nicht die Differenziertheit, die beispielsweise vom Bandherausgeber in seinem Beitrag geleistet wird.

Die letzten vier Beiträge des Sammelbandes kehren mit Studien zur Musiktheorie Arnold Schönbergs und Heinrich Schenkers sowie zu Theodor W. Adorno zu Aspekten der Entfaltung des Konzeptes im deutschsprachigen Raum im 20. Jahrhundert zurück. Andreas Jacob analysiert, welchen Inhalt Schönberg den Begriffen ›Motiv‹ und ›motivische Arbeit‹ in seinem musiktheoretischen Denken zuweist. In seiner konzisen Darstellung erinnert Jacob zunächst daran, an welche gängigen Definitionen und Funktionsbeschreibungen von ›Motiv‹ und ›motivischer Arbeit‹ Schönberg nach 1900 anknüpfen konnte. Seine Zusammenfas-

sung der Positionen von Lobe, Richard Stöhr, Riemann und Hugo Leichtentritt bietet einen idealen Ausgangspunkt, Schönbergs Konzeption und deren Entwicklung im Spannungsfeld von Kontinuität und Bruch zur musiktheoretischen Tradition zu erörtern. So bleibt zwar Schönbergs zuerst in seinem Manuskript *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* (1917) formulierte Definition, ein musikalisches Motiv sei »eine tönende rhyt[h]misierte Erscheinung, welche durch ihre (eventuell variierten) Wiederholungen im Verlaufe eines Musikstückes den Anschein zu erwecken vermag, als ob sie dessen Material sei« (157) inhaltlich bis in die 1940er Jahre stabil. Seine Ablehnung der in den 1920er Jahren durchaus gängigen Vorstellung des Motivs als »Urzelle« (so Riemann, Belegstelle 160), als Keim einer organischen Entwicklung (161f.) und als metrisch bestimmter Einheit (ebd.) erleichtert es Schönberg, von der traditionell überragenden Bedeutung des Motivs und der motivisch-thematischen Arbeit für die Ausbildung musikalischen Zusammenhangs abzurücken, neben dem Motiv weitere Faktoren wie Tonalität, Harmonik, rhythmische Konstruktion sowie Instrumentation und Vortrag als integrale Bestandteile musikalischer Zusammenhangsbildung zu betrachten und somit ab den 1930er Jahren das umfassendere Konzept des ›musikalischen Gedankens‹ als zentrale Kategorie musikalischer Logik zu etablieren.

Stellt Schönbergs musiktheoretisches Denken für unseren Blick auf das frühe 20. Jahrhundert zweifellos eine zentrale Größe dar, so ist die Resonanz seiner theoretischen Überlegungen selbst innerhalb des engeren Schönberg-Zirkels weitaus schwieriger zu bestimmen. Dass der Begriff der thematischen Arbeit auch für Theodor W. Adorno eine kritische Kategorie darstellte, diskutiert Nikolaus Urbanek in seinem Beitrag »Was heißt (a)thematische Arbeit? Einige Bemerkungen zu einer zentralen Kategorie der Musikästhetik Theodor W. Adornos«. Urbanek weist der Figur der thematischen Arbeit in Adornos Denken eine »theoriearchitektonische Schnittstelle« zu, die in musikhistorisch-musiktheoretischen, musikphilosophischen und



musiksoziologischen Zusammenhängen funktionalisiert wird und, so Urbanek, »als argumentatives Scharnier«, als Schnittstelle zwischen den Diskursen eingesetzt wird (179). Dass die Kategorie der thematischen Arbeit sich für Adornos Denken in vielfacher Hinsicht als zentral erweist, demonstriert Urbanek daher an sehr unterschiedlichen Beispielen. Gleichzeitig arbeitet er plastisch heraus, dass die Kategorie je nach Kontext in ihrer Bedeutung changiert. So steht die (kompositionstechnische) Kategorie als Garant der Musik für »etwas wie immanente Totalität« (nach Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, 175), die sich beispielsweise in einer Besprechung von Debussys Streichquartett als Entgegensetzung von ›Geist‹ und ›Klang‹ manifestiert; die Kategorie der thematischen Arbeit wird bei Adorno gleichzeitig mit der Problematik der Entfaltung der musikalischen Zeit verknüpft (176). In seiner Musiksoziologie konstruiert Adorno außerdem Analogien zwischen dem Stand der thematischen Arbeit von Beethoven über Brahms zu Schönberg und der gesellschaftlichen Konstruktion (178) in Sinne einer Dechiffrierung der Gesellschaft (184). Und selbst in frei atonalen Werken wie Anton Weberns *Bagatellen* op. 9 (1913) nimmt Adorno »hinter dem athematischen Stil [...] thematische Arbeit« wahr (nach Adorno, »Der getreue Korrepetitor«, 177). Eine weitere Dimension des Begriffs in Adornos Denken erschließt sich für Urbanek in einer Verknüpfung Adornos von Beethovens kritischer Reflexion thematischer Arbeit, wie sie sein Spätwerk zeige, mit dem antisystematischen Denken der *Negativen Dialektik* (184f.).

Die beiden abschließenden und komplementären Beiträge des Bandes sind der Funktion der Motivik und Thematik in der Musiktheorie Heinrich Schenkers gewidmet. Martin Eybl untersucht zunächst unter dem Titel »Der Uralinie entquellten Motiv und Melodie« – Zum Verhältnis von Auskomponierung und Motivik bei Heinrich Schenker«, wie sich Schenkers Verständnis der Funktion von Motiven von seinen frühen Schriften bis zur posthum veröffentlichten Monographie *Der freie*

*Satz* (1935) verändert hat. Dabei konzentriert sich Eybl besonders auf die Erläuterungsausgaben der Jahre 1913–1921<sup>6</sup>, denen der Autor eine Schlüsselfunktion in der Entwicklung von Schenkers Auffassung von ›Motiv‹ zuschreibt.

Eine im vorliegenden Band singuläre Stellung kommt schließlich dem Beitrag »Motivisch-thematische Arbeit und musikalischer Zusammenhang« von Michael Polth zu, der – wie der Titel andeutet – die Frage behandelt, ob und gegebenenfalls wie motivisch-thematische Arbeit zu musikalischem Zusammenhang in einer Komposition beiträgt. Im Gegensatz zu der Mehrzahl der Beiträge des besprochenen Bandes diskutiert Polth seine Problemstellung weder aus einer kulturwissenschaftlichen oder historisch-musiktheoretisch ausgerichteten Perspektive, noch interessiert ihn motivisch-thematische Arbeit als ästhetische Kategorie, sondern er entwickelt seine Thesen aus strikt musiktheoretischer Sicht, wobei bestehende theoretische Auffassungen geprüft und gegebenenfalls modifiziert und erweitert werden.

Ausgangspunkt von Polths Überlegungen ist der Begriff ›musikalischer Zusammenhang‹, dessen theoretische Fundierung nicht per se klar sei. Daher definiert der Autor: »Zusammenhang bedeutet, dass die diskreten Ereignisse (Töne, Klänge) des Tonsatzes als miteinander verbunden erfahren werden. [...] Verbindungen manifestieren sich an den (funktionalen) Klangwirkungen der Ereignisse. Das ›Grundprinzip‹ für den musikalischen Zusammenhang lautet also: Eine Verbindung besteht dadurch, dass (in der Regel) das Frühere in der Art und Weise, wie das Spätere klingt, weiterwirkt.« (204) Diese generelle Definition von (funktionalem) Zusammenhang ist allerdings an unterschiedlichen, historisch geprägten Tonsätzen zu konkretisieren; als Beispiel dient Polth die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere die Musik Beethovens. Als auf Beethovens Musik zutreffend akzeptiert Polth in einem ersten Schritt die der Schenkerian Analysis entstammende These, musikalischer Zusammenhang konstituiere

6 Schenker 1913–1921.

sich durch die Wechselwirkung von kontrapunktischen und harmonischen Verhältnissen, ohne dass Töne notwendigerweise Motive bilden müssten (207f.). Anschließend erläutert Polth die Differenzierung zwischen ›Struktur‹ und ›Motiv‹; letzteres klassifiziert er als ›kategoriale[n] Mischbegriff‹, in dem ›funktionale, ungesättigt-funktionale und non-funktionale Momente‹ aufeinandertreffen (211). Entscheidend für die Problemstellung ist der Umstand, dass im Motiv als Gestalt Rhythmus und melodische Kontur zwar »auf die systemischen Qualitäten der Metrik bezogen sind«, ein vollständig-definierter Zusammenhang aber erst mit der Fixierung der Tonhöhen entstehe (ebd.). Zur weiteren Klärung erörtert Polth die Differenzen zwischen »Motiv-Sein« und »Struktur-Sein« für die Bildung musikalischen Zusammenhangs (212f.), sowie die »Funktion der Riemann-Motive aus Schenkerianischer Sicht« (213–215). Polth legt seine theoretischen Überlegungen anschließend an Beispielen dar und ergänzt sie um weitere Aspekte (›motivische Singularität‹ vs. ›Struktur-Typen‹, 215–218; ›Subthematik‹, 219f.). Im Abschnitt »Thema‹ und Formfunktion« entwickelt und demonstriert Polth die These, dass ein Thema, welches wie ein Motiv ein ›ungesättigter Funktionsbegriff‹ sei (221), erst durch seine spezifische Stellung im tonalen Ablauf seine besondere thematische Funktion gewinne (222–225). Seine Überlegungen fasst Polth im Abschnitt »Kollokationen‹ bei Beethoven« zusammen. Die tendenzielle neue Qualität von Beethovens Kompositionen sieht

Polth darin, dass Zusammenhänge stärker als zuvor als dynamisch gerichtet konzipiert und wahrgenommen werden. Grundlage dafür sei, so Polth, eine »Inszenierung von Strukturen«, die entscheidend auf unterschiedlichen Möglichkeiten beruht, mittels Motiven metrische Dispositionen des Tonsatzes erfahrbar zu machen.

Blickt man von Polths Studie auf die Gesamtheit der Beiträge zurück, so werden Stärken und Schwächen des Bandes gleichermaßen deutlich. Polths Überlegungen sind über seine genuinen Einsichten in Funktionsweise und Konnex von Motiv, Thema und musikalischen Zusammenhang hinaus eine Demonstration davon, über welches Potenzial Begriffs- und Konzeptionsanalysen musiktheoretischer Denkweisen verfügen – insbesondere auch für unsere aktuellen Diskurse. Die vielfach wertvollen kulturwissenschaftlich und historisch-musiktheoretisch ausgerichteten Beiträge des Bands hätten möglicherweise ein schärferes Bild zu zeichnen vermocht, wenn die Autoren immer konsequent mit einer vergleichbaren argumentativen Schärfe und Differenziertheit vorgegangen wären. Dennoch darf die Konzeption des Sammelbands als äußerst gelungen bezeichnet werden, handelt es sich doch um den erfolgreichen Versuch, die historischen und kulturellen Dimensionen eines gängigen Konzeptes aufzuzeigen und gleichzeitig musikhistorische und musiktheoretische Perspektiven aufeinander zuzuführen.

Felix Wörner

## Literatur

- Blumröder, Christoph von (1991), »Thematische Arbeit, motivische Arbeit«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070514f293t306/ft/bsb00070514f293t306?page=293&c=solrSearchHmT> (4.6.2017).
- Brodbeck, David (2014), *Defining Deutschtum. Political Ideology, German Identity, and Music-critical Discourse in Liberal Vienna*, New York: Oxford University Press.
- Dunsby, Jonathan (2002), »Thematic and Motivic Analysis«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, New York: Cambridge University Press, 907–926.



- Froebe, Folker (2015), »Motivisch-thematische Analyse. Ludwig von Beethoven: Klaviersonate op. 10 Nr. 1« in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden* (= *Grundlagen der Musik*, Bd. 8), hg. von Felix Diergarten, Laaber: Laaber, 95–140.
- Lobe, Johann Christoph (1844), *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannigfaltigsten Beispiele erklärt*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt.
- Schenker, Heinrich (Hg., 1913–1921), *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung* [op. 109, 1913; op. 110, 1914; op. 111, 1915; op. 101, 1921], Wien: Universal-Edition.
- Wörner, Felix (2009), »Thematicism«: Geschichte eines analytischen Konzepts in der nordamerikanischen Musiktheorie«, *ZGMTH* 6/1, 77–89. <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/428.aspx> (4.6.2017)