

wurden narratologische Ansätze vor allem in den Aufsätzen William Kindermans zum Spätwerk verfolgt. Das Referat legte in einer Einzelstudie (anhand der Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2) dar, wie die musikalische Analyse durch Übertragung bestimmter erzähltheoretischer Konstrukte nicht nur bereichert, sondern sogar präzisiert werden kann. Im Anschluss an die Fallstudie wird ein Ausblick auf das Gesamtwerk Beethovens versucht.

Christiane Strucken-Paland (Köln)

Zur Reminiszenztechnik in den zyklischen Instrumentalwerken César Francks

César Franck ist mit seinem sogenannten zyklischen Prinzip im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts schulbildend geworden. Als ›principe cyclique‹ bezeichnete Francks Schüler Vincent d'Indy den kompositorischen Gedanken, die Einzelsätze eines Werkes durch gemeinsames motivisch-thematisches Material aufeinander zu beziehen und zu einem Werkzyklus zusammenzuschließen. Derartige Techniken der Einheitsbildung eines mehrsätzigen Werkes sind an sich nichts Neues und lassen sich in prägnanter Weise etwa schon in manchen Werken Beethovens aufzeigen. Franck jedoch, der von d'Indy als der wahre Nachfolger Beethovens gefeiert wurde, scheint die Idee einer ›forme cyclique‹ sehr systematisch verfolgt zu haben, denn alle mehrsätzigen Instrumentalwerke seiner späten Reifezeit, also der Jahre zwischen 1870 und 1890, weisen auffällige satzübergreifende Verklammerungen submotivischer, motivischer und thematischer Art auf.

Hierbei bedient sich Franck meist unmissverständlicher thematischer Rekapitulationen, denn generell spielt in seinem Tonsatz das melodische Moment die entscheidende Rolle: Francks Themen, die überwiegend von der Oberstimme her definiert werden, zeichnen sich nämlich in der Regel durch große Kantabilität des melodischen Baus aus. Aufgrund ihrer hohen melodischen Prägnanz besitzen sie eine gewisse Resistenz gegenüber den kompositorischen Verfahren motivischer Zergliederung, und so ist es nur naheliegend, die zyklische Vereinheitlichung eines Werkes diesen autarken melodischen Gebilden zu überantworten. Charakteristisch sind allein schon die Werkanfänge, die anstelle von Keimzellen oder thematischen Konfigurationen von Anfang an voll ausgeprägte Themengestalten präsentieren, welche dann für den gesamten Werkzyklus bedeutsam werden. So beginnt zum Beispiel Francks Streichquartett (1889/90) mit einem profilierten Thema, welches im gesamten Werk eine zentrale Rolle spielt. Der zentripetale Charakter von Francks Themen, die charakteristischerweise häufig melodisch um einen Zentralton kreisen, lässt sich schwerlich mit dem oftmals als grundlegend postulierten ästhetischen Konzept der Sonate vereinen, ein synthetisches Ganzes aus dem prozesshaften Gegeneinander der Teile herzu-

stellen,¹ ja er scheint ihm geradezu zu widersprechen. Wie noch zu zeigen sein wird, muss ein solches melodisches Profil als Ausdruck einer grundlegend anderen Formkonzeption und ästhetischen Haltung verstanden werden: Bei seinem zyklischen Prinzip versucht Franck, durch thematische Wiederaufgriffe das Prinzip teleologischer Entwicklung zu durchbrechen und es gleichsam außer Kraft zu setzen; so realisieren seine Werke statt eines dramatischen eher ein ›episches‹ Formkonzept, das weniger auf vorwärts gewandter thematischer Arbeit und Entwicklung beruht als vielmehr mit einem Netzwerk aus musikalischen Verweisen und Erinnerungen arbeitet. Franck hält sich dabei zunächst grundlegend an traditionelle Formschemata und versucht, die Form von innen her zu erneuern.

Bei den satzübergreifenden Rekapitulationen zyklischer Themen lassen sich verschiedene Verfahrensweisen unterscheiden: Neben variativen Transformationen gibt es bloße Wiederholungen der ursprünglichen Gestalt, die entweder in den neuen Satzkontext eingeflochten werden oder frei, also nicht integriert, auftreten, indem sie etwa mittels Fermaten aus dem formalen Entwicklungszusammenhang herausgelöst werden. Dabei behalten diese Reminiszenzen auch den ursprünglichen Ausdruck der betreffenden Themen sowie die originale Satzstruktur bei. So gewinnen sie den spezifischen Charakter einer aufblitzenden Erinnerung an Vergangenes. Der aus der Psychologie und der Literaturwissenschaft geläufige Terminus ›Reminiszenz‹ dürfte für diese Art von Themenrekapitulationen insofern passend sein, als er das entscheidende Charakteristikum einer Erinnerung an früher Erklungenes prägnant benennt. Oftmals treten solche Reminiszenzen in beziehungslos nebeneinander gestellten Gruppen auf. Nicht selten scheint es, als verwiesen diese ›Reminiszenzenfelder‹ weniger auf das ursprüngliche Thema als solches, sondern beschwören vielmehr als *pars pro toto* den vergangenen Satz als Ganzes herauf.

Am häufigsten sind solche Reminiszenzenfelder in den Finalsätzen anzutreffen, denen ja durch ihre Position in besonderer Weise die Funktion zukommt, das Werk zyklisch zusammenzuschließen. Innerhalb dieser Sätze scheinen die Einleitungs- und vor allem die Coda-Abschnitte die Orte zu sein, in denen die Hauptthemen der vorangegangenen Sätze in der Rückschau auf Vergangenes oder aber in Form einer Schlussapothese am sinnfälligsten vereint werden können. Im Unterschied zum Finale aus Beethovens 9. Symphonie, dem wohl bekanntesten Fall solcher Reminiszenz-Technik in einem Einleitungsabschnitt, stehen – wie zu zeigen sein wird – die Reminiszenzen bei Franck jedoch nicht programmatisch für die Überwindung vergangener Zustände, sondern legen in der Erinnerung an die vorangegangenen Sätze mittels Nebeneinanderstellung und Themenkopplung die enge Verknüpfung und substantielle Verbindung der Themen offen. In der Kopplung ursprünglich aufeinander folgender Themen versucht Franck zudem, das zunächst Ungleichzeitige im Sinne einer integrativen Kulmination in die Simultaneität zu überführen und auch so den Progressionscharakter der Zeit zu durchbrechen.

Als besonders markante Beispiele für die Verwendung von Reminiszenzenfeldern in Finalpartien franckscher Kompositionen sollen nun die *Grande Pièce symphonique*, ein Orgelwerk von 1863, und das *Streichquartett* von 1889/90 näher betrachtet werden.

¹ Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S. 25.

Am Finalbeginn des Streichquartetts² werden nach dem Vorbild von Beethovens 9. Symphonie nacheinander die Hauptthemen der vorangegangenen Sätze rekapituliert, wobei Franck hier auf die allererste Themengestalt der jeweiligen Sätze zurückgreift und die Rekapitulationen stets nur durch einen kurzen, dem Finale eigenen »Refrain«³ trennt; anders als bei Beethoven ist die Abfolge dieser Reminiszenzen jedoch rückläufig, führt also vom langsamen dritten Satz über das Scherzo zum Einleitungsthema des Kopfsatzes. Die kurzen, durch Fermaten voneinander getrennten Abschnitte stehen beziehungslos nebeneinander. In ihnen wird jeweils die ursprüngliche Satzstruktur sowie Tempo, Metrum, Dynamik und Klangfarbe der zitierten Partien übernommen. Durch den sechsmaligen Texturwechsel in nur 58 Takten kommt hier eine prozessuale musikalische Entfaltung erst gar nicht zustande. Vielmehr entsteht der Eindruck, als ergebe sich die Musik willig der ungesteuerten Erinnerung an fragmentiert Vergangenes. Allein der kurze Refrain, der sich zwischen die Erinnerungsstücke drängt, besitzt einen dynamisch vorantreibenden Gestus, der jedoch jedes Mal bereits nach wenigen Takten erlahmt.

Dass dieser Formteil nicht ganz unzusammenhängend erscheint, ist zum einen der beharrlichen Wiederkehr dieses Refrains zuzuschreiben. Zum anderen ruft die Passage die Großdisposition des Werkes, also die Folge der vergangenen Einzelsätze in Erinnerung, allerdings in genauer Gegenläufigkeit:

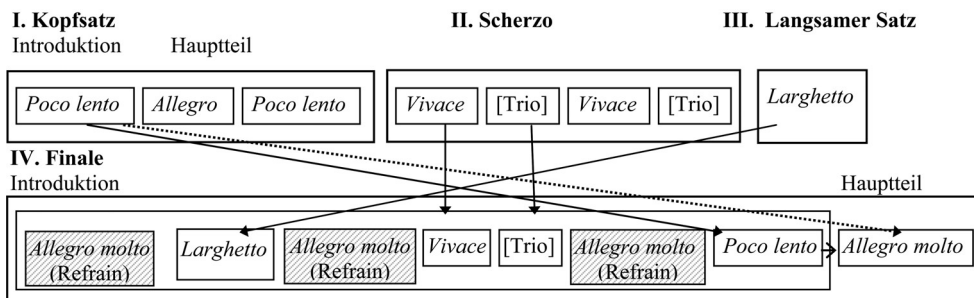


Abbildung 1: Streichquartett – Reminiszenzenfeld

Als Höhepunkt wird der Kopfsatz und hier exklusiv das Hauptthema des einleitenden Lento-Abschnittes erreicht, dessen kantabler, fast lyrischer Charakter in markantem Kontrast zum nachfolgenden bewegteren Finale-Hauptthema steht, das andererseits dessen Variante darstellt. So werden die Thementransformation und der damit verbundene Wechsel des Themencharakters an dieser Stelle, an der beide Themengestalten unmittelbar aufeinander folgen, besonders deutlich. Dass Franck die Verwandtschaft der beiden kontrastierenden Themen hervorheben wollte, belegt sein Verzicht auf den Refrain am Ende dieser Einleitung. Indem die Einleitung des Finales gleichsam im Zeitraffer einen Über-

² Vgl. auch die Analyse von Katrin Eich, *Die Kammermusik von César Franck*, Kassel 2002, S. 129ff.

³ Die Bezeichnung ist von Wolfgang Rathert übernommen (vgl. Wolfgang Rathert, »Form und Zeit im Streichquartett César Francks«, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Josef Kuckertz, Laaber 1990, S. 311–332).

blick über das gesamte bisherige Werk leistet, bildet sie zugleich eine Antizipation der Coda, die in einer weiteren Retrospektive auf die hier vorgestellten Themen zurückgreift.⁴

Die einsätzigige *Grande Pièce symphonique* orientiert sich in ihrer Gliederung deutlich an der traditionellen Sonatensatzfolge mit den typischen Satzcharakteren: Auf eine langsame Einleitung folgt ein erster *Allegro*->Satz<; in den anschließenden langsamen >Binnensatz< ist als Mittelteil ein Scherzo eingelassen; den Abschluss bildet schließlich ein apotheotisches >Finale<. Das dem Finalabschnitt vorausgehende Reminiszenzenfeld (T. 424ff.) ist ähnlich wie das des Streichquartetts gebaut:

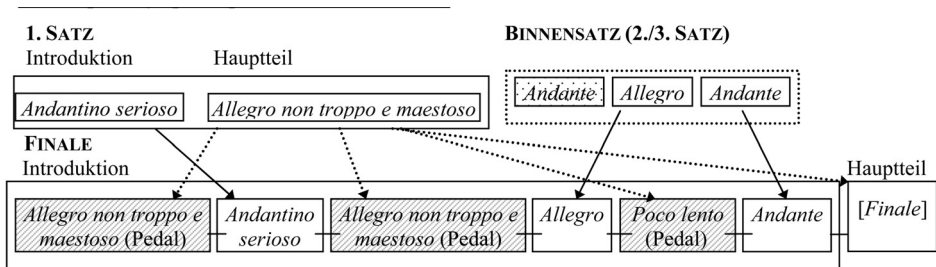


Abbildung 2: *Grande Pièce symphonique* – Reminiszenzenfeld

Verbunden durch das als Refrain eingesetzte *Allegro*-Hauptthema werden kurz der Beginn der langsamen Einleitung (*Andantino serio*), des Scherzo-*Allegro* und des *Andante* rekapituliert, wobei Franck auf das Tempo, die Dynamik und vor allem die Klangfarbe der ursprünglichen Gestalt zurückgreift. Nach einer Überleitung bildet der nun nach Dur gewendete *Allegro*-Hauptgedanke das Thema des triumphalen Fis-Dur-Finales, das eine Variationsreihe mit Steigerungsfuge ausschließlich über dieses Thema darstellt. Durch rasch aufeinander folgende Fermaten, kurze Themenabspaltungen und häufige Klangfarben- und Tempowechsel entsteht in der Final-Introduktion – ähnlich wie in derjenigen des Streichquartetts – der Eindruck von frei aneinander gereihten Fragmenten. Auffällig ist, dass Franck hier die Reihenfolge der Themenauftritte in den vorangegangenen Sätzen nicht beachtet (sonst müsste vor der Rekapitulation des Scherzos zunächst diejenige des *Andante* erfolgen), sondern explizit auf das zweite *Andante* nach dem eingeschobenen Scherzoteil rekurriert, kenntlich durch die hier vorgeschriebene *voix céleste*, die das zweite *Andante* klanglich bestimmt. Vermutlich soll so die kontrastierende Tempofolge »langsam – schnell – langsam« bewahrt werden. Diese Reihenfolge bietet Franck ferner die Möglichkeit, das zweite *Andante* gleichsam als Höhepunkt ans Ende der Erinnerungskette zu stellen, ist dieses *Andante* doch vor allem durch seine außergewöhnliche Klanglichkeit, die auf der Kombination zweier Streicherschwebungen (*voix célestes*) beruht, geradezu in räumliche und zeitliche Ferne »entrückt«.

Zur Herstellung von zyklischer Einheit dienen Franck in den Schlussätzen der beiden betrachteten Werke verschiedene Verfahren, die im Folgenden Gegenstand der Untersu-

4 Vgl. Rathert, »Form und Zeit im Streichquartett César Francks«, S. 323.

chung sein sollen: Zum einen bindet er den Refrain in den beiden Werken in je unterschiedlicher Weise in den Satzverlauf ein, zum anderen legt er gerade im Finale latente submotivische Verwandtschaften der Themen offen. Im Streichquartett entwickelt Franck die von Beethoven übernommene und in der *Grande Pièce symphonique* bereits erprobte Idee der retrospektiven Themenschau am Finalbeginn weiter, indem er auch in der Coda in einer weiteren Retrospektive hierauf Bezug nimmt und so einerseits eine satzimmanente Brücke zum Anfang des Finales und andererseits eine übergreifende Brücke zu den vorangegangenen Sätzen des Werkes schlägt. Im Unterschied zu Beethoven, der ja am Finalbeginn der 9. Symphonie den »alten Zustand« überwindet, erweckt Franck in den Reminiszenzen gerade zum Werk-Ende die Vergangenheit zu einer neuen Gegenwart, die das musikalische Geschehen des Finalsatzes gleichsam überwuchert. Vor allem der jeweils einheitsstiftende Refrain dient Franck dabei als Mittel, sich auf verschiedene Weise den Themen vergangener Sätze anzunähern bzw. sie in Erinnerung zu rufen:

In der *Grande Pièce symphonique* fungiert nicht etwa ein neues Modell als Bindeglied zwischen den Reminiszenzen, sondern das Hauptthema des ersten *Allegro*->Satzes<. Dieses Thema ist dem Hörer wohl vertraut, beherrscht es doch den größten Teil des »Kopfsatzes«. Es wird zweimal als vollständiges Thema im ursprünglichen Tempo zitiert. Der Refrain fungiert hier also nicht nur als »Vermittlung« zwischen den Themenreminiszenzen, sondern auch als Reminiszenz an das »Kopfsatz«-Hauptthema und zugleich als Antizipation des Finalthemas.

Im Streichquartett dagegen verfolgt Franck eine andere Strategie: Durch satztechnische Verfahren wie die Augmentation und die allmähliche Veränderung der Refrain-Gestalt im Verlaufe des Werkes assimiliert er den Refrain an das Scherzo-Thema. Obwohl sich der Refrain in seiner Intervallstruktur, Ausdehnung und Satzweise ständig ändert, ist er doch vor allem durch sein prägnantes, stets beibehaltenes Kopfmotiv (eine chromatisch ausgefüllte Terz) als interpolierendes Element sofort wieder zu erkennen.⁵ Ansonsten kommen bei seiner Veränderung schon in der Final-Einleitung Durchführungsmomente ins Spiel. Zu Beginn der Final-Durchführung wird der Refrain in augmentierter Form zu einem vom Charakter her völlig konträren Thema transformiert (T. 282ff.), welches dann im weiteren Verlauf thematische Funktion übernimmt. Durch die Augmentation wird die musikalische Progression entgegen dem dynamischen Impetus, der dem antreibenden Refrain inhärent ist, blockiert. Die Bewegung schlägt in Stillstand um. Franck nutzt dieses Mittel, um die diastematische Substanz des gesamten Quartetts gleichsam in erstarrtem Zustande vorzuführen und substanzielle Gemeinsamkeiten von Themen in ihrer unmittelbaren Aufeinanderfolge hervorzukehren: so etwa die enge diastematische Verwandtschaft des Refrain-Themas zur Scherzo-Figuration, mit der sich der Refrain das stufenweise ausgefüllte Terz-Motiv teilt – also die Intervallfolge, die der augmentierte Refrain zu Beginn übernimmt und dann variativ fortsetzt, und die allen Refrain-Interpolationen im Finalsatz gemeinsam ist. Die enge diastematische Verbindung zwischen Scherzo-Figuration und Refrain klingt freilich latent schon in der Final-Einleitung an.⁶ Das zweite kon-

5 Im Verlauf des Werkes kommt als charakteristische Klangfarbe des Refrains das Tremolo hinzu.

6 Der Refrain, der die Terz *fis-a* mit phrygischer Sekunde *g* betont, greift insofern auf die Scherzo-

stitutive Element der Scherzo-Figuration, die vom Zentralthema abgeleitete Dreiklangsbrechung, ist beim Refrain zu Anfang in Ansätzen vorhanden, kommt jedoch in den sich ständig ändernden Refrain-Interpolationen im Verlauf des Stückes immer mehr ins Spiel, so dass sich der Refrain zunehmend dem Scherzo-Thema annähert, so weit, bis er schließlich in augmentierter Form zu Beginn der Coda die Reminiszenz des Scherzo-Themas nach sich zieht (T. 715ff.). Neben reinen Dreiklängen aufwärts und der typischen Instrumentalfarbe – Tremolo –, die im Streichquartett zuvor allein dem Scherzo eine charakteristische Klanglichkeit verlieh, ahmt der Refrain dann schließlich im Satzverlauf auch die imitatorisch nacheinander einsetzenden Stimmen des Scherzo-Beginns sowie die *staccato*-Artikulation nach. Zu Beginn der Coda wird das augmentierte Refrain-Thema von der Scherzo-Reminiszenz unterbrochen, um durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung die gemeinsame Intervallstruktur wahrnehmbar zu machen; das Refrain-Thema erklingt hier in einer auf die erste Hälfte, und damit auf seinen strukturellen Kern reduzierten Fassung.

Die Coda nimmt direkt auf die Final-Einleitung Bezug, indem sie alle dort vorkommenden Themenremiszenzen erneut aufgreift: die Scherzo-Figuration, das *Larghetto*-Thema und schließlich das Zentralthema.

Das Ende des Finales ist insgesamt durch eine Tendenz zur Rückläufigkeit gekennzeichnet, die sich in Retrospektiven verschiedenen Grades offenbart; man erhält den Eindruck, als gerate die Musik zunehmend in einen ›Strudel der Vergangenheit‹, dem sie sich immer weniger entziehen kann: Nach der regulären Reprise beginnt die Coda genau wie die Durchführung – nämlich mit dem augmentierten Refrain, in welchen hier jedoch das Scherzo-Thema einfällt. Doch diese Reminiszenz wird durch die Generalpause in T. 722 (übrigens die erste im Finale) unterbrochen. In einem zweiten Anlauf werden die letzten 26 Takte, also das unmittelbar vorangegangene musikalische Geschehen, wiederholt. Doch auch dieser Versuch scheitert, indem die nochmalige Wiederholung des Refrain-Themas und der Scherzo-Figuration im *ppp* endet (T. 747). Schließlich versucht das Cello in tiefster Lage und dreifachem *piano* nach den gescheiterten Anläufen einen neuen Anfang zu finden; ein drittes Mal macht die Musik Anleihen beim Scherzo-Thema, das nun als durchlaufendes Begleit-Modell für das vier Takte später einsetzende Finale-Hauptthema dient (T. 753ff.). Deutlich überlagert Franck hier zwei verschiedene Zeitschichten – Triolen gegen Duolen – und versucht, durch die Kopplung von Elementen zweier Einzelsätze eine gewisse ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ zu erreichen. Der mehrfach herausgemeißelte übermäßige Dreiklang kündigt das Zitat des Themas des langsamen Satzes an, welches mit übermäßigem Dreiklang beginnend zweimal vollständig erklingt (T. 784ff.).⁷ Franck übernimmt es in seiner ursprünglichen Harmonisierung; die Transformation der durch Triolen geprägten Scherzo-Figuration in tremolierende Dreiklangsbrechungen macht noch einmal die enge Verwandtschaft zwischen Scherzo-Figuration und Refrain

Figuration über, als dort das beginnende Motiv *fis-gis-a* zu *fis-g-a* verändert wird, um die phrygische Sekunde herauszustellen (T. 25ff.).

⁷ Außerdem spannt der übermäßige Dreiklang einen Bogen zum Zentralthema, bei dessen Wiederholung im Kopfsatz in T. 15f. genau dieser Dreiklang *d-fis-b* in den Oberstimmen betont wird.

deutlich. Indem in der Coda nach einem deutlich wahrnehmbaren Bruch mit der traditionellen Form die Musik der vergangenen, aber eben nicht »überwundenen« Sätze zunehmend manifester wird und an Präsenz gewinnt, okkupiert die Vergangenheit immer mehr die Gegenwart. Die Übermacht der Vergangenheit wird nicht zuletzt daran kenntlich, dass Franck hier auf die allererste Reminiszenz der Final-Einleitung rekurriert, im Unterschied zu dieser jedoch das vollständige Thema des langsamen Satzes zitiert.

Als logische Konsequenz der Retrospektiven läuft die Coda auf die Reminiszenz des Zentralthemas hinaus, das das Werk in all seinen Facetten bestimmt (T. 840ff.). Auffälligerweise zitiert Franck hier die beiden grundlegenden Intervallfolgen: den Dreiklang und die konstitutive Terz-Sekund-Konstellation, die nun – unter dem Einfluss des Refrains – chromatisch eingefärbt wird.

Während in der *Grande Pièce symphonique* noch stärker Beethovens Modell als Vorbild fungiert, indem die Themenreminiszenzen zu Beginn des Finales durch die Transformation des Refrains zum apothetischen Dur-Finale-Hauptthema keine Rolle im weiteren Verlauf mehr spielen, lässt sich demnach beim Streichquartett eine grundlegende Weiterentwicklung der Idee feststellen, die Reminiszenzen in den Final-Verlauf einzubinden und gerade durch Assimilierungsprozesse, sukzessive Themenassoziation oder sogar Themenkopplungen ihre substantielle Gemeinsamkeit herauszustellen, um so zyklischen Zusammenhang herzustellen. Mit der zunehmenden Dominanz der Themengestalten vergangener Sätze gerade am Werkende geht aber auch eine grundlegend andere, anti-teleologische Formkonzeption einher, die dem Erinnerungsmoment und der Wiederkehr des Vergangenen freien Lauf lässt und gleichzeitig mittels zunächst unwillkürlich erscheinender Reminiszenzen den musikalischen Verlauf unmerklich zu steuern versucht, um sie nach und nach als eigentliche Gegenwart zu etablieren.