

Braunschweigische
Wissenschaftliche Gesellschaft

Jahrbuch 2019

Sonderdruck
Seiten 306–320



J. CRAMER Verlag · Braunschweig
2020

ABHANDLUNGEN

Prozess – Netz. Zwei Begriffe analytischer Musikbeschreibung

Eine Diskussion mit Beispielen von Wagner, Liszt, Mendelssohn und Brahms

RAINER WILKE †

Stefan Keym gibt 2015 einen Sammelband heraus mit dem Titel *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*. Die Herausgeber der Reihe, in der der Band erscheint, Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, präzisieren im Vorwort die Aussage des Titels:

Der zwölfte Band der Studien zur Geschichte der Musiktheorie nimmt sich eines Begriffs an, der im Denken über Musik zumindest in Deutschland bis in die letzten Jahrzehnte höchstes Ansehen genoss: des Begriffs der thematisch-motivischen bzw., wie hier bevorzugt gesagt wird, der motivisch-thematischen Arbeit. Als Terminus technicus bei der musikalischen Analyse unverzichtbar, hatte er auch für die Bildung des musikalischen Werturteils große Bedeutung, zumal für eine, die sich auf rationale, sachliche Kriterien zu stützen versucht und empirisch-wahrnehmungspsychologische Begründungszusammenhänge vermeiden mochte.¹

Keym differenziert diese grundsätzlichen Aussagen in seiner Einführung weiter. Er verweist auf den im deutschsprachigen Musikdiskurs des 19. Jh. entstandenen Musikbegriff und die dazu gehörige zentrale Kategorie ‚motivisch-thematische Arbeit‘:

Dagegen wurde die zentrale satztechnische Kategorie, die die ‚organische Einheit‘, die ‚prozessuale Logik‘ und damit auch den geistigen Anspruch sowie die Selbstreferenzialität der Instrumentalwerke gewährleisten sollte, bislang kaum systematisch untersucht, geschweige denn hinsichtlich der

* Eingegangen: 13.03.2020; Eingereicht von Claus-Artur Scheier

¹ 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, Vorwort.

ideologischen Bedeutung, die ihr als Grundlage des genannten Musikbegriffs zuwuchs. Gemeint ist die Kategorie der motivisch-thematischen Arbeit.²

Keym verfolgt dann diese Problematik im Grundsätzlichen und geht dabei auf wesentliche Veröffentlichungen zur Geschichte des Begriffs, zu dessen Inhalt und Definition ein. Er diskutiert zudem die Relevanz der Kategorie im nicht deutschsprachigen Raum und belegt damit deren Gewicht gerade für die Musikwissenschaft in Deutschland. Keyms Urteil also trifft im Prinzip die Situation.

Das Feld begrifflicher Komplexität, das sich hinter dieser Kategorie verbirgt, zeigt sich auch in den Einzelbeiträge des Bandes mit den darauf bezogenen verschiedenen analytischen Ansätzen. Denn die der Einführung folgenden Untersuchungen dokumentieren die Zusammenhänge, in denen die Kategorie relevant ist und ebenso, und vor allem, diejenigen, die davon zu unterscheidende Verfahren einschließen. Die Beiträge belegen durchaus auch, wo sich andere Ansätze finden lassen und wie sie analytisch nutzbar zu machen sind.

Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass innerhalb des umfassenden Begriffs der motivisch-thematischen Arbeit – oder besser in den damit angesprochenen Zusammenhängen – noch begriffliche Fragen und damit verbundene analytische Ansätze bestehen, die eine weitere Diskussion und Aufarbeitung nahelegen. Und gerade wegen der Vielschichtigkeit des Begriffsfeldes scheint es unabdingbar, noch einmal grundsätzlich bestimmte Kategorien zu überdenken und sie gegebenenfalls in Verbindung mit ebenso relevanten Begriffen weiter zu diskutieren. Die folgende Überlegung also bleibt innerhalb des Feldes, sie will einschlägige Begriffe, nämlich ‚Prozess‘ einerseits und ‚Netzwerk‘ bzw. insbesondere ‚Netz‘ andererseits, detaillierter in den Blick nehmen.

Die Begriffe Netzwerk und Netz finden sich in Arbeiten von Carl Dahlhaus und werden von ihm im Zusammenhang mit der Musik Richard Wagners und dessen Einsatz von Leitmotiven gebraucht, aber auch für entsprechende Strukturen bei Franz Liszt bzw. im 19. Jahrhundert allgemein. Dahlhaus schreibt:

Der obsessive Drang aber, im strukturellen ‚Hintergrund‘ der Komposition ein immer dichteres Netz von Beziehungen zu knüpfen, läßt auch für Hörer, die das Prinzip nicht durchschauen, den Eindruck entstehen, daß zwischen den Themen und Motiven, die gleichsam die Fassade des Werkes bilden, trotz divergierender Charaktere ein nachdrücklich fühlbarer, allerdings schwer greifbarer Zusammenhang besteht.³

² Ebd. S. 1 f.

³ Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts, in: Ders. (Hg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6, Wiesbaden (Athenaion) 1980, S. 200 f.

Zu Wagner stellt Dahlhaus in diesem Zusammenhang fest:

Seit dem Rheingold ist die musikalische Form bei Wagner weniger syntaktisch als motivisch begründet: Der Motivzusammenhang, der wie ein Netz die gesamte Tetralogie überzieht, muß als formbildendes Moment die reguläre Syntax – die Gliederung in Perioden, die funktional differenziert und dadurch formal integriert sind – ersetzen, oder deren Zerfall ausgleichen und rechtfertigen.⁴

Und im Wagner-Handbuch findet sich die zusammenfassende und grundlegend charakterisierende Darstellung, die eher für die Musik des 19. Jh. im allgemeinen, auch über die Symphonie hinaus, gilt. Dahlhaus gebraucht hier den Begriff ‚Netzwerk‘:

Drittens wurde der zyklische Zusammenhang einer Symphonie nach dem Zerfall des Gleichgewichtsprinzips [...] durch thematisch-motivische Verknüpfungen und Assoziationen verbürgt, die wie ein Netzwerk – offen oder latent – ein Werk überzogen.⁵

Es empfiehlt sich, genau zu lesen.

Die Bezeichnung ‚Netz‘ bleibt für die thematisch-motivischen Strukturen bei Liszt bzw. in den Opern Wagners als Begriff ohne eingebundene zusätzliche Bedingung erhalten. Im Zusammenhang mit dem prinzipiellen Ansatz motivisch-thematischer Verknüpfungen und Bindungen im Bereich der Symphonie erscheint der Begriff ‚Netzwerk‘. Die Konnotation des Felds, ‚motivisch-thematische Arbeit‘ ist jeweils offensichtlich. Dahlhaus benutzt den Begriff ‚motivisch-thematische Verknüpfung‘ und verschiebt damit den Schwerpunkt auf den Zusammenhang des musikalischen Materials und eher weg von dessen Entstehung durch ‚Arbeit‘. In beiden Fällen wird offensichtlich ein Feld bezeichnet, das Themen und damit auch Motive als Elemente enthält. Der Begriff ‚Netz‘ bezeichnet dabei eher eine Sammlung dieser mit einander verbundenen Elemente, der Begriff ‚Netzwerk‘ verweist mit dem Zusatz ‚-werk‘ darüber hinaus möglicherweise auf die Entstehung des Netzes und dann nicht nur auf die der Elemente, sondern auch auf die der Struktur des Feldes und letztendlich wieder auf die ‚Arbeit‘.

Das wiederum deutet schon auf den Begriff ‚Prozess‘, der von anderer Seite⁶ eingeführt wird. Dahlhaus nutzt ihn nicht,⁷ sondern bevorzugt, wie Keym festhält,

⁴ Ders.: Richard Wagners Musikdramen, Zürich (Orell Füssli) 1985, S. 106.

⁵ Ders.: Wagners Stellung in der Musikgeschichte, in: Ulrich Müller und Peter Wapnewski (Hg.): Richard-Wagner-Handbuch, Stuttgart (Kröner) 1986, S. 63.

⁶ Rudolph Reti: The Thematic Process in Music. London (Faber & Faber) 1961; Karl Hermann Wörner: Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Musik (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd.18), Regensburg (Bosse) 1969.

⁷ Keym: A. a. O., Einführung, S. 2, Anm. 3.

in entsprechenden Zusammenhängen Schönbergs Begriff der ‚entwickelnden Variation‘, an den der musikwissenschaftliche Terminus ‚Prozess‘ anknüpft. Auch darauf weist Keym hin:

Für viele Anhänger ‚klassischer Musik‘ bilden motivische und/oder thematische Strukturen und Prozesse nicht nur einen von mehreren satztechnischen Aspekten eines Werks, sondern die materielle und geistige Substanz, den Inbegriff instrumentalen Komponierens, eine der „glänzendsten Leistungen, die der menschliche Geist je hervorgebracht hat“⁸, und damit auch das entscheidende Kriterium bei der Bewertung einer Symphonie, Sonate oder eines Streichquartetts.⁹

Im Folgenden geht es nicht um den ästhetischen Aspekt bzw. die an ihm gegebenenfalls festgemachte Qualität eines Werkes, sondern um die *Begriffe* Prozess und Netz bzw. Netzwerk als solche und ihren Zusammenhang mit dem damit jeweils fokussierten Objekt.

Das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*¹⁰ bietet keine Lemmata zu ‚Prozess‘ oder gar ‚Netz‘. ‚Prozess‘ wird allerdings dem Lemma ‚Thematische Arbeit, motivische Arbeit‘ untergeordnet mit Zitaten von Reti und Wörner, die den Begriff erstmals ausführlich diskutiert haben. Daß das Handwörterbuch freilich dort im Stich läßt, wo die zu beschreibenden Zusammenhänge über einen Satz hinausgehen, also einen Satzzyklus betreffen, wirft ein terminologisches Folgeproblem auf. Denn dies ist ein wesentliches Merkmal des Vorgangs und der entscheidende Grund, Prozess gegenüber motivisch-thematischer Arbeit zu differenzieren. Reti schreibt:

Of course, every musician will assert that a work of any quality must naturally represent an artistic unit. But if asked in what exactly this unity between the different movements – let us say of a Beethoven symphony – consists, he would probably point to some general affinities of style, mood, or key, but hardly to any concrete relationship within the material itself. [...] However, the fact that the themes themselves are built according to one identical pattern – this, if it can be proved, is certainly a realization entirely new to the accepted conception of a symphony’s structure. / In addition to this thematic homogeneity between the movements, our analysis will demonstrate another phenomenon, perhaps on the surface less “sensational”, but which in a sense is no less striking; namely, the different themes of one

⁸ Ebd. S. 2, Anm 4: Karl Grunsky, *Musikästhetik*, Leipzig (Göschel) 1907; in dieser Anmerkung auch Hinweis auf Wörner.

⁹ Ebd. S. 2.

¹⁰ Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Verlag. Stuttgart (Steiner) 1972 ff.

movement – in fact all its groups and parts – are in the last analysis also but variations of one identical thought.¹¹

Wörner geht es zunächst vordringlich um Prozesse, nicht um eine grundsätzliche Diskussion der damit verbundenen Begrifflichkeiten wie etwa ‚Thema‘ oder ‚Motiv‘. Unter dem Oberbegriff *Prozessvorgänge* heisst es:

Es muß also gleichzeitig zusammen mit dem Begriff des Prozesses der Begriff der Progression gesehen werden. Und damit ist der Unterschied erkannt, der zwischen einem einfachen Vorgang und einem Prozeß liegt. Der Vorgang tendiert nicht, er ist nicht determiniert, er ist bloß Ablauf, Verlauf, während in dem Prozeß ein Ziel mitbestimmt ist, ein teleologisches Moment, eine Determination, eine Endstufe und ein Endzweck. [...] Das Wort Prozeß enthält von seinem lateinischen Ursprung her die Tendenz einer Bewegung, die planend, auf ein Ziel zu fortschreitet und damit Veränderungen auslöst; es ist eine richtungsgebundene Bewegung, die Stufe um Stufe Wandlungen erreicht. Die Vorsilbe pro in dem Zeitwort *procedere* umfängt den Blick auf Etwas, die Gerichtetheit, die Absicht und den Willen zur Veränderung und Verwandlung, immer im Hinblick auf das Neue, die neue Stufe. Im *procedere*, in den Prozeßvorgängen, liegt ein Dynamismus, der Wille zur Wandlung, mit dem festen Ziel im Auge, mit dem Blick auf eine neue Form, eine neue Welt, die dem Vorausgegangenen entsteht.¹²

Die Begrifflichkeit ist offensichtlich vielfältig und zudem in den Zuordnungen zu den Phänomenen nicht immer klar und in deren Überlagerung oder Differenzierung nicht immer bestimmt. Um es noch einmal zu betonen: Phänomene jenseits der Struktur, wie sie bei Reti und am Ende des Zitats von Wörner anklingen, sind hier nicht gemeint.

Anhand von Beispielen aus der Musik Wagners und Liszts wie anhand von Strukturen bei Mendelssohn bzw. Brahms soll das im Folgenden konkretisiert werden. Für Brahms werde ich dabei auf analytische Ergebnisse früherer Veröffentlichungen zurückgreifen.¹³

Wagners Vorstellungen von der Wirkung der später so genannten Leitmotive setzen auf das unmittelbare Wiedererkennen durch den Hörer, der kraft ihrer Prägnanz im Verlauf der Oper nicht nur die Charaktere zu differenzieren, sondern auch deren Intentionen mitsamt den daraus folgenden Verhaltensweisen nachzuvollziehen vermöchte. Allerdings geht es für Wagner weniger um intellektuelles Ver-

¹¹ Reti: A. a. O., S. 4 f.

¹² Wörner: A. a. O., S. XIII.

¹³ Rainer Wilke: Brahms. Reger. Schönberg. Streichquartette. Motivisch-thematische Prozesse und formale Gestalt. Schriftenreihe zur Musik 18, Hamburg (K. D. Wagner) 1980; Synthesen in der Musik des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M. (Peter Lang) 2015.

ständnis als um emotionales Miterleben. Er verweist auf die ‚Natur seiner Stoffe‘ und die Erfahrung, die er im Lauf ihrer Aus- und Umarbeitung gewonnen habe. Daraus erwuchs die Notwendigkeit, sich von überkommenem ‚formellen Einflusse‘ zu lösen. Wagner stellt fest:

Auf das Gewebe meiner Musik äußerte dieses, durch die Natur des dichterischen Gegenstandes bestimmte Verfahren, einen ganz besonderen Einfluß in Bezug auf die charakteristische *Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive*. [...] Jede dieser Hauptstimmungen mußte, der Natur des Stoffes gemäß, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Wie im Verlaufe des Dramas die beabsichtigte Fülle einer entscheidenden Hauptstimmung nur durch eine, dem Gefühle immer gegenwärtige Entwicklung der angeregten Stimmungen überhaupt zu erzeugen war, so mußte nothwendig auch der, das sinnliche Gefühl unmittelbar bestimmende, musikalische Ausdruck an dieser Entwicklung zur höchsten Fülle einen entscheidenden Anteil nehmen; und dies gestaltete sich ganz von selbst durch ein, jederzeit charakteristisches, Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über *eine* Szene (wie früher im einzelnen Operngesangstücke), sondern über das *ganze Drama*, und zwar *in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht* ausbreitete.¹⁴

Um dieser Funktionalität willen ist das Feld der Motive eher bestimmt durch die in den Grundparametern – Tonhöhe wie rhythmische Struktur – weitgehend fixierten Gebilde. Gelegentlich wird die rhythmische Komponente vereinzelt und repräsentiert dann das Motiv als Ganzes. Auch Variantenbildungen im Verlauf der Szenen lassen sich immer erkennen, allerdings sind sie nie so radikal, dass die Wiedererkennung problematisch wäre oder gar verloren ginge. Andere Parameter und Eigenschaften wie Instrumentation, d. h. die Klangfarbe, oder die Lage in der Faktur des Satzes etc. bieten dann eine Möglichkeit, die Motive der jeweiligen dramatischen Situation anzupassen.

Ein Prozess im Sinne einer auf ein musikalisches wie inhaltliches Ziel gerichteten Variantenreihe, bei der ein Motiv von seinem Ausgangspunkt so weit entfernt werden könnte, dass der Zusammenhang unkenntlich wird, entsteht nicht. Eine solche Reihe erübrigt sich zudem wohl, weil schon das Drama selbst einen semantisch definierten Prozess darstellt.

Dass diese Charakteristik nicht gänzlich und ausschließlich wegweisend ist für Wagners Umgang mit den Motiven und gelegentlich andere Ansätze erkennbar

¹⁴ Richard Wagner: Eine Mitteilung an meine Freunde (1851), in: Sämtliche Schriften und Dichtungen 4/5, Leipzig (Breitkopf & Härtel) o. J., S. 322 – weitgreifende und vielschichtige Erörterungen der Kompositionstechnik ausgehend von Sprache und Handlung, eine nur an dieser Stelle zu findende Bündelung von Wagners Überlegungen insbesondere zu ‚thematischen Motiven‘.

werden, zeigt sich schon im Rheingold. Wagner komponiert den Übergang von der Szene Rheintöchter/Alberich im Rhein zum Erscheinen der Götter vor Walhall als relativ ausgedehnte Zwischenmusik, an deren Ende ein kurzer Moment – es handelt sich um vier Takte – das Ringmotiv auf den Sext- bzw. Nonenfall reduziert. Es beginnt sich aufzulösen, um dann mit der neuen Szene – die Götter Walhall in Besitz nehmend – als Walhallmotiv und so als Variante zu erscheinen. Die allenfalls relevante Strecke umfasst zwanzig Takte, von denen acht und im unmittelbaren Zusammenhang dann vier Takte die Umbildung leisten. Damit ist auch mit musikalischen Mitteln die Verknüpfung zweier wesentlicher Ebenen der Handlungsstruktur des Rings insgesamt fixiert. Letztlich aber ist der zugehörige Prozess, wenn man die Variante überhaupt so nennen will, sehr knapp. Dahlhaus formuliert dazu im Wagner-Handbuch:

Wenn im ersten Orchesterzwischenpiel des Rheingold das Ringmotiv durch eine äußerst kunstvolle Verbindung von harmonischen, melodischen und instrumentatorischen Mitteln in das Walhallmotiv übergeht, soll der Hörer selbstverständlich vom musikalischen Vorgang dessen dramatische Bedeutung – die Idee, daß ein und dasselbe verhängnisvolle Machtstreben die entgegengesetzten Sphären der Licht- und Schwarzalben aneinander kettet – ablesen.¹⁵

Dahlhaus' Beurteilung ist im Prinzip zutreffend. Allerdings sind die von ihm angeführten melodischen Mittel im Gegensatz etwa zur Harmonik und Instrumentation eher begrenzt.

Liszts Sonate h-moll

Liszt Sonate in h-moll für Klavier lässt eine Ambivalenz erkennen, die eine generelle Differenzierung nach Netz oder Prozess kaum erlaubt. Über die formalen Gegebenheiten sagt Wolfgang Dömling:

In der h-moll-Sonate überlagern sich – nicht anders als in Liszts großen Symphonischen Dichtungen – zwei Formideen: die Sonate als Einzelsatz (die sog. ‚Sonatenhauptsatzform‘) und die Sonate als mehrsätzig Form: Einerseits entsprechen sich Exposition und Reprise; andererseits steht an der formalen Stelle einer ‚Durchführung‘ ein langsamer Satz (diesen Wegfall der Sonatendurchführung gleicht der Beginn der Reprise durch ‚durchführungsartige‘ Züge aus), und die Tempo-Steigerungen gegen Ende der Reprise [...] tragen einen Final-Effekt hinein.¹⁶

¹⁵ Dahlhaus: Die Musik, in: Wagner-Handbuch, a. a. O., S. 200 ff.

¹⁶ Wolfgang Dömling: Franz Liszt und seine Zeit (Große Komponisten und ihre Zeit), Regensburg (Laaber) 1985, S. 125 f. Der Zusammenhang zwischen dem Netz der Motive und den formalen Aspekten wäre noch genauer zu beschreiben. Ein Überblick über die Diskussion zu der Sonate findet sich bei:

Arnfried Edler setzt fort: deshalb ergäben sich unterschiedliche Deutungen der Form der Sonate bei verschiedenen Autoren.¹⁷

Die Überlagerung von Zyklus und Sonatenhauptsatzform hat zur unmittelbaren Folge, dass die Einheit des traditionellen Ablaufs der Formteile mit deren überkommener Funktion ebenso aufgebrochen wird wie der Ablauf der Sätze: Der Eingangsteil im ersten Satz des Zyklus ist nicht mehr automatisch die grundlegende Exposition, mit deren motivisch-thematischem Material dann eine Durchführung arbeitet, die einzelnen Sätze stehen nicht durch Abschluss und Pause getrennt nebeneinander, ihre Themen weisen deutliche Bezüge zu einander auf und so fort. Damit werden andere und völlig neue Zusammenhänge möglich,¹⁸ keineswegs etwa ist immer eindeutig zwischen wiedereinsetzender Exposition und Reprise zu unterscheiden. Liszt hat offensichtlich Abschnitte, Gruppierungen, Sätze und deren Funktion einander in freiem Wechsel zugeordnet.

Eine Differenzierung des formalen Verlaufs nach Prozess und Netz erfordert eine entsprechend differenzierte Analyse und wird womöglich keine eindeutige Aussage erlauben. Die Themen der mit einander verknüpften Sätze der Sonate sind dem ersten Eindruck nach als Feld von Varianten des Materials zu sehen, das in den ersten siebzehn Takten erscheint. Damit allein wäre noch kein Prozess gegeben, die Themen bildeten vielmehr ein Netz. Erst in dem Moment wo – wie oben angesprochen –, die Varianten nicht nur als Varianten neben einander gesetzt sondern über eine erkennbar kontinuierliche Veränderung entwickelt werden, lässt sich ein Prozess verifizieren. Im Feld findet sich dann nicht nur die Gruppe von Motiven oder Themen, die über ähnliche Strukturen aufeinander bezogen sind, erkennbar wird im Verlauf eines Satzes bzw. Zyklus auch die ‚Arbeit‘, die die Veränderungen an der Struktur der Elemente hervorbringt ohne die Ähnlichkeit, den Zusammenhang aufzuheben.¹⁹ Die Varianten sollten mehr beinhalten als eine Änderung der Notation in identischen Proportionen oder eine der Dynamik und Artikulation, wodurch eher der Ausdruck als die Struktur affiziert wird.

In Liszts Sonate wird ein Prozess in Ansätzen erkennbar, sobald man akzeptiert, dass die immer wieder einsetzenden verarbeitenden Abschnitte die Struktur der nachfolgenden Wiederaufnahmen der thematischen Motive und Themen beeinflussen. Es bleibt aber der Schwerpunkt ‚Netz‘ als Charakteristik erhalten. Eine eindeutige Unterscheidung zwischen Netz und Prozess wäre dem analytischen Befund nicht angemessen. Wenn man das Gewicht bei der Beurteilung der Themen

¹⁷ Arnfried Edler: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente Teil 3: Von 1830 bis zur Gegenwart* (Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 7.3, hg. von Siegfried Mauser, Regensburg [Laaber] 2004), S. 58 ff.

¹⁸ Liszt selbst hat sich zu möglichen semantischen Bezügen seiner Sonate nirgendwo geäußert.

¹⁹ Es ist sehr wohl denkbar, dass Dahlhaus' Unterscheidung von Netz und Netzwerk diesem Zusammenhang geschuldet ist.

für die integrierten Einzelsätze darauf legt, dass sie sich wie eine Reihe von Varianten darstellen, ergibt sich eine merkliche Ähnlichkeit zur Themenbehandlung und Motivarbeit bei Wagner. Und wie bei Wagner bildeten die Themen dann ein Netz aus. An eben dieser Stelle aber beginnt die scharfe Trennung von Prozess und Netz zu verschwimmen. Sie zeigt sich im jeweils individuellen Fall zwar als sinnvoller Ansatz zur Analyse von Materialstruktur und Funktion, wird sich im Ergebnis jedoch als eher heuristisches Moment denn als deutliche Struktur erweisen.

Wenn der Verlauf der Sonate formal überhaupt in Schemata fassbar ist, dann wohl mit einer Überlagerung von Zyklus, Rondo- und Sonatenhauptsatzform. Dabei wären die thematischen Bereiche und deren Wiederkehr dem Rondo zuzurechnen, die Zwischenteile im Rondo enthielten die Durchführungsabschnitte, die ihrerseits der Sonatenhauptsatzform angehören. Diese Durchführungsabschnitte allerdings erweisen sich ebenfalls als funktional mehrdeutig. Wenn sie spätere Themenstrukturen beeinflussen, sind sie nicht mehr nur retrospektiv im Sinne der Durchführung, sondern ebenso teleologisch im Sinne eines Prozesses zu verstehen. Und die Varianten des Thematischen sind dem Prozess geschuldet, der alle Formen überlagert und miteinander verknüpft.

So ergibt sich eine sehr individuelle Komposition, die sicher mehrere Felder und einen sie überlagernden Prozess aufweist. Am Ende dann – vor der Coda, die der Norm entsprechend die Sonate abschließt, – wird eine Variante des thematischen Materials zu einem Fugato geformt. Das entstandene Thema verknüpft ganz offensichtlich die Motive der ersten Takte der Sonate. Dieses Fugato mit der darin enthaltenen Themenvariante kann durchaus einerseits als den Prozess abschließendes Element angesehen werden, aber auch als kontrapunktisch angelegte Reprise im Sinne der Sonatenhauptsatzform.

Bei Liszt greifen also die Kompositionstechnik ‚Prozess‘ und die materialbezogen wie formale Kategorie ‚Feld‘ insofern ineinander, als damit die Funktionen Thema, Durchführung, Reprise etc. in den verschiedenen Abschnitten einerseits mit zusammenhängendem motivischen Material gefüllt werden und andererseits ein in Abschnitte gegliederter formaler Verlauf gebildet wird. Da es sich um eine Sonate handelt und nicht ‚nur‘ um eine Sonatenhauptsatzform, werden in beide Felder auch die Themen und die Verläufe der weiteren Sätze der durchkomponierten, zyklischen Form eingebunden.

Der Verlauf im Detail ist aber noch erheblich differenzierter, nicht zuletzt durch die rezitativischen Abschnitte, die teilend und gliedernd den gesamten Ablauf unterbrechen. Ein drittes Feld von ähnlich strukturierten Elementen tut sich auf. Zunächst wird damit der formale Ansatz ‚Rondo‘ zurückgedrängt. Und andererseits, so wie der analytische Befund sich darstellt, sind damit weitere Ansätze zum Variieren des motivisch-thematischen Materials gegeben, Ansätze, die die Vorgaben sehr frei behandeln und wie selbstverständlich Assoziationen mit semantisch geprägter Musik wecken. Hier aber scheinen sie mir eher Einschübe zu sein, die freie, kadenzar-

tige Virtuosität ermöglichen, eine Art individuellen Vorgehens, das die Sonate im Normfall nicht bietet, wohl aber das Konzert, die Improvisation. Liszt bringt damit – wenn das so ist – eben diese Freiheit aus den anderen Bereichen in die Sonate ein. Es ist auch denkbar, dass er mit diesen Einschüben, die den Verlauf unterbrechen, auf den nachfolgenden Wechsel von Abschnitten und Funktionen vorbereiten will: auf den zweiten Teil der ersten Durchführung, in dem beide Themenbereiche verarbeitet werden, auf die erste kurze Reprise und den langsamen Mittelteil der Sonate oder die zweite große Durchführung danach. Das bleibt aber spekulativ.

Zu Mendelssohns op. 13

Mendelssohns Quartett op. 13 wird in der Sekundärliteratur erhebliche Beachtung geschenkt.²⁰ Das liegt sicher daran, dass dieses Quartett offensichtlich die Beziehung Mendelssohns zu Beethoven dokumentiert. Aber sicher auch daran, dass – wie Krummacher es ausdrückt – ein Rückblick zugleich als Erneuerung verstanden werden kann:²¹

Zur maßgeblichen Aufgabe wurde das Quartett erst mit den Werken in a-moll und Es-dur, die als op. 13 und 12 – entgegen der Entstehungsfolge – Ende 1830 bei Breitkopf & Härtel und Hofmeister erschienen, aber unter verschiedenen Voraussetzungen komponiert wurden. Denn das a-moll Quartett entstand in Berlin seit Sommer 1827 unter dem unmittelbaren Eindruck von Beethovens Spätwerk und wurde am 26./27.10.1827 vollendet[.]²²

Zum Quartett selbst sagt Krummacher:

Das erste gültige Quartett stellt demnach op. 13 in a-moll dar. Die von Fincher 1965 geäußerte Vermutung, Mendelssohn müsse Beethovens späte Quartette und zumal op. 130 schon 1827 gekannt haben, hat sich durch die Briefe an den Jugendfreund Adolf Fredrik Lindblad bestätigt, die zwar schon 1913 publiziert wurden, lange aber unbeachtet blieben.²³ Sie haben erhöhtes Gewicht, weil sie einen Kommentar zur ersten kompositorischen Reaktion auf Beethovens Spätwerk bilden. Ihr nachgerade enthusiastischer

²⁰ Einen gewissen Abschluss hat die Diskussion in den Veröffentlichungen von Krummacher und Konold gefunden: Friedhelm Krummacher: *Das Streichquartett. Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart*, Handbuch der musikalischen Gattungen, hg. von Siegfried Mauser, Bd. 6.2, Regensburg (Laaber) 2003; Ders.: *Zur Kompositionsart Mendelssohns. Thesen am Beispiel der Streichquartette*, in: Felix Mendelssohn Bartholdy (Musik-Konzepte; hg. von Heinz-Klaus Metzger & Rainer Riehn, Bd. 14/15, München [ed. text u. kritik] 1980), S.46–74 (dort auch weitere Literatur); Wulf Konold: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Regensburg (Laaber) 1984.

²¹ Krummacher: *Das Streichquartett*, a. a. O., S. 11.

²² Ebd. S. 12.

²³ *Bref till Adolf Fredrik Lindblad från Mendelssohn [et al.]*, hg. von V. L. Dahlgren. Stockholm (A. Bonnier) 1913, S. 19 f. (zit. nach Krummacher 2003, S. 14).

Ton bezieht sich zunächst auf „die Einfachheit in dem Singen und eine ganz musikalische Wendung“ im Adagio aus op. 74, im weiteren aber auch auf das Verhältnis der Oberstimmen in der Cavatina aus op. 130, in der nach „viel Gesäufze“ dann „das es dur mit solch' einem himmlischen Umwenden wieder“ anfangt, „dass ich nichts herzlicheres kenne“. Hervorhebung findet ferner das Verhältnis der beiden ersten Sätze aus op. 131: „Auch in dem aus cis ist so ein Übergang, die Einleitung einer Fuge!!“ Die Wahrnehmung solcher Übergänge beweist das Verständnis für strukturelle Eigenarten, wenn abschließend gefolgert wird: „Siehst Du das ist eine(r) von meinen Punkten! Die Beziehung aller 4 oder 3 oder 2 oder 1 Stücken einer Sonate auf die andere(n) und die Theile, so dass man durch das blossen Anfangen durch die ganze Existenz so eines Stückes schon das Geheimniss weiss [...] das muss in die Musik“. Damit wird das Rätsel der motivischen Satzbeziehungen angesprochen, die später die Forschung vielfach beschäftigten, unerwähnt bleiben dagegen die Werke Beethovens, die den Gegenstand der Auseinandersetzung in op. 13 abgeben: das a-Moll-Quartett op. 132 und das chromatische Soggetto des langsamen Satzes aus op. 95.²⁴

Damit ist die materiale Verbindung der Sätze untereinander ganz eindeutig vom Komponisten angesprochen, nicht aber konkret etwas zu den Übernahmen motivischen Materials aus dem Lied beschrieben.²⁵ Tatsächlich gibt es keine eindeutige motivische Verbindung – mit einer unten beschriebenen Ausnahme. Das Material des Liedes ist den Anforderungen eines Quartetts angepasst und insofern sind die Themen und Motive im Quartett dann schon wieder Varianten mit eher lockeren Bezügen zum Lied.

So findet sich der Terzgang abwärts dort in den Themen des Quartetts im ersten Satz, erstes Thema, und Intermezzo – Allegro di molto – wieder, im Intermezzo als direkte Folge, im ersten Satz als Gerüst bzw. als Stütztöne. Als weiteres verbindendes Element kann die rhythmische Komponente ‚Punktierung‘ gelten. Sie ist im Lied deutlich und im Quartett fast allgegenwärtig. Die Themenzitate im letzten Satz und die Rückgriffe auf die Einleitung und das Intermezzo an dessen Ende belegen die Absicht Mendelssohns, den Zusammenhang des Stückes auf mehreren Ebenen zu manifestieren.

Weder bei Krummacher in dessen Zusammenfassung der Literatur zu dem Quartett noch bei Konold findet sich ein Hinweis auf eine mögliche weitere Verbindung des motivischen Materials zu Beethoven. Das Eingangsmotiv des Liedes – eine große Sekunde abwärts und eine kleine Terz aufwärts mit dem Text „Ist

²⁴ Ebd. S. 14 f.

²⁵ Mendelssohn: Frage, op. 9/1, beginnt mit den Worten „Ist es wahr?“, Beethovens „Muss es sein?“ aus op. 135 evozierend.

es wahr?“ – findet sich an prominenter Stelle im Eingangsadagio des Quartetts wieder. Sechs Takte vor dem Übergang ins Allegro vivace steht es drei Mal in der ersten Violine und zwei Mal im ganzen Satz. Auch die rhythmische Komponente – eine Punktierung und eine längere Zielnote – bleiben erhalten. Die Assoziation von Beethovens op. 135 drängt sich zweifellos auf. Dort wird die berühmte Frage „Muß es sein?“ – ebenfalls drei Worte – mit einer Punktierung und einer Zielnote versehen. Allerdings ist die Intervallfolge – eine kleine Terz abwärts und eine verminderte Quart aufwärts – nicht identisch mit der bei Mendelssohn. Die gleiche Kontur aber und die identische rhythmische Komponente wie die Textaussage mit drei Wörtern legen eine Verbindung nahe. Dagegen spricht freilich die Vollendung von Beethovens op. 135 im Jahr 1826 – es bleibt fraglich, ob Mendelssohn das Streichquartett bei der Komposition seines op. 13 im Jahr 1827 schon hätte kennen können. Im zitierten Brief erscheint es offensichtlich nicht.

Die Sätze des Quartetts stehen im Prinzip einzeln und gehorchen der Folge schnell – langsam – schnell (Intermezzo) – schnell. Die langsame Einleitung allerdings geht auskomponiert in den ersten Satz über. Ebenso gehen die Rückgriffe auf vorherige Sätze am Ende des Quartetts komponiert in einander über. Den Abschluss bildet die veränderte langsame Einleitung, die die Reihe der variierten Zitate und das Stück abschließt. Zuzufolge meiner Argumentation ergibt sich damit am Ende des letzten Satzes ein Feld, das Motive und Elemente aus unterschiedlichen Abschnitten des Stückes enthält. Ebenso stellt es das Ende des Prozesses dar, der – ausgehend von den melodischen Partikeln aus dem Lied – im Quartett zumindest erkennbar wird.

Zusammenfassend lässt sich zu Mendelssohns Quartett sagen, dass einerseits sicher Ansätze zu einem Prozess zu sehen sind wie andererseits in jedem Falle ein Netz von Themen und Motiven vorliegt – allein schon aufgrund der Abhängigkeit vom Lied.

Ein Hinweis auf Brahms' a-moll Quartett

In Brahms a-moll Quartett bestimmt ein Prozess das thematische Material, der den Themenkopf des ersten Satzes zum Ausgang nimmt. In der Durchführung des Satzes werden drei Achtel aus dem ersten Thema isoliert, in der Coda des Satzes wird der Prozess fortgeführt, indem der Themenkopf kontrapunktisch variiert wird. Den Abschluss findet der Prozess im Thema des letzten Satzes, in dem diese Elemente als Synthese auftreten.²⁶ Auch bei Brahms also ist durch den Prozess ein Feld entstanden, das thematisches Material des Quartetts umfasst und mit dem Thema des letzten Satzes abgeschlossen wird. Der entscheidende Unterschied zu Liszt oder Mendelssohn ist die formale Grundordnung. Bei Brahms folgen die Sätze den Gegebenheiten des Zyklus, ohne dass sie einem durchkomponierten Verlauf gehor-

²⁶ Zur Literatur und einer differenzierten Analyse des Prozesses Wilke, o. Anm. 13.

chen. Der Prozess bleibt beschränkt auf die Themen und die im Verlauf gegebenen Sätze und Abschnitte. Einfügungen von Formteilen und damit verknüpfte funktionale Ergänzungen finden sich nicht, ein weiteres Feld wird nicht ausgebildet.

Im Grundsatz bedeutet das für die angeführten Beispiele der vier Komponisten, dass die tatsächliche Differenz in der Entstehung der Elemente des jeweiligen Netzes in verschiedenen Bereichen liegt: sind sie wie bei Brahms einem differenziert zu beschreibenden Prozess untergeordnet oder werden sie wie bei Wagner gesetzt. Bei Liszt wie bei Mendelssohn finden sich unterschiedlich intensiv ausgebauten Prozesse, die die Elemente des Themenraums bilden. Daneben aber gibt Mendelssohn eine das Quartett betreffende Semantik vor, indem er das Lied mitteilt, aus dem die Thematik herausgelöst ist. Zudem verweist er durch thematische Elemente, welche die späten Werke Beethovens evozieren, auf sein Vorbild. Was Beethovens Musik insgesamt betrifft, liegt der Bezugspunkt allerdings eher bei dessen späten Streichquartetten. Das Netz des thematischen Materials ist bei Mendelssohn komplex nach Entstehung und Herkunft.

Im Sinne meiner Argumentation ist ein radikaler Gegensatz, eine strikte Trennung von Prozess und Netz/Netzwerk in der analytischen Beschreibung von Musik des 19. Jh. tatsächlich eher ein heuristischer Ansatz. Im Detail stehen sich Brahms und Wagner in der Anordnung und Behandlung des motivisch-thematischen Materials gegensätzlich gegenüber. Damit wird aber auch in der hier verfolgten Sichtweise die seit dem 19. Jh. festgehaltene Differenz zwischen Wagner und Brahms noch einmal beleuchtet. Mit seiner Sonate geht Liszt – eigentlich eher der Neudeutschen Schule zuzurechnen – einen Mittelweg. Er und Mendelssohn sind nicht nur mit den prozesshaften Anteilen der Kompositionen, sondern auch mit der Zusammenfassung ganzer Zyklen oder deren Teile zu einer durchkomponierten Anlage entschieden ihrem Jahrhundert verpflichtet. Nur im Einzelfall bleibt zu klären, wo der Schwerpunkt der Erarbeitung und Anordnung des motivisch-thematischen Materials jeweils liegt, im Prozess oder im Netz, bzw. wie sich der Bezug beider darstellt. Die denkbare Nähe des Begriffs Netzwerk zu Prozess unterstreicht nur die diskutierte Differenzierung, verändert aber die Sichtweise auf die Differenz von Prozess und Netz nicht.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Sachlich war es sinnvoll, von Wagner und Liszt auszugehen, historisch ist Mendelssohn mit seinem op. 13 der früheste der angeführten Komponisten.²⁷ Aus der Abfolge der Kompositionen ist keinesfalls eine Folge von Abhängigkeiten abzuleiten.²⁸

²⁷ Mendelssohn 1827, Wagner 1851 (Text), 1854 (Rheingold), Liszt 1853, Brahms 1873 (nach einer Reihe von Vorläufern, die er selbst nicht als solche akzeptierte).

²⁸ Vgl. Rainer Wilke: Zur musikalischen Struktur der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“: Das Jahr 1826 und Quartette von Beethoven und Schubert, in: Jahrbuch der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft (BWG) 2017, Braunschweig (J. Cramer) 2018, 311–329.

Tatsächlich wird bei dem beschriebenen Verfahren auch wiederum nur ein Ausschnitt aus den Kompositionstechniken der Musik des 19. Jh. betrachtet. Für Schönberg, der die Musik dieses Jahrhunderts sehr gut kannte und komponierend wie theoretisch den Übergang zur Moderne vollzog, waren solche und entsprechende Phänomene sicher ein Anlass, den Begriff ‚Zusammenhang‘ innerhalb eines Musikstückes neu zu bedenken und ihm einen zentralen Platz in seiner Ästhetik einzuräumen. Er fundiert sie damit nicht nur, sondern motiviert zugleich den Schritt zur Dodekaphonie. Indem er ‚Zusammenhang‘ zu einer Grundlage des zwölftontechnischen Systems macht, unterstreicht er andererseits auch die Bedeutung dieses Begriffs als Kategorie eines geschichtsbezogenen Denkens in Bezug auf Musik.