

treffen, sondern sehr bezeichnend, daß der Komponist Berlioz auch sowohl der Verfasser der bedeutenden *Instrumentationslehre* mit dem Anhang über *Das Orchester* und *Den Dirigenten und die Theorie seiner Kunst* wie der berufene Dirigent seiner eigenen Werke war.

Die ‚entwickelte Zeit‘. Zum Intermezzo op. 116, IV von Johannes Brahms

von Dieter Torkewitz, Kirchzarten

Denkt man heute an Brahms, so fällt einem kaum noch der Streit zwischen ‚Konservativen‘ und ‚Neudeutschen‘ im ausgehenden 19. Jahrhundert ein, vielmehr der zukunftsweisende Brahms, verkörpert in jenem kompositionstechnischen Prinzip, das Arnold Schönberg „*entwickelnde Variation*“ genannt hat und welches von Carl Dahlhaus und anderen mit Recht als eines der wesentlichen formalen Gestaltungsprinzipien im späten 19. Jahrhundert erkannt wurde¹. Mit „*entwickelnder Variation*“ ist gemeint „*die kompositorische Ökonomie, die Entwicklung musikalischen Reichtums aus geringster Substanz*“². Als paradigmatisch gilt das Klavierquartett in g-moll op. 25, wo sich im Grunde jegliche Motivik oder Thematik von der Intervallik des Anfangs herleiten läßt³.

Daß auch in Brahms' Spätwerken jenes kompositorische Denken vorherrscht, ist naheliegend, denn immerhin war es gerade das, was Schönberg an Brahms interessierte. Zudem wurde es erst unlängst – im Falle der Klarinettensonate f-moll op. 120, 1 – nachgewiesen⁴. Doch mitunter können sich noch andere Aspekte ergeben, die zunächst eher zufällig ins Auge springen und auch durchaus vom Prinzip der „*entwickelnden Variation*“ ableitbar sind (wie weit greift doch diese Bezeichnung!), aber plötzlich, je intensiver man über sie nachdenkt, eine eigene Qualität für sich in Anspruch nehmen – und dabei eminent antizipatorisch sind.

Im *Intermezzo* op. 116, IV, E-dur, wurde kompositorisch ökonomisch verfahren, denn das musikalische Material ist begrenzt, das Stück baut sich ausschließlich auf drei Motiven auf:

¹ C. Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 7), München 1974, S. 46ff.; K. Velten, *Das Prinzip der entwickelnden Variation bei Johannes Brahms und Arnold Schönberg*, in: *Musik und Bildung*, 1974, S. 547ff.; Chr. M. Schmidt, *Verfahren der motivisch-thematischen Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms, dargestellt an der Klarinettensonate f-moll, Op. 120, 1* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 2), München 1971.

² Dahlhaus, *op. cit.*, S. 47.

³ Vgl. Dahlhaus, Velten, *op. cit.*

⁴ Vgl. Schmidt, *op. cit.*

Eine Ableitung der Motive voneinander läßt sich allerdings nicht ganz problemlos bewerkstelligen. Natürlich hängt c mit b durch die Auftaktigkeit und durch den ‚trochäischen‘ Rhythmus in der Begleitung (bei b in der Melodie) zusammen, und natürlich geben die Anfangstriolen bei a den rhythmischen Impuls ab zur Begleitung bei b und zur Melodie bei c. Doch reicht dies nicht aus, um von einer motivischen Ableitung sprechen zu können. Wie wenig Brahms wohl an Vermittlung dachte – im materialen Sinn, z. B. durch bestimmte ‚konstruktive‘ Intervalle – zeigt eine Gegenüberstellung von a und b. Das lineare Anfangsmotiv (die Triolen und der Oktavsprung *e–E* erfüllen einen klanglichen Zweck!) lebt von dem Vorhalt der übermäßigen Quint (*his*) zur Sext (*cis*), für b dagegen ist der ‚weite‘ Auftakt charakteristisch. Volltaktigkeit und ‚Enge‘ jedoch stehen Auftaktigkeit und ‚Weite‘ konträr gegenüber. Dennoch wird später a mit b verknüpft; im Mittelteil des insgesamt wohl dreiteiligen Stücks⁵, genau: in den Takten 45–49, wird der frühere Vorhalt *his–cis* in einen Auftakt verwandelt (wesentliches von a geht also verloren) und mit dem (stark ausgeweiteten) b-Auftakt verbunden. Doch indem Brahms eine Annäherung beider Motive erreichte – übrigens an jenem Ort, wo man früher (in der Durchführung) Extremes zusammenbrachte –, zeigt er nur zu deutlich, daß er von einem Getrennten ausging; denn warum sollte er zwischen einem bereits Vermittelten zu vermitteln versuchen?

Etwas anderes ist es, das im *Intermezzo* sinnstiftenden Zusammenhang verursacht, Entwicklung bewirkt. Es empfiehlt sich, einen Blick auf die einzelnen Phrasen zu werfen (Phrase verstanden als deutlich begrenzbares musikalisches Sinngefüge). Eine Schwierigkeit bereitet zunächst die Bestimmung der ersten Phrase. Vom ‚periodischen Prinzip‘ her könnte sie sowohl nach dem 4. Takt schließen (nach dem abschließenden Vorhalt *a–gis* also), als auch nach dem 5. Takt, denn Takt 2–5 kann durchaus als eine Viertakteinheit aufgefaßt werden. Die Unsicherheit resultiert einerseits aus dem Bedeutungswandel von a – erst ‚eröffnend‘, dann ‚schließend‘ –, andererseits könnte auch die b-Gruppierung immer für sich bestehen, zuerst (T. 2–4) als Dreitakteinheit, dann (T. 6–9) auf die ‚Normallänge‘ von vier Takten hin ausgeweitet. Dafür würde z. B. auch sprechen, daß dieser Thementypus noch in

⁵ Teil 1: T. 1–36; Teil 2: T. 37–52; Teil 3: T. 53–Schluß; siehe die folgende Tabelle.

anderem Zusammenhang bei Brahms auftaucht, etwa als Hauptthema im 1. Satz der 4. Symphonie⁶.

Das Problem löst sich nur, wenn Motiv a als eine eigene Einheit, als Phrase also, angesehen wird. Und daß dies auch unabhängig von den eben gemachten Erörterungen sinnvoll ist, zeigen später die Takte 33–36 und 50–52 (auch 57–59): das a-Motiv erscheint hier als erweiterte und selbständige Episode. Wenn es dort erst Phrase ist, was sollte es dann vorher gewesen sein?

Eine tabellarische Übersicht der einzelnen Phrasen, nach Dauer und motivischer Beschaffenheit umrissen, sähe demzufolge so aus:

	Phrasen	Länge (in Takten)	gebildet aus Motiv
1. Teil	I T. 1	1	a
	II T. 2–4	3	b
	III T. 5	1	a
	IV T. 6–9	4	b
	V T. 10–14	5	c
	VI T. 15	1	a
	VII T. 16–18	3	b (variativ)
	VIII T. 19	1	a
	IX T. 20–25	6	b (variativ)
	X T. 26–32	7	c
	XI T. 33–36	4	a (erweitert)
2. Teil	XII T. 37–49	13 (4+4+5)	b'; b'/a' (= erst abgeleitet aus b, dann aus b und a)
	XIII T. 50–52	3	a (erweitert)
3. Teil	XIV T. 53–56	4	b (variativ)
	XV T. 57–59	3	a
	XVI T. 60–66	7	Ableitungen aus b und a, ähnlich wie in XII
	XVII T. 67–71	5	c

Die Tabelle ist – wie jede Tabelle über eine Komposition – unzulänglich. So sagt sie z. B. nichts über die Art des ‚Variativen‘ bei b oder des ‚Erweiterten‘ bei a aus, oder sie läßt die Harmonik gänzlich unberücksichtigt. Doch eines wird sehr deutlich: bei einzelnen Phrasen ergibt sich eine Zunahme der Dauer, und dies in verschiedener

⁶ Als Trivialsolution auch in Millöckers „Ach ich hab sie ja nur auf die Schulter geküßt“, vgl. damit T. 16 des *Intermezzos*.

Hinsicht. Erwähnt wurde schon die anfängliche Erweiterung der b-Motivgruppe; Phrase IV ist um einen Takt länger als II. Andererseits ist IX wiederum länger als ihre ‚Parallelphrase‘ IV, d. h. die erweiterte Phrase IV wird bei ihrer Wiederholung (IX) nochmals erweitert. Das Erweiterungsprinzip beschränkt sich allerdings nicht auf die Teile, die von b geprägt sind. So ist die c-Motiv-Phrase V um zwei Takte kürzer als ihr späteres Pendant X. Und das a-Motiv schließlich, die eintaktige Phrase, die als einzige lange unverändert bleibt, wird bei XI auf vier Takte, bei XIII und XV auf drei Takte hin ausgeweitet. Doch damit nicht genug: die Erweiterungsidee betrifft nicht nur die Phrasen mit gleichen Motiven, sondern – quasi übergreifend – die Kontinuität der Phrasenentwicklung selbst. Bis zu X wachsen die längsten Phrasen immer um einen Takt; sie werden dabei gelegentlich (und um die Kontinuität nicht allzu auffällig in Erscheinung treten zu lassen, oder um ein Gegenprinzip zu schaffen) von kürzeren unterbrochen:

1 – 3 – 1 – 4 – 5 – 1 – 3 – 1 – 6 – 7

Auch XI und XII verstehen sich von dieser Idee her. Erst folgt wieder eine kürzere (viertaktige) Phrase (die jedoch länger ist als ihre Vorgänger I, III, VI und VIII), dann die mit 13 Takten längste überhaupt, die bezeichnenderweise auch als Mitte des *Intermezzos* empfunden wird.

Ab XIV, wo der Beginn des 3. Teils anzusetzen ist (denn XIII ist abschließend gedacht), wurde nicht mehr so konsequent wie bisher verfahren. Doch immerhin läßt sich ein Abnehmen der Phrasen feststellen, zwar nicht von Phrase zu Phrase selbst, sondern nur in bezug auf die Phrasen mit gleichen Motiven. So ist XIV kürzer als ihre Parallele in IX, und dabei wieder genausolang wie IV; XVI ist fast um die Hälfte kürzer als ihre Bezugsphrase XII, und XVII hat nicht etwa die Länge von X, sondern die ursprüngliche von V.

Die Idee der zeitlichen Ausdehnung (und wieder – wenn auch nur andeutungsweise – Schrumpfung), oder überhaupt die Idee, mit Zeitabläufen organisierend umzugehen, erweist sich im *Intermezzo* als ein Primäres. Wohl gibt es andere Aspekte, die bei der Analyse ins Gewicht fallen könnten. Ein wesentlicher wäre z. B. der Bedeutungswandel, der veränderte Stellenwert eines Motivs oder einer Motivgruppe bzw. einer Phrase. So ist a bei I und VI einleitend, bei III und VIII einleitend und abschließend zugleich, bei XI und XIII nur abschließend, bei XV ‚verharrend‘ oder hinauszögernd; b ist bei XIV eröffnend (der 3. Teil beginnt also mit b, nicht mit a); XVII ist nicht mehr Zwischenteil, wie V und X, sondern Coda; XVI hat nicht mehr die Bedeutung eines Höhepunkts, wie XII, sondern im Grunde wird hier schon ans Schließen gedacht (vielleicht wegen der formelhaften Schlußwendung in T. 60). Andere Gesichtspunkte allerdings – und erstaunlicherweise gerade solche, die sonst im Zusammenhang mit Brahms am meisten diskutiert werden – sind entweder kaum relevant, oder lassen sich ebenfalls von dem aufgedeckten zeitlichen Prinzip her erklären bzw. stützen dieses zumindest. Anhand von fünf Aspekten soll dies abschließend gezeigt werden:

1. Was Schönberg an Brahms mehrmals hervorhob, ist die Asymmetrie des Phrasenbaus⁷. Im *Intermezzo* sind es nicht asymmetrische Phrasen schlechthin, sondern die Asymmetrie selbst hat Methode. Was dabei freigelegt wird (und was das Neue ist), ist der Aspekt Zeit.

2. An eine ‚materiale‘ Vermittlung der einzelnen Motive, an eine Entwicklung von Motiv zu Motiv, ist primär nicht gedacht. Vielmehr scheint es die Idee der zeitlichen Veränderung selbst zu sein, die zwischen dem Material (in Gestalt der drei Motive) vermittelt, denn sie betrifft (als ein nicht unmittelbar an ein bestimmtes Material Gebundenes) alle Motive bzw. Motivgruppen, auch Motiv a, das mit b oder c nicht leicht in Zusammenhang zu bringen ist. Wenn im *Intermezzo* von ‚entwickelnder Variation‘ die Rede sein kann, dann ist es die Zeit selbst, die ‚entwickelt‘ wird.

3. Nicht eine motivische oder thematische Struktur ist es, von der aus gedacht wurde, sondern der vage Begriff ‚Zeit‘. Vielleicht ist es gewagt, im ‚weiten‘ Auftakt von b den Keim zur Weite schlechthin zu erblicken, denn eigentlich ist hier mehr eine räumliche Weite gemeint. Doch erstens wird auch dieses Räumliche entwickelt: im Anfang von IV ist der Auftakt von b noch weiter als in II, und in den Durchführungstakten (44–49) gar extrem weit. Zweitens findet im b-Motiv auch die zeitliche Ausweitungsidee ihren Niederschlag: bei VII, der Variation von II, wird der Auftakt um ein Viertel über den Takt gehalten, bei IX sogar um ein punktiertes Viertel (allerdings ist es hier kein weites Intervall mehr, sondern eine Sekund). Drittens ist das Zeitliche ohnehin nur schwer von dem Räumlichen zu trennen.

4. Relikte in formaler Hinsicht sind die Dreiteiligkeit und – im Mittelteil – die Durchführung. Doch durch das übergreifende Dehnungs-(und Schrumpfungs-)Prinzip werden die Teile relativiert. So ist XII, die Durchführungsphrase, selbst Konsequenz im zeitlichen Sinne, nämlich längste Phrase überhaupt und dadurch ‚Höhepunkt‘. Das Durchführungshafte, die Durchdringung von a und b in den Takten 45–48, tritt zurück hinter dem ausladenden und flächigen Gestus der ganzen Phrase. Von der Durchführungsidee ist im Blick auf die vorherrschende zeitliche Idee im Grunde nur die Vorstellung von ‚Mitte‘ relevant.

5. Die breite und ausladende Harmonik in XII wirkt irritierend, vergleicht man sie mit der differenzierten, ‚filigranhaften‘ Harmonik des Anfangs. Hier nur drei Akkorde, H-, E- und A-dur, auf 13 Takte verteilt, dort (bei I und II) innerhalb von vier Takten fünf mögliche verschiedene Klänge: E-cis (oder E⁶?)–A-fis–H–E. Die harmonische Simplizität in XII kommt allerdings nicht unvorbereitet, denn sie läßt sich schon in V, IX und X beobachten, den jeweils bis dahin längsten Phrasen. In V tritt die Harmonik gewissermaßen ‚auf der Stelle‘, denn es sind nur zwei Akkorde, die sich wechselseitig ablösen, a-moll (mit 6 oder 7) als Subdominante und H-dur als Dominante von E-dur⁸. In der Parallelphrase X gibt es zwei tonale Zentren, cis-moll

⁷ A. Schönberg, *Gesammelte Schriften I. Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, hrsg. von I. Vojtěch, Nördlingen 1976, S. 51 ff., auch S. 253.

⁸ Auch das ‚D-dur‘ am Anfang von T. 12 ist als a-moll (mit 6, ohne 3) zu verstehen.

und *gis*-moll. Die ‚auf der Stelle tretenden‘ Akkorde sind dort *fis*-moll, *Gis*-dur und *A*-dur (T. 26–29), als *s*, *D* und *tG* (Trugschluß) von *cis*-moll, desgleichen (T. 31–32) *cis*-moll und *Dis*-dur als *s* und *D* von *gis*-moll. Abweichend verhalten sich nur die Takte 29 (Ende)–31. Hier tritt einerseits eine motivische Ausweitung im Baß ein (wieder also wird etwas gedehnt!), doch gleichzeitig erscheint die Harmonik gestrafft, wenn auch ‚archaisch‘ gefärbt. Als Gerüstklänge lassen sich *gis–Fis–E–Dis* herauslesen, eine Folge, wie man sie vom spanischen Malagueña-Tanz her kennt⁹. Sehr deutlich kommt das Prinzip der akkordlichen Beschränkung in ausgedehnten Phrasen bei IX zum Vorschein – der längsten Phrase, die nur von *b* gebildet wird. Wieder sind es nur zwei Klänge, *cis*-moll (mit 6) und *Dis*-dur (mit 7 und 9), die als *s* und *D* auf fünf Takte verteilt werden und dadurch klangliche Weite entstehen lassen. Erst im letzten Takt (T. 25) lösen sie sich nach *gis*-moll auf.

Man sieht: auch in der Harmonik liegt Methode. Sie läßt sich auf die schlichte Formel bringen: Differenzierung und Vielfalt in kurzen Phrasen¹⁰, akkordliche Beschränkung in langen. Und wieder dürfte die zeitliche Idee Pate gestanden haben: um Weite zu schaffen, muß sich die Harmonik vereinfachen, müssen Akkorde ‚gestreckt‘ werden.

⁹ Versprengt finden sich noch andere Stellen mit ‚alter‘ Harmonik. Siehe die ‚Synkopenklausel‘ in der 2. Hälfte von XIII. Auch die im Text als *s* und *D* angesprochenen Klänge in V und X haben einen ‚modalen‘ Charakter.

¹⁰ Nicht zufällig kommt der übermäßige Dreiklang in *a* vor. Auch die Phrasen mit erweitertem *a* (die allerdings höchstens vier Takte umfassen, also übergeordnet als kurz gelten) weisen harmonische Besonderheiten auf. In XI wird *a* auf *gis*-moll bezogen (die Chromatik *h–his–cis* bleibt dabei erhalten), in XIII findet eine Modulation von *E*-dur nach *Cis*-dur statt (über einen übermäßigen Terzquartakkord), und in XV ist der letzte Klang harmonisch zwiespältig (*s* oder *D*?).