Zu den Streichquartetten op. 18 von Ludwig van Beethoven

von MARIANNE DANCKWARDT, Gröbenzell

Eine der bekanntesten Äußerungen, die aus dem Umkreis Ludwig van Beethovens überliefert sind, dürfte wohl jene sein, die Graf Waldstein ihm zum Abschied aus Bonn in das Stammbuch geschrieben hat: daß Beethoven in Wien „Mozart's Geist aus Haydn's Händen" erhalten werde[1]. Das Verhältnis von Beethovens zu Haydns und Mozarts Musik hat denn auch die Forschung immer wieder beschäftigt; gewiß zu Recht, da nicht nur die Lebensdaten der drei Komponisten sich überlappen und alle drei in Wien wirkten – allerdings mit einem knappen Jahr Abstand zwischen Mozarts Tod und Beethovens Übersiedelung nach Wien –, sondern auch Beethoven sich den Studien bei Haydn mit großem Eifer – wenn auch nicht mit den erhofften Ergebnissen[2] – zuwandte und Mozart in hohem Maße verehrte[3].

Wie kompositorische Einflüsse überzeugend nachzuweisen sind, darüber allerdings ist kaum Konsens zu erzielen. Die Hinweise der Literatur zu Einflüssen der Kompositionen Haydns und Mozarts auf diejenigen Beethovens sind ganz unterschiedlicher Art. Teils sind sie ganz allgemein gehalten, teils betreffen sie bestimmte Kompositionsebenen oder Satztechniken, und teils werden sie bezüglich konkreter Werke, Sätze oder Stellen geäußert. So findet man zu Beethovens Streichquartetten und insbesondere zur Serie op. 18 etwa folgende Meinungen (in chronologischer Abfolge): Theodor Helm erkennt den eigentlichen Vorläufer für Beethovens Quartettschaffen in Mozarts sechs Joseph Haydn gewidmeten Quartetten[4], konstatiert jedoch, daß Beethoven „im allgemeinen viel enger an Haydn anknüpft als an Mozart"[5]. Die Streichquartette op. 18 seien „nach Art Haydns und Mozarts" geschrieben[6]. Auch Philip Radcliffe sieht Beethovens Streichquartette sowohl von Haydn – vor allem von dessen Gestaltung der langsamen Sätze, dessen

---

1 Siehe z.B. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 1, neu bearbeitet und ergänzt v. H. Deiters, Berlin ^{2}1901, S. 270.

2 Siehe z.B. ebda., S. 328.

3 Siehe z.B. ebda., S. 187 und 197.

4 Theodor Helm, *Beethoven's Streichquartette. Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Gehalt*, Leipzig ^{3}1921, S. 3.

5 Ebda., S. 5.

6 Ebda., S. 9.

Harmonik und Humor – als auch von Mozart beeinflußt[7]. Georg Feder führt einige Haydn und Beethoven gleichermaßen eigene Satztechniken auf – das Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit, den Gebrauch unbedeutenden Motivmaterials, den Einsatz rhythmischer Finessen[8] – und nennt unter den Quartetten op. 18 das vierte als stark von der Monothematik Haydns beeinflußt[9]. Boris Schwarz ordnet in größerem Umfang einzelne Sätze aus den Quartetten op. 18 Vorbildern zu: Die Kopfthemen aus dem ersten, dritten und sechsten Quartett und generell die Durchführungstechnik seien Haydnschem Komponieren verpflichtet[10], im vierten Satz des fünften Quartetts mache sich Mozartscher Einfluß bemerkbar[11]. Walter Lessing vergleicht u.a. einzelne Themengestalten miteinander; er merkt z.B. an, daß das Kopfmotiv des ersten Quartetts aus op. 18 in Mozarts Streichtrio KV 563, T. 43-45, auftaucht[12]. Die jüngste Publikation zu den Quartetten op. 18, von Herbert Schneider verfaßt, kehrt wieder zu allgemeinen Aussagen zurück: Die Serie sei in gleichem Maße Haydn und Mozart verpflichtet; als einziges konkretes Modell sei – für das fünfte der Quartette – Mozarts Streichquartett KV 464 nachzuweisen[13].

Ergiebig für eine Werkinterpretation scheint mir jedoch die Frage nach den Einflüssen nur dann zu sein, wenn berücksichtigt wird, daß Anregungen von fremder Musik bei einem Komponisten wie Beethoven fast immer, auch schon in den meisten frühen Werken, in Eigenes umgeformt werden[14]. Viele der erwähnten For-

---

7 Philip Radcliffe, *Beethoven's String Quartets*, Cambridge/London/New York/Melbourne ²1978, S. 13-16.

8 Siehe S. 65f. bei Georg Feder, „Stilelemente Haydns in Beethovens Werken", in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. v. C. Dahlhaus/H.J. Marx/M. Marx-Weber/G. Massenkeil, Kassel/Basel/Tours/London 1971, S. 65-70.

9 Ebda., S. 69.

10 Siehe S. 77 bei Boris Schwarz, „Beethovens Opus 18 und Haydns Streichquartette", in: *Kongreßbericht Bonn 1970*, S. 75-79.

11 Ebda., S. 78.

12 Walter Lessing, *Die Streichquartette von Beethoven (Eine Sendereihe im Südwestfunk Baden-Baden 1986)*, Baden-Baden 1986, S. 4.

13 Siehe S. 136 und 145-147 bei Herbert Schneider, „6 Streichquartette F-Dur, G-Dur, D-Dur, c-Moll, A-Dur und B-Dur op. 18", in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. A. Riethmüller/C. Dahlhaus/A.L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 133-150.

14 Vgl. Friedrich Blume, „Haydn und Beethoven – Bemerkungen zum Stand der Forschung", in: *Kongreßbericht Bonn 1970*, S. 61-65, der es sogar für sinnlos hält, überhaupt danach zu fragen, ob die Streichquartette op. 18 mehr an Haydn oder mehr an Mozart orientiert sind. – Ist der Vergleich von Kompositionen mit deren 'Vorbildern' problematisch genug, so ist das Messen des Frühwerkes eines Komponisten an seinem Spätwerk ein gänzlich untauglicher Ansatz für eine Werkinterpretation. So untersucht Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, London/Melbourne/Cape Town 1967, S. 3-86 die Serie op. 18 vor allem unter dem Aspekt, welche Merkmale des späten Beethoven 'noch nicht' realisiert sind, und kommt dadurch zwangsläufig zu dem Ergebnis, daß die Quartette von weniger hoher Qualität sind.

scher betonen zwar bei der Frage nach den Einflüssen von Haydns und Mozarts Kompositionsweise auf Beethovens Streichquartette op. 18 die Eigenständigkeit Beethovens – Helm verweist auf Beethovens Individualität[15], Schwarz auf die beträchtliche „Distanz" zwischen Haydn und Beethoven[16], und Schneider sieht Beethoven neue Wege gehen[17] und spricht Innovatives besonders den Kopfsätzen zu[18] –, doch wird das Verhältnis von Übernommenem und Eigenem nur selten – etwa bei Lessing, der z.B. für das genannte, KV 563 und op. 18/1 gemeinsame Motiv eine ganz unterschiedliche Behandlung in der Durchführung nachweist[19] – konkretisiert.

In den folgenden Beiträgen zu den Streichquartetten op. 18 soll einerseits der Blick gerichtet werden auf eine Eigenschaft, die Beethoven in Kompositionen Haydns kennengelernt und von dort übernommen haben dürfte; andererseits soll konkret und detailliert gezeigt werden, daß die Quartette trotz dieser Affinität zu Haydnscher Musik unverwechselbare Kompositionen sind.

Zumindest der im Abendland lebende Mensch empfindet die Zeit als gerichtet, und er hat für die Musik, jene in höchstem Grade zeitgebundene Kunst, die unterschiedlichsten Mittel entwickelt, um ihr jeweiliges Verhältnis zur Zeit, also die Position einer jeden Stelle im Stück, kenntlich zu machen. Anfänge haben anderes Aussehen als Schlüsse, Binnenanfänge und -schlüsse sind demgegenüber abgestuft, Mittelpartien sind im Fluß. Meist sind für die Gestaltung von Musik tektonische Gesichtspunkte ausschlaggebend, d.h., größere Formteile werden gemäß ihrer Funktion für das Ganze ausgebildet, wiederholt und gegenüber den anderen Formteilen ausbalanciert. Daß Musik aber in jedem Augenblick, gleichsam also mit jedem Ton, dem Aspekt der verstreichenden, auf das Ende des Musikstückes zulaufenden Zeit gerecht wird – also zielgerichtet, final angelegt ist –, daß sie nicht nur Formteile musikalisch 'logisch' aneinanderfügt, sondern auch kleinste Motive, findet sich deutlich ausgeprägt erstmals bei Joseph Haydn. Solches Zielgerichtetsein bedeutet, daß in den Veränderungen, die an Motiven vorgenommen werden, eine sinnvolle, auf das Ende zuführende Abfolge erkennbar ist; jede Stelle eines Stückes oder Satzes ist mit den anderen Stellen verknüpft (was voraussetzt, daß die Zahl der Motive stark reduziert wird) und ist außerdem gemäß ihrer Positionierung im formalen Aufbau und im Geschehen des Satzes gestaltet. Oft realisiert sich solche finale Anlage in einer Verwandlung eines Motivs mit eröffnendem Charakter hin zu einer schlußfähigen Motivversion oder in der 'Richtigstellung' einer unklaren oder zweideutigen, möglicherweise wider alle kompositorischen Normen der

---

15 Helm, S. 9.

16 Schwarz, S. 79.

17 Schneider, S. 136.

18 Ebda., S. 137.

19 Lessing, S. 4.

Zeit gesetzten kompositorischen Ausgangssituation am Satzende; die Essenz, das 'Thema' des Satzes, besteht dann in diesem Prozeß des Verwandelns. Einen ersten Hinweis auf solche Vorgänge können bereits geringfügige Abweichungen in Teilen, die bei oberflächlichem Besehen als Wiederholungen anzusprechen sind, geben. Da solche musikalische Zielgerichtetheit – ebenso könnte man von 'Prozeßhaftigkeit' sprechen[20] – nichts anderes als eine kompositorische Grundhaltung ist, die in jedem Einzelfall mit Leben gefüllt werden muß, ist es nicht möglich, daß ein Komponist, der von einem anderen diese Grundhaltung übernimmt, in Epigonentum verfällt; er übernimmt letztlich nichts als eine Problemstellung, die einer individuellen und damit stets neuartigen Lösung bedarf[21].

Joseph Haydns erste Versuche, einzelnen Sätzen ein zielgerichtetes musikalisches Geschehen zu geben, finden sich in Sinfonien aus den späten sechziger Jahren[22]. In seinen Sinfonien aus den siebziger Jahren – insbesondere in deren Kopfsätzen – ist Prozeßhaftigkeit bereits stärker vertreten. Als Beispiel aus dieser Zeit diene der Kopfsatz aus der (vermutlich vor 1772 entstandenen) Sinfonie Nr. 44. Der Satzanfang, in seinem Unisono schon karg genug wirkend, stößt den Hörer geradezu vor den Kopf: kein manifestierter Tonikaklang, sondern nur ein melodisches Quint-Oktav-Gerüst – und auch bis zu T. 4 hin, vom Ton *c* in T. 3 abgesehen, keine Festlegung, ob der Satz im üblichen Dur oder in Moll steht –, die abrupt abreißenden beiden Viertel im zweiten Takt und in T. 3/4 nur zwei weiche Schlußwendungen, die aber nichts beschließen können, weil noch nichts angefangen hat. Erst mit T. 5 beginnt dann ein gesangliches, regelmäßig (2 + 2 + 4) strukturiertes Thema, und erst hier wähnt sich der Hörer in gewohnteren Bahnen. Doch bereits der (Halb-)Schluß dieses Themas signalisiert wieder – durch seinen Eintritt bereits im siebten Takt, durch den unnatürlich gelängten Vorhalt und durch das plötzliche Pianissimo –, daß ein komplikationsloser Verlauf des Satzes nicht zu erwarten ist. Geht man nun all jene Stellen des Satzes durch, an denen das kantige zweitaktige Kopfmotiv nochmals erklingt – und das sind nicht wenige, weil auch der Seitensatz auf diesem Motiv basiert –, so stellt man fest, daß die Fortsetzung des Motivs von Mal zu Mal variiert. In T. 15-17 werden die weiblichen Endungen aus T. 3/4

---

20 Dieser Begriff ist eigenartigerweise in der Literatur meist für Beethovens späte Kompositionen reserviert; allerdings wird das Vorhandensein des entsprechenden Phänomens in Haydns und Mozarts Werken und Werken des frühen Beethoven auch meist geleugnet (s. z.B. S. 8 und 10 bei Kurt von Fischer, „Versuch über das Neue bei Beethoven", in: *Kongreßbericht Bonn 1970*, S. 3-13).

21 Dies dürfte der Grund dafür sein, daß sog. 'Kleinmeister' zwar Themengestalten, Formen und Satztechniken aus Kompositionen der Wiener Klassiker übernehmen, nicht aber die prozeßhafte Anlage von Sätzen.

22 Siehe z.B. Marianne Danckwardt, „Zu zwei Haydnschen Sinfoniesätzen mit liturgischer Melodie (Sinfonien Nr. 30, 1. Satz, und Nr. 26, 2. Satz)", in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. N. Dubowy/S. Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 193-199.

ausharmonisiert und mit einer gefälligeren Auszierung der ersten Violine versehen, ohne jedoch irgend einen stringenten Fortgang des Satzes bewirken zu können, und erst eine fremdartige Melodieführung (T. 18/19) vermag in den recht überraschend eintretenden Seitensatz (T. 21ff.) zu führen. Im Seitensatz sind das Kopfmotiv und seine ins Staccato versetzte Fortsetzung aus T. 3/4 Untergrund einer von der Motivik her völlig neuen, aber vorwärtsdrängenden und in eine Kadenz (T. 24) führenden Bewegung, und gleichsam als Resultat hieraus erhält das Kopfmotiv in T. 42/43 die Kraft, auch selbst eine zusammenhängendere Phrase zu initiieren: Es wird kadenziell gedeutet und mit einer Melodielinie fortgesetzt, die die Wendung der ersten Violine aus T. 15-17 verdichtet. Zwar wird dieser Ansatz zu einem melodischen Bogen noch einmal durch die beiden Staccatoviertel unterbrochen (T. 45), doch ein zweiter Ansatz vermag dann in eine im Schwung ungebremste Schlußgruppe zu münden. – Zu Beginn der Durchführung erhält das zweitaktige Kopfmotiv zweimal eine melodisch und artikulationsmäßig gerundete zweitaktige Ergänzung, bevor ab T. 77 verschiedene Konstellationen ganz ohne den ersten Takt (T. 77-79) oder sogar ohne irgendwelche Anteile des Kopfmotivs (T. 83-100) durchprobiert werden. Es werden also gleichsam zwei verschiedene Lösungswege für das anfänglich aufgestellte Problem – die Unfähigkeit der ersten beiden Takte, sich zu integrieren und aus sich heraus den Satz in Fluß zu bringen – angedeutet: entweder den Kontext dem Kopfmotiv anzupassen oder das Kopfmotiv ganz zu eliminieren. Beide Möglichkeiten werden in der Reprise aufgegriffen. Zu Beginn der Reprise sind zwar elf Takte exakt aus der Exposition übernommen, sie erhalten jedoch Antrieb durch den Einschub von drei in ihrem Duktus stark an die Schlußgruppe der Exposition erinnernden Takten (T. 109-111). Damit überwindet die Reprise weit früher als die Exposition das durch das zweitaktige Kopfmotiv verursachte Stauen. Es leuchtet daher ein, daß wenig später, an der Parallelstelle zu T. 13-17, das bremsende Kopfmotiv gar nicht mehr auftaucht und die umspielten weiblichen Endungen über eine durchgehende Achtelfläche gelegt sind und daß eine Parallelstelle zu den Takten 20-34 – in denen ja versucht wurde, das Kopfmotiv durch die Verbindung mit raschen Notenwerten erstmals in musikalischen Fluß zu bringen – ganz fehlt. Selbst jene letzte das Kopfmotiv zitierende Stelle, die auch in der Exposition schon zu einer runden Gestalt gefunden hatte, ist in der Reprise noch im Sinne gesanglicheren Verlaufs verändert: T. 130 paßt sich durch das Fehlen der die Viertel umspielenden Sechzehntel besser an den Rhythmus des Kopfmotivs an, so daß die beiden Staccatoviertel im folgenden Takt – die übrigens auch bezüglich der Besetzung an T. 130 angeglichen sind – kaum noch als Fremdkörper erscheinen. – Die komplette Schlußgruppe erklingt erst in T. 149ff.; der Versuch, in T. 133ff., parallel zur Exposition, die Schlußgruppe zu etablieren, wird nach wenigen Takten durch einen codaartigen Einschub unterbrochen, der als Resumée des bisherigen Satzgeschehens verstanden werden kann. Er bietet eine weitere Möglichkeit der Integration des Kopfmotivs an: dessen Verwandlung. Ab T. 141 er-

scheint das zweitaktige Kopfmotiv in einer Gestalt und in einem Kontext, die jedes Abbremsen unterbinden: Im Piano sind die beiden Viertel durch Legato in eine weibliche Endung verwandelt, und imitatorische Engführung gewährleistet rhythmischen Fluß und volle Klanglichkeit.

In Haydns späten Werken ist prozeßhafte Satzgestaltung weit verbreitet und aufs äußerste konzentriert[23]. Für Wolfgang Amadeus Mozarts Kompositionen hingegen ist solch zielgerichteter Verlauf nicht unbedingt charakteristisch; erst seit der Zeit des intensiven Kontaktes mit Joseph Haydns Musik, also in den Wiener Jahren, zeigt sich auch in ihnen dieses Phänomen häufiger. Besonders ausgearbeitet sind in dieser Hinsicht die Joseph Haydn gewidmeten sechs Streichquartette KV 387-465. – Ludwig van Beethoven scheint schon einige Jahre vor der Entstehung seiner Streichquartette op. 18 von Haydns Konzept, Musik als zielgerichtetes Geschehen zu gestalten, beeinflußt gewesen zu sein. Schon der Kopfsatz aus der Klaviersonate op. 2/1 etwa läßt einen deutlichen Weg von einem sich gegen die Norm stellenden Anfang hin zu einer überzeugenden Schlußbildung erkennen. Melodisch-harmonisch – mit der Ähnlichkeit der ersten beiden Zweitaktgruppen, der in T. 5 und 6 erfolgenden Abspaltung des zweiten Taktes und der die harmonische Bewegung noch einmal beschleunigenden, zum Halbschluß führenden Kadenz in T. 7/8 – entsprechen zwar die ersten acht Takte gängigen Themen der Zeit. Verwunderlich ist aber, daß nur eine einzige Takteins – und das ist ausgerechnet jene, auf der in der Melodiestimme kein Zielton oder Hochton erklingt, sondern ein tief liegender Beginn eines langen 'Auftaktes' – durch einen Akkord der linken Hand gestützt ist. Selbst die Sforzati in T. 5 und 6 und das mit Vierstimmigkeit der rechten Hand verbundene Fortissimo in T. 7 vermögen die linke Hand nicht mit sich zu ziehen, und so fehlt der Phrase auch ein richtiger Abschluß. In der Seitensatzmelodie, die den Beginn des Hauptthemas sowohl aufgreift als auch kontrastiert, haben die Takteinsen ebenfalls nicht das ihnen zukommende Gewicht, da die Melodiebögen bis zur Taktdrei reichen (T. 22 und 24), wobei die Phrasen'schlüsse' auf der Taktdrei sich nicht einmal vom Orgelpunkt lösen können. Im weiteren Verlauf des Seitensatzes wird in der rechten Hand das erste von vier Achteln oft ausgespart (T. 26/27, 31-33). Sogar in der Schlußgruppe wird um die normale Betonung der Takteins und damit um die Möglichkeit zu schließen gerungen, denn in zwei zweitaktigen Bögen der Melodiestimme klappt die akkordische Begleitung durchgängig auf unbetonter Taktzeit nach. Doch scheint das Sforzato auf der letz-

---

23 Es seien nur zwei Beispiele genannt: der langsame Satz aus der Sinfonie Nr. 94 (s. dazu Marianne Danckwardt, „Der Paukenschlag im Andante der Sinfonie Nr. 94 – ein Haydnscher Witz?", in: *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. F. Brusniak und H. Leuchtmann, Tutzing 1989, S. 61-69) und der Kopfsatz aus der Sinfonie Nr. 96 (s. dazu Marianne Danckwardt, *Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart* [= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25], Tutzing 1977, S. 112f.).

ten Takteins dieser Melodiebögen die Ursache dafür zu sein, daß schließlich im dritten Anlauf durch einen extrem gelängten und dynamisch hervorgehobenen Paenultimaklang auf betonter Taktzeit der gemeinsame Schluß herbeigezwungen wird. – In der Reprise erhält im Gegensatz zur Exposition die Takteins meist die ihr normalerweise zukommende Betonung. Schon im Hauptsatz bleiben nur noch zwei Takteinsen – die Zieltöne in T. 102 und 104 – in der linken Hand leer; das Sforzato der Melodiestimme mahnt an diesen Stellen gleichsam die fehlende Füllung an. Der Halbschluß (T. 108) ist ohne Auffälligkeiten gestaltet und hebt sich deshalb auch nicht mehr dynamisch vom Vorausgehenden ab. Auch der dritte Anlauf der Schlußgruppe ist verändert. Indem die Klangfolge gegenüber den Takten 47/48 der Exposition beträchtlich erweitert wird, wird Raum geschaffen, um die unnatürlich lange Paenultima der Exposition zu einem 'richtigen' Auftakt zu verwandeln: zunächst zu einem durch Sforzato nachdrücklich gemachten Viertelauftakt (T. 150) und schließlich zu einem in der zweiten Takthälfte erklingenden dominantischen Klang. – Die Vorgänge der Durchführung lassen sich als ein Schritt für Schritt erfolgendes Zurechtrücken der in der Exposition aufgetretenen Unstimmigkeiten verstehen. Bereits in T. 55 treffen beide Hände in einer von der Melodieführung her völlig unmotivierten, jedoch mit Fortepiano hervorgehobenen Takteins zusammen. In T. 69 und 71 wird durch eine Verlagerung der Melodiestimme in die linke Hand verhindert, daß die Melodiebögen wie in der Exposition mit Quartsextakkorden schließen. Dadurch ist zumindest die Taktdrei stabilisiert, und nach einigen Takten mit einem Gegeneinander von synkopischen Rhythmen und Sforzatoeinwürfen auf der Taktdrei (T. 74, 76, 78 und in kürzerem Abstand 79) setzt sich ein auftaktig zur Takteins führender Rhythmus durch, der nur durch die mit Sforzato verbundene Dehnung des Auftaktes zu T. 85 noch einmal verunsichert wird. Die Durchführung bereitet also den Boden für die in der Reprise stattfindende Klärung der anfänglichen Probleme.

Im folgenden sollen einige final angelegte Sätze aus Beethovens Streichquartetten op. 18 untersucht werden. Einige dieser Sätze – etwa der langsame Satz und das Scherzo aus op. 18/2, das Menuett und das Finale aus op. 18/4 – scheinen bei aller Individualität, Originalität und Qualität näher an Herkömmlichem zu stehen; bei anderen Sätzen ist es unübersehbar, daß aus der Aufgabenstellung, ein prozeßhaftes Geschehen zu realisieren, eine prinzipiell neue Lösung resultiert: etwa im Kopfsatz aus op. 18/1 – dessen Konzentration auf ein kurzes Motiv bereits den Kopfsatz aus der 5. Sinfonie vorausahnen läßt –, im Variationssatz aus op. 18/5 – der im Kontext der Variationen op. 35 und des Finales aus der 3.Sinfonie gesehen werden muß – oder im Scherzo aus op. 18/6 – dessen komplizierte Faktur das Spektrum der rhythmisch-metrischen Möglichkeiten beträchtlich erweitert hat. Ob jedoch eine Unterscheidung hinsichtlich des Grades der Prozeßhaftigkeit überhaupt zulässig ist und wie die eine Gruppe von der anderen zu unterscheiden wäre,

ist kaum auszumachen[24]; ebenso bleibt es eine Ermessensfrage, wo die Grenze zwischen der bloßen Reihung von musikalischen Formteilen und der zielgerichteten Anlage eines ganzen Satzes zu ziehen ist. So ist es denkbar, daß man unter dem Gesichtspunkt der Prozeßhaftigkeit sehr wohl noch den einen oder anderen im folgenden nicht erwähnten Satz heranziehen könnte. Da mit dem vorliegenden Beitrag keine vollständige Darstellung des Quartettzyklus op. 18 beabsichtigt ist, sondern nur – auch im Hinblick auf die Aufführung der Quartette – einige bisher weniger beachtete Aspekte aufgezeigt werden sollen, möge der Leser die letztlich subjektive Auswahl der Sätze[25] entschuldigen. Die Reihenfolge der Besprechungen ist am Entstehungsdatum der Quartette orientiert.

I. Annäherung zwischen Haupt- und Seitenthema im Kopfsatz des Streichquartetts Nr. 3

Das im Druck von 1801 an dritte Stelle gerückte *D*-dur-Streichquartett wurde von Beethoven als erstes der Serie op. 18 zwischen September 1798 und Januar 1799 komponiert[26]. Wenngleich das Hauptthema des ersten Satzes aufgrund seiner Gesanglichkeit und seines großen Bogens eher an Mozartsche denn an Haydnsche Melodien denken läßt[27], zeigt der Satz als ganzes doch deutlich eine von Haydns Kompositionsweise angeregte Zielgerichtetheit. Das wichtigste Geschehen des Satzes kann darin gesehen werden, daß ein anfangs kaum überbrückbar erscheinender Kontrast zwischen Haupt- und Seitenthema im Verlauf des Satzes mehr und mehr ausgeglichen und größere Nähe zwischen beiden Themen hergestellt wird.

Die Gegensätzlichkeit der beiden Themen des Satzes zeigt sich auf vielen Ebenen[28]. Das Hauptthema erklingt, sieht man einmal von den ornamentalen Achteln

---

24 Möglicherweise darf schon allen Quartetten aus op. 18 jene Eigenschaft zugesprochen werden, die für die Werke des späteren Beethoven als charakteristisch angesehen wird: daß das „Neue bei Beethoven ... darin [besteht], daß das Neue in jeder Komposition den Wert eines Werkes entscheidend und in wesentlich höherem Maße beeinflußt als dies bei den älteren Meistern der Fall gewesen ist" (von Fischer, S. 5).

25 Anderweitig bereits ausführlich besprochene Sätze wie den langsamen Satz aus op. 18/1 (s. Bernd Edelmann, „Die poetische Idee des Adagio von Beethovens Quartett op. 18,1", in: *Festschrift Rudolf Bockholdt*, S. 247-267) und den Finalsatz aus op. 18/6 (s. Carl Dahlhaus, „La Malinconia", in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. v. L. Finscher [= Wege der Forschung 428], Darmstadt 1983, S. 200-211 und Arno Forchert, „Die Darstellung der Melancholie in Beethovens op. 18,6", ebda., S. 212-239) beziehe ich in meine Untersuchungen nicht ein.

26 In welchem Umfang es für die Drucklegung überarbeitet wurde, ist nicht mehr nachvollziehbar.

27 Gelegentlich wird auf das Hauptthema des ersten Satzes aus KV 575 verwiesen.

28 Sie entspricht allerdings ganz und gar nicht – wie im folgenden deutlich werden wird – jener mit Adolf Bernhard Marx beginnenden Sonatenhauptsatztheorie, die ein 'männliches' Haupt- und ein 'weibliches' Seitenthema konstatiert.

in T. 3, 5 und 8 ab, in ungewöhnlicher Ruhe; an den nach oben ausholenden eröffnenden Septsprung schließt sich eine abwärtsfallende Melodiestimme an, die durch eine langgezogene aufsteigende Baßlinie gestützt ist. Die weibliche Endung in T. 9/10 macht deutlich, daß man gut daran tut, dieses Thema als im Zwei-Ganze-Takt stehend aufzufassen: bestehend aus einem breiten, selbst abtaktig einsetzenden 'Auftakt' und vier Takten, von denen der dritte sowohl harmonisch – mit kadenzierendem Quartsextakkord und Dominant(sept)akkord – als auch rhythmisch – mit der Verschiebung der Achtelbewegung in die zweite Takthälfte – den Impuls zum Schließen im vierten Takt gibt. Die Takte 68-75 des Seitensatzes hingegen (ich nenne sie der Einfachheit halber, da sie die prägnanteste melodische Gestalt des Seitensatzes enthalten, 'Seitenthema') sind rhythmisch überaus kleingliederig – ihnen liegt ein Vier-Viertel-Takt zugrunde – und beginnen trotz der grundsätzlich auftaktigen Haltung abtaktig; Vorhaltsbildungen fehlen ganz. In der Melodiestimme zeigt sich Kleinräumigkeit und in der Baßführung Sprunghaftigkeit. Die Takte kommen nicht zur Ruhe: Alle Zweitaktgruppen streben durch den dominantischen Klang am Ende zur nächsten Taktgruppe. Sforzati unterstützen die Ruhelosigkeit, und die 'falschen' Tonarten *C*-dur und *a*-moll – die für den Seitensatz erwartete Dominanttonart *A*-dur war bereits in T. 57 stabilisiert und wird erst im Forte-Dreiklang des Taktes 76 wieder aufgegriffen – betonen die Andersartigkeit gegenüber dem Hauptsatz.

Die Annäherung zwischen beiden Themen erfolgt nun auf zweierlei Weise: satztechnisch und formal. Satztechnisch paßt sich das Hauptthema im Laufe des Satzes ein wenig dem Seitenthema an, indem es an Rundung und Ruhe verliert – und dadurch in der Coda sogar die Möglichkeit gewinnt, auf einen breiten Satzschluß hinzuführen. In der Durchführung vermeint man zwar zunächst, das Hauptthema, in die Mollvariante versetzt, in der Gestalt des Satzbeginns zu hören, doch ist die melodische Linie der ersten Violine durch Pausen zerrissen, und an die Stelle der rundenden weiblichen Endung aus T. 9/10 tritt ein mit einem Sekundvorhalt geschärfter Trugschluß, der Ausgangspunkt einer sequenzähnlich wirkenden Fortspinnung wird. Der Reprisenbeginn erweist sich gegenüber dem Expositionsbeginn in mancherlei Hinsicht als weniger stabil. Der Anfang tastet sich erst in die richtige Tonart hinein, da der 'Auftakt' des Themas über ein dominantisch verklingendes *Cis* gelegt ist. Die zunächst in die zweite Violine verlegte Themenmelodie wird sogleich durch eine Imitation gestört, dann sogar zugunsten stärkerer Ornamentierung (T. 163) ganz verlassen und erst in T. 164/165 von der ersten Violine wieder aufgegriffen. Auch die Schlußrundung fehlt; über einen zwischendominantischen Klang wird die sechste Stufe erreicht. Nach all diesen Störungen beginnt die den Takten 11ff. entsprechende Imitationsstelle in der 'falschen' Tonart. – Auch in der Coda treten noch Anklänge an das Hauptthema auf, doch ist die Gesanglichkeit und Rundung des Hauptthemas nun völlig aufgegeben. Die Partien genügen sich nicht selbst, sondern bereiten abschließende breite Kadenzierung vor.

Dem Zitat des Hauptthemas in T. 239ff. ist nicht nur der Schluß aus T. 9/10, sondern auch die geschmeidige Schlußvorbereitung aus T. 8 genommen; statt dessen führen drei massive, durch Crescendo bekräftigte Kadenzklänge in einen nahtlos anschließenden neuen Abschnitt. Die imitatorischen Einsätze des 'Auftaktes' in T. 255-260 aber beinhalten nichts anderes als ein für Schlußpartien von schnellen Sätzen übliches Pendeln zwischen Tonika und Dominante, das in T. 262 noch einmal durch einen doppeldominantischen verminderten Septakkord aufgehalten wird. Doch anders als in T. 16, wo ein verminderter Septakkord den Abbruch des Themas signalisierte, und anders als in T. 166, wo ein verminderter Septakkord dem Hauptthema das Schließen auf der Tonika versagte, bereitet dieser verminderte Klang – durch Crescendo vorbereitet und durch Forte hervorgehoben – einen viertaktigen Dominantblock vor, der seinerseits den Schluß des Satzes erzwingt.

In formaler Hinsicht macht sich im Laufe des Satzes eine zunehmende Raffung bemerkbar. Das betrifft zunächst einmal die nicht aus Material der beiden Themen gestalteten Komplexe T. 36ff. bzw. T. 51ff. In der Exposition erklingen zwei den Satzkopf aufgreifende Abschnitte, bis die Partie T. 36ff. erreicht wird: einer, der über einer vorzeitig mit dem *g* abbrechenden Baßlinie den 'Auftakt' des Themas im Abstand von zwei ganzen Noten imitatorisch einsetzen läßt und in eine breite, umständliche Kadenz führt, und einer, der den Abstand zwischen den imitatorischen 'Auftakt'-Einsätzen auf eine ganze Note verringert (T. 27ff.) und dann auch noch das Intervall des 'Auftaktes' verkleinert, um endlich zu einer abschließenden Tonika zu führen. Zu Beginn der Durchführung wird die T. 36ff. entsprechende Partie wesentlich schneller erreicht: Schon an die – durch die kurze Themenfortspinnung erreichte – Tonika von *B*-dur (T. 122) schließt sich das Pendant zu den Takten 36ff. an; eine imitatorische Verarbeitung des Themen'auftaktes' fehlt also ganz. In der Reprise sind die Takte 36-50 ausgespart, doch auch die Hinführung zum den Takten 51ff. entsprechenden Abschnitt ist kürzer als die die Takte 36ff. vorbereitende Partie in der Exposition (nur 14 gegenüber 25 Takten). Die Coda verzichtet auf jeglichen Anklang an beide Partien. – Im Zusammenhang mit diesen Änderungen vollzieht sich im Laufe des Satzes eine auffällige formale Annäherung zwischen Haupt- und Seitenthema. Dies läßt sich zunächst einmal mit nüchternen Zahlen verdeutlichen: Zwischen dem Ende des Hauptthemas und dem Beginn des Seitenthemas liegen in der Exposition 57 Takte, in der Reprise 31 Takte und in der Coda null Takte; in der Coda ist also größtmögliche Nähe hergestellt. Das unmittelbare Nebeneinander der beiden Themen in der Coda bringt es auch mit sich, daß die tonale Distanz aufgegeben wird: Das Seitenthema ist hier trugschlüssig an das Hauptthema gebunden; zudem vertritt es im Kontext der großen abschließenden Passage den subdominantischen Bereich (Neapolitaner), ist also selbst zu einem an der Schlußbildung beteiligten Faktor geworden.

II. Der Variationssatz aus dem Streichquartett Nr. 5: „auf eine wircklich ganz neue Manier bearbeitet"

Bekanntermaßen hat Ludwig van Beethoven mehrmals innerhalb kurzer Zeit auf das Neuartige seiner geplanten bzw. soeben fertiggestellten Werke hingewiesen. Bei Carl Czerny findet sich der Bericht, daß um das Jahr 1803, kurz vor dem Erscheinen der drei Sonaten op. 29[29], Beethoven dem Geiger Wenzel Krumpholz gegenüber geäußert habe, er sei nur wenig zufrieden mit seinen bisherigen Arbeiten und wolle nun einen neuen Weg einschlagen[30]. An den Verlag Breitkopf & Härtel schrieb Beethoven wahrscheinlich am 18. Oktober 1802 im Zusammenhang mit der Ankündigung der Variationen op. 34 und 35, daß beide Werke „auf eine wircklich ganz neue Manier bearbeitet" seien[31], und er bat am [18.] Dezember 1802 den Verlag brieflich darum, die beiden Kompositionen mit einem Vorbericht zu veröffentlichen, der darauf verweisen sollte, daß die Variationen sich merklich von den früheren unterscheiden[32]. Carl Dahlhaus hat aufgrund eines Vergleichs der wesentlichen Merkmale von op. 31/2 und op. 35 (und außerdem von op. 55 und op. 59/3) die häufig geäußerte Vermutung, der 'neue Weg' und die 'neue Manier' seien ein und dasselbe, bestätigt[33].

Tatsächlich ist schon auf den ersten Blick zu erkennen, daß in den beiden Variationszyklen von 1802 Neuland betreten ist: in op. 34 eine Änderung von Tonart, Taktart und Tempo in jeder der Variationen und in op. 35 eine ganz ungewöhnliche formale Anlage mit einer vierteiligen Introduzione vor dem eigentlichen Thema und mit einem an die Coda der letzten Variation anschließenden Teil, der eine Final-Fuge und ein nochmals aus Variationen und einer Coda bestehendes Andante con moto umfaßt[34]. In diesen Kontext nun scheint sich der drei Jahre früher entstandene Variationssatz aus Beethovens Streichquartett op. 18/5 gar nicht zu fügen, zeigt er doch ganz die Umrisse einer herkömmlichen, eher schematisch gestalteten Variationsreihe. So nimmt es nicht wunder, daß die Literatur für diesen Satz eine starke Abhängigkeit von der Kompositionsweise Mozarts konstatiert, ja gar das ganze Quartett in Anlehnung an die sogenannten 'Haydn-Quartette' Mozarts – von

---

29 Die Jahreszahl muß zu 1802 korrigiert werden, und mit den Sonaten ist op. 31 gemeint.

30 Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hrsg. v. W. Kolneder (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 46), Strasbourg/Baden-Baden 1968, S. 43.

31 *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe, Band 1: 1783-1807*, hrsg. v. S. Brandenburg, München 1996, Nr. 108, S. 126.

32 Ebda., Nr. 123, S. 145.

33 Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1987, S. 210-222, insb. S. 219.

34 Beethoven deutet in seinem Brief vom 8. April 1803 an Breitkopf & Härtel (s. *Briefwechsel*, Bd. 1, Nr. 133, S. 159f.) einige dieser formalen Besonderheiten an.

deren KV 387 und 464 sich Beethoven Partiturabschriften angefertigt hatte[35] – als Beethovens 'Mozart-Quartett' bezeichnet[36]. In der Tat haben der Variationssatz aus KV 464 und dieser Beethovensche Satz die Positionierung im fünften Quartett der Serie und an dritter Stelle im Zyklus, die Taktart 2/4 und das Tempo „Andante" (mit dem Zusatz „cantabile" bei Beethoven und ursprünglich auch bei Mozart[37]), die Tonart *D*-dur innerhalb eines *A*-dur-Quartetts, das tonartliche Ausbrechen der vierten Variation und den Abschluß durch eine Coda, die mit einem rhythmisch prägnanten Baßmotiv beginnt, gemein. Stellt man allerdings dem Melodieverlauf des Mozartschen Variationsthemas – das sich mit einer zart gewundenen, rhythmisch höchst differenzierten und hinsichtlich der Bezugnahme der Einzelteile aufeinander subtil ausgewogenen Melodie förmlich in das Ohr des Hörers einschmeichelt – den Melodieverlauf des Beethovenschen Themas gegenüber, so scheint letzterer qualitativ beträchtlich abzufallen. Ein Urteil wie das Kermans[38] liegt daher nahe: „Rhythmically, the theme slices its sixteen bars with machinelike rigor. ... Melodically, it marches up and down the scale like the noble duke of York." Doch auch die übrigen Stimmen tragen nicht viel zur Verlebendigung des Themas bei: In den Takten 1-8 folgt die zweite Violine der ersten Violine stereotyp in Sexten, und in den Takten 13-16 schließt sich die Bratsche der zweiten Violine, die ihrerseits zunächst der ersten Violine in Oktaven folgt, anfangs in Sexten und dann in Dezimen an. Da das Thema auch harmonisch sehr eng gefaßt ist – es „clings to four and only four chords, I, IV, V, and V of V" [genauer: die Dominante der Dominanttonart und deren Tonika][39] –, folgert Kerman, es sei „an abstract construction. ... It does not much warm the movement as a whole, ..., which for all its point of interest certainly stands inferior to the variations of Haydn [gemeint ist der Variationssatz aus dem Streichquartett op. 20/4] and Mozart in practically every way. If Beethoven had been quite sure how to write as good a variation movement as Mozart's, there would presumably have been less need to model on him"[40].

Auffällig ist nun aber, daß Beethoven sich in seinen Skizzen zum Variationssatz zunächst an einer weniger steifen Melodieform (siehe Notenbeispiel 1) versucht

---

35 Angaben der Fundorte bei Schneider, S. 134.

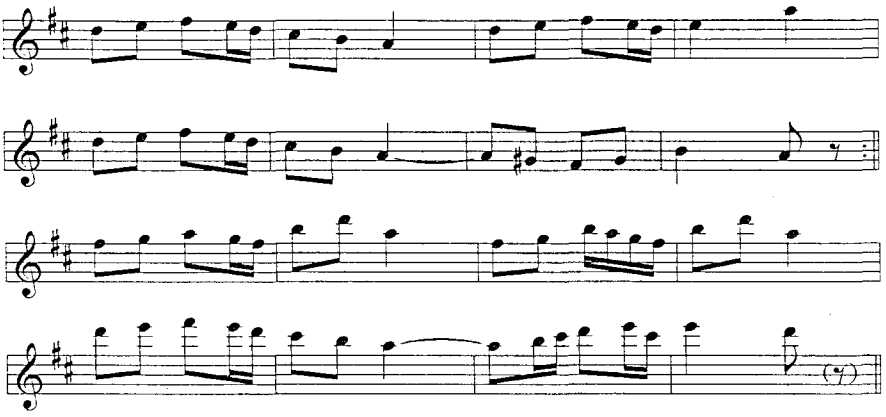
36 Jeremy Yudkin, „Beethoven's 'Mozart' Quartet", in: *JAMS* 45 (1992), S. 30-74.

37 Der Zusatz „cantabile" wurde im Autograph gestrichen – s. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, hrsg. v. L. Ritter von Köchel, bearb. von F. Giegling/A. Weinmann/G. Sievers, Wiesbaden [7]1965, S. 502.

38 Kerman, S. 61.

39 Ebda., S. 61.

40 Ebda., S. 62.



Notenbeispiel 1

hatte[41] und erst später[42] eine dem endgültigen Melodieverlauf sehr nahestehende Version notierte. Ihm muß also an dem melodisch spröden Thema gelegen gewesen sein. Der weitere Verlauf des Satzes zeigt denn auch deutlich, daß nicht kompositorisches Unvermögen, sondern höchste Konzentration das Thema formte. Die Variationen sind allerdings nur zu verstehen, wenn man eine noch nicht erwähnte Eigenart des Themas berücksichtigt: daß sich nämlich ganz im Gegensatz zur zunächst skizzierten Version, in der die Anfangstakte aller Viertaktgruppen aufeinander Bezug nehmen und erster und zweiter Teil parallel gegliedert sind (2 + 2 + 4), die vier Takte 9-12 vom fast mechanisch anmutenden Verlauf der sie umrahmenden Teile deutlich abheben. Finden sich in den Rahmenteilen drei symmetrisch gerundete, nur authentische Kadenzen verwendende Viertaktgruppen, so besteht der Binnenteil aus zwei geschlossenen, einander überaus ähnlichen Zweitaktgruppen mit plagaler Kadenz[43], auf die in T. 11 sogar eine Zwischendominante hinführt. Die Melodiestimme des Binnenteils ist im Gegensatz zu der der Rahmenteile fein ziseliert und durch die Verwendung von Sechzehnteln rhythmisch lebendig; sie tritt, zunächst mit einem Halteton der Violinen gekoppelt, in der Viola und dann, von einer in Gegenbewegung und rhythmischer Eigenständigkeit geführten

---

41 D-B, Grasnick 2, S. 67, Zeile 1 (*Beethoven. Ein Skizzenbuch zu Op. 18. SV 46*, hrsg. v. W. Virneisel [= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Skizzen und Entwürfe Bd. 6/II], Faksimile Bonn 1972, Übertragung Bonn 1974).

42 Ebda., S. 73, Zeile 6 und 7.

43 Auf diesen harmonischen Kontrast weist auch Daniel Gregory Mason, *The Quartets of Beethoven*, New York 1947, S. 64 hin.

Baßlinie kontrapunktiert, in der ersten Violine auf. Ein Crescendo ab T. 11 und das durchgehende Legato unterstützen das Aufblühen dieser inselhaft wirkenden Takte[44].

Die Variationen verknüpfen auf überraschende Weise ursprünglich nicht zusammengehörige Partikeln des Themas. In Variation 1 ist der abwärtsführende Sextgang aus T. 1/2 in eine rhythmisch prägnante Wendung verwandelt, die in den folgenden sechs Takten dreimal und in den letzten vier Takten zweimal aufgegriffen wird. Nun entspricht aber keiner dieser späteren imitationsartigen Einsätze exakt der Wendung des Variationsanfanges, so daß der Violoncelloeinsatz der Takte 25/26 und der Violaeinsatz der Takte 27/28, die eine Umspielung der Baßlinie aus T. 11/12 darstellen, als nichts anderes als eine weitere Variante der beiden die Variation eröffnenden Takte gehört werden. Auch der Kontrapunkt aus T. 19/20 – der den eine Sext umspannenden Aufwärtsgang aus T. 3/4 umspielt – und jener aus T. 27/28 haben große Ähnlichkeit. Die Rahmenteile und der Binnenteil haben also eine Annäherung vollzogen. Damit gibt der Binnenteil seine Isolierung auf; ein Crescendo zu seiner Kenntlichmachung erübrigt sich. Statt dessen findet sich nun am Ende beider Rahmenteile eine Stelle, die durch ein Crescendo hervorgehoben ist: jener gegenüber den vorausgehenden Einsätzen um einen Takt zu früh eintretende imitatorische Einsatz, der die ihrerseits mit Sforzati gekennzeichnete abschließende Kadenz einleitet. – Doch trotz der Nivellierung der Gegensätze zwischen Rahmenteilen und Binnenteil erscheint eine Reminiszenz an die inselhafte Gestaltung der Takte 9-12. Im zweiten und vierten Takt des Binnenteils (T. 26 und 28) erklingt in der jeweiligen Oberstimme eine ruhige, legato geführte kleine Tonfolge, die an die Gesanglichkeit der Takte 9-12 erinnert und durch das Berühren der Mollsubdominante die dortige harmonische Weitung sogar noch intensiviert. Konkret stellt die Wendung eine Reduzierung der Melodielinie aus T. 11/12 dar; ihr Rhythmus allerdings entspricht dem aus T. 1.

Variation 2 hat, was das Verhältnis von Rahmenteil- zu Binnenteilmaterial anbelangt, ähnliches Aussehen wie Variation 1. Während auf der Ebene der raschen Bewegung eine Angleichung der Teile stattfindet – durch die ganze Variation ziehen sich Sechzehnteltriolen, die in den jeweils ersten zwei Takten der beiden Rahmenteile als Umspielung der Themenmelodie verstanden werden können, sich dann aber in Dreiklangsbrechungen und Skalengängen verselbständigen –, behält der Binnenteil durch eine gesangliche Wendung in zweitem und viertem Takt – die sich eng an T. 10 bzw. 12 anlehnt – und durch zusätzliche harmonische Schärfung – ein leittöniges Hineinführen in den Schluß, das nun wieder dynamisch unterstützt ist – seine Sonderstellung.

---

44 Den Gegensatz in der Artikulation der Takte 1-8 und 9-12 hebt Steven Moore Whiting, *To the 'new manner' born: A study of Beethoven's early variations*, Ph.D. University of Illinois at Urbana-Champaign 1991, Ann Arbor 1992, S. 306 als grundlegend hervor. Whiting verweist auf den ganz ähnlichen Kontrast im Thema der Variationen aus der Klaviersonate op. 14/2.

In Variation 3 ist die Annäherung von Rahmenteilen und Binnenteil noch einen Schritt weiter geführt. Auch in dieser Variation findet sich eine Zusammenhalt schaffende durchgängige rasche Bewegung, doch hat sie keinen Anteil mehr an der melodischen Ausgangssubstanz des Satzes. Das melodische Material des Themas tritt in ruhigen Notenwerten auf; der auf der Ebene der raschen, umspielenden Notenwerte bereits vollzogene Prozeß der Angleichung der Teile wird in dieser Variation nun auch noch auf der Ebene der ursprünglichen Notenwerte nachgetragen. Und hier nun verläßt die Beethovensche Komposition vollends die Bahnen, die die Mozartschen Variationen aus dem Streichquartett KV 464 vorgezeichnet haben könnten. Leben Mozarts Variationen von melodischer Umspielung und Anreicherung, von satztechnischer Verkomplizierung und Steigerung, so ist diese Variation durch Reduktion und durch das Herstellen komplexer Beziehungen zwischen den einzelnen, nicht mehr an ihren ursprünglichen Platz gebundenen Partikeln und Eigenschaften gekennzeichnet. Die Sextgänge der Takte 1-4 sind zu Quartgängen verkürzt; der mit *fis* beginnende Abwärtsgang aus T. 1/2 erscheint als Melodiestimme (Viola), der mit *a* beginnende Aufwärtsgang aus T. 3/4 als Baßstimme (Violoncello). Beiden Gängen aber ist ein sich in Gegenrichtung bewegender Gang (T. 49/50 Violoncello, T. 51/52 erste Violine) hinzugefügt, so daß sich zwei einander sehr ähnliche Zweitaktgruppen herausbilden, die durch die Ansatztöne – zunächst *fis*, dann *g*[45] – und durch einen von *d* aus konstant aufsteigenden, nur in der Mitte nach unten umgebrochenen Baß halbsatzartig aufeinander bezogen sind. Ein ebenfalls mit *d* beginnender Baßaufstieg wiederholt sich sogleich in den Takten 53-55, nun aber ohne Pause im zweiten Takt und noch einen Ton höher führend. Außerdem nimmt die Baßlinie aus T. 53/54 mit Rhythmus und Bewegungsrichtung Bezug auf eine zunächst gänzlich unscheinbare Wendung einer Begleitstimme im Thema: der Viola in T. 6. Gegen die Baßlinie läuft ein umspielter Abwärtsgang der ersten Violine, der die Reihe der melodischen Ansatztöne aus T. 49 und 51 mit *a* fortsetzt, so daß die ersten acht Takte den statischen, reihenden Charakter des Themas ganz überwinden. – Der Binnenteil weicht in seinem Duktus kaum noch von den ihn unmittelbar umgebenden Takten ab. Zweimal erklingt die Violoncellowendung aus T. 11/12 – aber in einer rhythmischen Gestalt, die an den Verlauf der Unterstimmen sowohl aus T. 9 als auch aus T. 53/54 denken läßt. Wächst der Binnenteil somit gleichsam 'organisch' aus den Takten 53-56 heraus, so führt er auch, indem die erste Violine in T. 58-61 taktweise höher ansetzt, zielstrebig auf die abschließende Viertaktgruppe zu. Diese nun knüpft zwar wie im Thema und in den ersten Variationen an die zweite Viertaktgruppe (T. 53ff.) an, übersteigert sie jedoch durch Verlängerung des eine Oktave tiefer ansetzenden Baßganges um zwei Töne und durch den melodischen Höhepunkt g^3 der ersten Violine. – Einerseits haben in dieser Variation die Rahmenteile Eigenschaften des

[45] Man vergleiche damit T. 17 und 19.

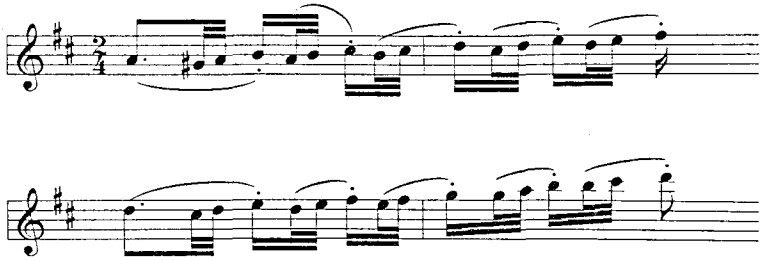
Binnenteils angenommen – die ersten vier Takte gliedern in 2 + 2, das Portato ist einem Legato gewichen, die im Thema so spröde Melodieführung hat einer liedhaften Gestaltung (T. 49-52) und die im Thema so banale Baßführung einer linear geführten Unterstimme Platz gemacht –, andererseits ist der Binnenteil, wenngleich in seiner Melodie noch immer von den ersten Takten (T. 49-52) deutlich unterschieden, von einem Element der Rahmenteile, nämlich dem Violarhythmus aus T. 6, mitgeprägt. Zudem ist durch die Bezugnahme der melodischen Spitzentöne ein großer Bogen über die Grenzen der Taktgruppen hinweg gespannt.

In Variation 4 werden keine raschen Figuren mehr benötigt, um alle Teile zusammenzuhalten; der in T. 1/2 aufgestellte Rhythmus, die geradlinigen Bewegungsabläufe der Rahmenteile und das Legato des Binnenteils beherrschen die gesamte Variation. Dadurch, daß die ersten vier Takte (T. 65-68) vom Binnenteil des Themas die Gliederung in 2 + 2 übernehmen – T. 67 beginnt gegenüber T. 66 in neuer tonaler Sphäre – und die Anfänge der Viertaktgruppen aus den Rahmenteilen (T. 65, 69 und 77) sich harmonisch voneinander unterscheiden – im Thema und in allen bisherigen Variationen begannen die entsprechenden Taktgruppen bei melodischer und rhythmischer Ähnlichkeit harmonisch gleich –, ist die ursprüngliche Kontrastierung von Rahmenteilen und Binnenteil kaum mehr erkennbar. Nur noch durch zwei winzige Details ist der Binnenteil herausgehoben: durch die Haltetöne und durch von der Umgebung abweichende harmonische Haltung (in Umkehrung zum Thema und zu den bisherigen Variationen ist hier der Binnenteil harmonisch am einfachsten gehalten, wogegen die Rahmenteile harmonische und sogar tonale Komplikationen aufweisen).

Variation 5 findet zu einer Gestalt, die die ursprüngliche Konfrontation von Rahmenteilen und Binnenteil nicht einmal mehr erahnen läßt, sondern wie aus einem Guß erscheint. Harmonisch sind alle Teile gleich kompliziert (ein neuer, doppeldominantisch eingesetzter verminderter Klang in T. 86 bildet zum zwischendominantischen Klang aus T. 89 und 91 das Gegengewicht), und der regelmäßige Einsatz des zweitaktigen Violintrillers zu Beginn jeder Viertaktgruppe suggeriert, daß der Variation eine durchgehende Viertaktgliederung zugrundeliegt. Die für diese Variation gewählte rhythmisch überaus prägnante Figuration der Melodie macht es möglich, daß der Aufstieg der ersten Violine aus T. 3/4 und die Violoncellofigur aus T. 9/10 in ihren Umspielungen (zweite Violine T. 83/84 und 89/90) (siehe Notenbeispiele 2 und 3) kaum noch zu unterscheiden sind. Die Variationen sind an ihrem Ziel angelangt: über eine Reihe von Zwischenstufen ist Angleichung erreicht, ist die anfängliche Konfrontation zwischen der Sperrigkeit der Rahmenteile und der Kantabilität des inselhaften Binnenteils aufgehoben und in durchgängige Lebendigkeit überführt[46]. Daß in den Skizzen[47] ein Entwurf zum Thema

---

[46] Siehe hingegen Mason, S. 63, der das im Thema aufgestellte Prinzip „Statement – contrast – restatement" in allen Variationen beibehalten sieht.



Notenbeispiele 2 und 3

unmittelbar von einem Entwurf gefolgt wird, der zur letzten Variation gehören dürfte, deutet vielleicht an, daß Beethoven schon in der ersten Arbeitsphase klare Vorstellungen von Ausgang und Ziel und somit vom Konzept des Satzes hatte.

Beethovens Variationssatz wird wie der Variationssatz aus Mozarts Streichquartett KV 464 mit einer Coda abgeschlossen. Doch wo Mozart abrundend Teile der Variationsreihe zusammenfügt – ein Verklingen im Duktus der sechsten Variation, das von einer Reminiszenz an das Thema (T. 1-4 und T. 13-18 in T. 164-173) und an die Kadenz aus Variation 5 (T. 115-118 zweimal in T. 174-181) unterbrochen wird –, konzentriert sich Beethoven allein auf den Abwärtsgang der ersten Violine aus T. 1/2 und das kleine Violamotiv aus T. 6 und führt vor Augen, daß beide im Verlauf des Variationsgeschehens ihre Starrheit bzw. Bedeutungslosigkeit verloren haben. Der Binnenteil wirkte gleichsam als Katalysator, um den beiden Motiven zu Flexibilität und gestalterischer Qualität zu verhelfen. Der gänzlich unerwartete Trugschluß, mit dem die Coda beginnt, mag in diesem Sinne als aufmerksamkeitheischende Ankündigung des Resumées verstanden werden. Der Abwärtsgang ist nun in der Coda, jeweils zweimal hintereinander auftretend, Hintergrund für eine raschere liedhafte – zwar ebenfalls nur auf- und absteigende, jedoch sich im zweiten Takt durch die Sept der Dominante weitende und leittönig zum Höhepunkt des vierten Taktes hinführende – Melodie[48], und das kleine Violamotiv ist durch Sequenzierung und Kombination mit einem Komplementärrhythmus in die Lage versetzt, diese viertaktigen Melodiebögen weiterzuführen (T. 102/103, 114/115, 120-123) und den das abschließende Poco Adagio vorbereitenden Dominantorgelpunkt (T. 124-127) zu strukturieren. – Auch im Poco Adagio wird ein Abwärtsgang je zweimal hintereinander gesetzt, jedoch in stark veränderter Form. Die ersten

---

[47] D-B, Grasnick 2, S. 73, Zeile 6 und 7.

[48] In der bereits einige Jahre früher skizzierten Melodie für ein Rondo, die als verwandt damit angesehen wird (siehe S. 382 bei Ludwig Misch, „Kleine Beethoveniana", in: *Mf* 16 [1963], S. 381-388), fehlen gerade diese Eigenarten.

beiden Gänge vereinen sich zu einem großen, über eine Dezim fallenden und im Grundton zur Ruhe kommenden Bogen (wogegen der Aufwärtsgang aus T. 3/4 in T. 132/133 kontrapunktisch verbrämt ist). Im Zusammenhang mit den beiden letzten Abwärtsgängen in T. 134ff. ergibt sich eine auch dynamisch unterstützte Steigerung, da der zweite der Abwärtsgänge über den ersten geschoben, verlängert und verschnellert ist. Außerdem treffen an dieser Stelle diverse Elemente aus den Variationen zusammen. Die erste Violine bezieht sich mit ihrem Ansatzton g^3 auf die Takte 19, 30, 51, 63, 83 und 95 und mit ihrem Rhythmus auf den Rhythmus der Viola in T. 6. Auch in der zweiten Violine klingt eine frühere Stelle an: die zu dem großen Aufwärtsgang gehörende, in die Kadenz führende Violastimme aus T. 62/63. Die satztechnische Intensivierung und Bündelung in den Takten 134-136 macht die Ausdehnung der in T. 135 Mitte erreichten Dominante plausibel, und der Dominantblock ist seinerseits Vorbereitung eines erstmals männlichen und zudem auch ausgedehnteren Tonikaschlusses. War im Thema des Variationssatzes in den Rahmenteilen ein melodischer Anhang bzw. eine kleine aufwärtsführende Wendung nötig, damit eine abschließende Kadenz erklingen konnte (T. 7/8 und 15/16), so vermag der Abwärtsgang in der Coda selbst den dominantischen Anstoß zum Schließen zu geben.

Selbstverständlich gelänge es, für die Variationen aus Mozarts Streichquartett KV 464 und die aus Beethovens Streichquartett op. 18/5 über die anfangs genannten oberflächlichen Beziehungen hinaus auch im einzelnen Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten, finden sich doch in beiden Variationsreihen traditionelle Verfahren des Variierens. Beide Variationsreihen unterziehen etwa die Parameter Melodie, Rhythmus und Harmonik Veränderungen, lassen aber die Parameter Tempo und Takt unverändert. Doch in Beethovens Variationssatz wird darüber hinaus ein Abstraktum, nämlich das Verhältnis zweier Teile zueinander, verändert, und die Veränderungen an diesem Verhältnis werden schrittweise vollzogen und zielgerichtet angeordnet, so daß am Ende des Satzes der anfängliche Kontrast aufgehoben ist. Die Prozeßhaftigkeit des Satzes gibt zudem der Variationsreihe größeren Zusammenhalt, als es ein allen Variationen zugrundeliegendes Thema allein vermag. All dies ist nur möglich, weil das Variationsthema in seinen Rahmenteilen so überaus einfach gehalten ist. Ein derart differenziertes Thema hingegen wie das aus Mozarts KV 464 steht der Veränderung eines Verhältnisses von Teilen und der zielgerichteten Anlage von Variationen eher im Wege[49]. Ebenso sperren sich all jene – gesanglichen – Variationsthemen, die auf bekannten Liedern basieren oder Opern bzw. Singspielen entstammen, einer zielgerichteten Anlage des Variationszyklus[50].

---

49 Philip Radcliffe zieht aus der unterschiedlichen Gestalt der Themen die Schlußfolgerung: „On the whole Mozart set himself the harder problem, as his theme is richer in detail, both melodic and harmonic, than that of Beethoven, and proportionately harder to vary." (S. 39).

50 Bei Joseph Haydn allerdings finden sich in einem Variationssatz über ein liedhaftes Thema – in der Romanze aus der Sinfonie Nr. 85, entstanden wohl im gleichen Jahr 1785 wie Mozarts

Daraus resultiert, daß die Gattung der Variation bis hin zu Beethoven wenig Raum für kompositorische Qualität ließ; das trotz aller Beliebtheit beim Publikum geringe Ansehen der Gattung dürfte damit aufs engste zusammenhängen.

Der langsame Satz aus Beethovens Streichquartett op. 18/5 bietet also zweifelsohne für die Gattung der Variation Neues: die Einbeziehung eines Parameters als veränderbar, der in traditionellen Variationsreihen zu den konstant gehaltenen Parametern gehörte, und die Verbindung der Gattung mit prozeßhafter Anlage[51]. Doch der Satz läßt außerdem – wenn auch nur partiell – konkret an die Variationen op. 35, die Eroica-Variationen, denken. Zunächst einmal haben seine ersten vier Thementakte ähnlichen bzw. gleichen Baßverlauf wie die ersten vier Takte aus dem Thema der Eroica-Variationen[52] bzw. dessen vor 1802 entstandener Vorstufe im Kontretanz WoO 14/7[53]. Wichtiger ist jedoch, daß auch in den Eroica-Variationen ein sperriger sechzehntaktiger Abschnitt am Anfang der Komposition steht, daß sich auch dort die Takte 9-12 – allerdings aufgrund noch größerer Widerborstigkeit – von der Umgebung abheben, daß auch dort der Eröffnungsabschnitt später – zunächst schon im „Tema" – mit musikalischem Sinn gefüllt und dessen

---

Streichquartett KV 464 – Ansätze, eine zielgerichtete Anlage zu realisieren: Am Ende des Themas (T. 15ff.) erklingen vier Takte mit Vordersatzstruktur, denen aber im Gegensatz zu T. 5-8 kein Nachsatz folgt, sondern ein auch harmonisch isoliert bleibender Einzeltakt und eine gesangliche, kadenzierende Phrase von drei Takten Umfang. Indem Haydn diese Unregelmäßigkeit in der ersten Variation durch dynamische Gegensätze (T. 41/42) und in der zweiten, der Mollvariation, durch Verkürzung der Dreitaktgruppe auf zwei Takte (T. 63/64) noch verschärft, führt er folgerichtig auf die Glättung der Taktgruppe in der letzten Variation hin. Dort bestehen die auf den Vordersatz folgenden Takte (T. 113-116) aus einheitlichem Material – nämlich einem viermaligen Auftreten des ursprünglichen Einzeltaktes – und erhalten insofern nachsatzmäßige Rundung.

51 Whiting sieht hingegen schon in früheren Variationen Beethovens, etwa denen aus op. 1/3 (S. 349), 8, 11, 12/1 (S. 358) oder 14/2 (S. 306), zielgerichtete Entwicklung ausgeprägt; allerdings beschränkt sich der von ihm z.B. in op. 18/5 konstatierte Prozeß darauf, daß der im Thema aufgestellte Artikulationsgegensatz in den Variationen zunächst verschärft – Staccato in Variation 1 und 2, Legato in Variation 3 und 4 – und schließlich in Variation 5 zu einer Synthese geführt wird (S. 306).

52 Deren ersten Takt, der einen eröffnenden Tonikaklang enthält, zähle ich für diesen Vergleich nicht mit.

53 Auch im 1800/01 entstandenen Finale zum Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* erklingt bekanntermaßen das Thema der Eroica-Variationen. Das Prometheus-Finale – und in weniger deutlicher Form auch der elfte Tanz aus WoO 14 – hat noch einen weiteren Bezug zum Variationsthema aus dem Streichquartett op. 18/5: In T. 67-71 findet sich in der Baßstimme eine Bewegung, deren Ähnlichkeit mit der Führung der ersten Violine aus T. 1-4 nicht zu überhören ist (s. z.B. Misch, S. 382). Außerdem ist das Ende der Gänge durch eine Bläserfigur markiert, deren Rhythmus dem der Viola aus T. 6 des Variationsthemas entspricht (T. 68, 70). – Doch T. 1 und 2 des Variationsthemas aus op. 18/5 tauchen auch direkt in den Eroica-Variationen auf: in Variation XIV, T. 1/2, in der linken Hand (nach Moll versetzt und mit geändertem Auftakt).

Takte 9-12 integriert werden, daß sich auch dort zielstrebige, die Einheit des Variationszyklus gewährleistende Abläufe finden und daß auch dort am Ende der Komposition eine Zusammenfassung der vorausgehenden Geschehnisse erfolgt[54]. Hier wie dort werden aus dem Thema der Variationen im Verlauf des Satzes einzelne Elemente herausgelöst und in neuen Kontext gestellt – auffälligstes Zeichen das Verbinden der nahezu unveränderten Themenmelodie mit neuen Tonarten und Harmoniefolgen in Variation 4 aus op. 18/5 und Variation 6 aus op. 35 –, und hier wie dort hängen die ungewöhnliche Themengestalt und der Prozeßcharakter der Variationen aufs engste zusammen[55]. Diese Eigenarten – und nicht die neuartige Form mit einem dem Thema vorausgehenden Introduktionsteil und einem großangelegten, eine Fuge einschließenden Finalteil – werden von der neueren Forschung[56] als die Kennzeichen der von Beethoven im Zusammenhang mit op. 34 und 35 angesprochenen 'neuen Manier' gesehen.

Beethoven scheint also seine Aussage über die Neuartigkeit seiner Variationen nicht zum richtigen Zeitpunkt gemacht zu haben. Nicht erst die Variationen op. 34 und vor allem op. 35 hätten dieses Prädikat verdient[57], sondern bereits die Variationen aus dem Streichquartett op. 18/5. Zwei Erklärungen sind für die Verspätung denkbar: Einerseits mag seine Äußerung weniger durch seine eigenen Werke veranlaßt gewesen sein denn durch eine von ihm nicht gutgeheißene Fugenkollektion Anton Reichas[58], auf deren marktschreierischen Titelzusatz „Composées d'après un nouveau système" Beethoven in seinem Brief vom Dezember 1802 an Breitkopf & Härtel[59] mit der spöttischen Bemerkung reagierte, französische Komponisten machten ein „Geschrey von einer Neuen Methode von V.[*ariationen*]"[60]. An-

---

54 Siehe hierzu und zum Folgenden Stefan Kunze, „Die 'wirklich ganz neue Manier' in Beethovens Eroica-Variationen op. 35", in: *AfMw* 29 (1972), S. 124-149.

55 Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven*, S. 212-214 spricht für die Eroica-Variationen von einer „thematischen Konfiguration" aus prinzipiell voneinander unabhängigen Teilmomenten.

56 Siehe Kunze, „Die 'wirklich ganz neue Manier'" und Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven*, S. 212-214.

57 Dies zu zeigen, ist auch das Anliegen der Arbeit von Whiting. Allerdings versteht Whiting unter einem prozeßhaften Ablauf einer Komposition etwas anderes als vorliegender Aufsatz und die in Anm. 56 genannte Literatur. Die erste Anwendung der Variationstechnik der Eroica-Variationen schreibt Whiting den Variationen aus dem Klaviertrio op. 11 zu (S. 359).

58 Es handelt sich um die – allerdings erst 1805 erschienenen – *Trente six Fugues pour le Piano-Forte composées d'après un nouveau système* – s. dazu Stefan Kunze, „Anton Reichas 'Entwurf einer phrasirten Fuge'. Zum Kompositionsbegriff im frühen 19. Jahrhundert", in: *AfMw* 25 (1968), S. 289-307.

59 Siehe Anm. 32.

60 Siehe dazu Kunze, „Die 'wirklich ganz neue Manier'", S. 300 und Hans-Werner Küthen, „Beethovens 'wirklich ganz neue Manier' – eine Persiflage", in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984*, hrsg. v. S. Brandenburg/H. Loos (= Veröffentlichun-

dererseits darf aber wohl auch Beethovens Anmerkung in seinem Brief vom Oktober 1802 an den Verlag Breitkopf & Härtel[61] nicht unberücksichtigt bleiben: „ich höre es sonst nur von andern sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß ...“ – eine Briefstelle, die erahnen läßt, wie wenig aussagekräftig die konkreten Äußerungen von Komponisten über ihre eigenen Werke oft sind. Auch beim Variationssatz aus dem Streichquartett op. 18/5 scheint Beethoven um seine neuen Ideen nicht gewußt zu haben.

III. Abtakt gegen Auftakt im Menuett des Streichquartetts Nr. 4

Ob ein Satz oder ein Teil eines Satzes auftaktige oder abtaktige Bildungen bevorzugt, beeinflußt nicht nur den Charakter der Musik – so tendiert, vereinfachend gesagt, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gesangliche und kammermusikalische Musik eher zu Auftaktigkeit, energische und orchestrale Musik eher zu Abtaktigkeit –, sondern bringt auch Konsequenzen z.B. für die Schlußbildung mit sich. Auftaktige Motive vermögen zwar auf eine harmonisch und melodisch schließende Takteins hinzuführen, lassen jedoch weder eine breite Schlußvorbereitung noch eine besonders deutliche Ausprägung des Schlusses selbst zu. Es gibt allerdings einige Möglichkeiten, einem über einen Auftakt erreichten Schluß eine gewisse Stringenz zu verleihen. Einerseits ist ein Schluß im achten oder sechzehnten Takt eines periodisch gebauten Abschnitts – wie knapp und von der Gestaltung her unerwartet er auch immer ausfallen mag – allein durch seine Positionierung mit einiger Schlußkraft ausgestattet (s. z.B. das Trio aus dem zweiten Satz des Streichquartetts op. 18/5); andererseits kann ein unscheinbarer Schluß in einem nicht regelmäßig gliedernden Kontext durch Wiederholungen bestätigt werden (s. z.B. den langsamen Satz aus dem Streichquartett op. 18/2). Insbesondere die schnellen Sätze neigen jedoch dazu, zumindest gegen Satzende abtaktige Haltung zu bevorzugen bzw. Auftakte auf ganze Takte zu verlängern – sie also ‘abtaktig’, auf betonter Taktzeit, einsetzen zu lassen –, so daß sich die Kadenzklänge verbreitern und somit eine auffällige Vorbereitung der abschließenden Tonika vollziehen. Meist ist auch diese Tonika nicht als einzelner Klang, sondern als größerer Block ausgebildet.

Der Ablauf des Menuetts aus dem im Sommer bis Herbst 1799 entstandenen vierten Streichquartett der Serie op. 18 bestätigt diese Überlegungen: Der erste Teil ist auftaktig gestaltet und von knappen Schlüssen in periodischen, kleingliedrigen Strukturen geprägt; im letzten Teil (T. 33ff.) wird diese Haltung jedoch zugunsten

---

gen des Beethovenhauses in Bonn, Neue Folge, Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung 10), München 1987, S. 216-224.

61 Siehe Anm. 31.

abtaktiger Bildungen und breiterer Schlüsse innerhalb von nichtperiodischen Taktgruppierungen aufgegeben. Entscheidend ist nun aber, daß diese gegensätzlichen Haltungen in ein zielgerichtetes Geschehen eingebunden sind. Gewisse Irritationen im ersten Teil lassen es folgerichtig erscheinen, daß die Auftaktigkeit verlassen wird, und der Mittelteil (T. 9ff.), der zwischen beiden Haltungen vermittelt, bereitet gleichsam eine Klärung der anfänglichen Irritationen vor. An diesem Geschehen sind die Dynamik und die Artikulation in hohem Maße beteiligt.

Auf den ersten Blick zwar scheint die eröffnende Periode des Menuetts – abgesehen davon, daß der Halbschluß am Ende des Vordersatzes nicht in der Ausgangstonart, sondern in der parallelen Durtonart steht und der Nachsatz in der Subdominanttonart beginnt – ohne alle Komplikationen abzulaufen: Eine kurze, den Tonikadreiklang anspielende melodische Wendung und drei jeweils von einem Spannungsklang (dominantischer, subdominantischer bzw. doppeldominantischer Klang) zu einer Auflösung führende Klangfolgen sind durch ihre Auftaktigkeit und rhythmische Ähnlichkeit aufeinander bezogen und werden durch die weibliche Endung im vierten Takt und durch die ganz ähnliche Gestaltung der nachfolgenden vier Takte als Vordersatz definiert. Bei näherem Hinsehen aber ergeben sich in den ersten acht Takten außer den harmonisch-tonalen Besonderheiten auch andere 'Unstimmigkeiten': In T. 1 stellt sich in den drei Oberstimmen und in T. 3 in den beiden Unterstimmen ein Legatobogen gegen die Auftakte, und in T. 1-4 bzw. 5-7 besteht eine eigenartige Spannung zwischen dem eigentlich sehr gesanglich wirkenden, großbogigen melodischen Aufstieg und der Kleingliedrigkeit auf harmonisch-tonaler und rhythmischer Ebene. Außerdem weicht der Nachsatz beträchtlich vom Vordersatz ab, da die Synkope der Oberstimmen nicht wie dort die abschließende Wendung initiiert, sondern sowohl metrisch als auch harmonisch verfrüht erscheint. Sforzati klären in den Takten 1-6 die Situation im Sinne von Auftaktigkeit und Kleingliedrigkeit[62], wogegen der Auftakt im ganz knappen Dominant-Tonika-Abschluß des Nachsatzes keines Sforzatos zu seiner Hervorhebung bedarf, da er innerhalb der symmetrischen Gliederung an 'richtiger' Stelle steht. – Obgleich der Mittelteil des Menuetts zweimal (T. 9 und 17) auf die Auftaktform vom Satzanfang zurückgreift, faßt er sofort großflächiger zusammen. In den Takten 9-12 verdrängt ein Orgelpunkt die bisherige unruhige Baßführung; die aufsteigende Linie der Oberstimmen ist nun wirklich durch ein Legato zusammengehalten. Nur noch ein einziges Sforzato erklingt; zwar hebt es ähnlich wie die bisherigen Sforzati einen Spannungsklang hervor, spiegelt jedoch die verwandelte Situation wider, indem es nicht mehr am Ende eines Taktes – auf die nächste Takteins hinführend –, sondern, abtaktig einsetzend, am Ende einer Taktgruppe – also auf die nächste Viertaktgruppe hinführend – erklingt. Auch die Takte 13-16 passen sich,

---

62 Radcliffe, S. 34 sieht einen Zusammenhang zwischen der tonalen Instabilität der ersten vier Takte und den Sforzati.

obwohl sie bezüglich der Geschwindigkeit der Harmoniewechsel und bezüglich der Sforzati die Struktur von T. 1 haben, der neugewonnenen Großflächigkeit an: Sie wiederholen mehrmals die gleiche Klangfolge. Haben die Takte 9-12 dominantische Funktion, so erhält der Orgelpunkt in T. 17-20 Tonikafunktion (in *Des*-dur); die gegenüber T. 12 fehlende harmonische Anspannung schlägt sich in einem Fehlen des Sforzatos nieder. Die Takte 21-24 pendeln ebenfalls nur über einem Tonikaorgelpunkt, und so ist es nur folgerichtig, daß den mit Sforzato versehenen Auftakten durch auf der Taktzwei des Orgelpunkts dagegengesetzte Sforzati ihr Gewicht genommen wird. Da die harmonisch-tonale Anlage der vier Viertaktgruppen (*f*-moll V in T. 9-12, *f*-moll I – mit Wechsel zur V – in T. 13-16, *Des*-dur I in T. 17-24) als (D) s s^N auch auf *c*-moll bezogen werden kann, nimmt es nicht wunder, daß die Blockhaftigkeit dieser Taktgruppen auch auf die folgende, den letzten Teil des Menuetts vorbereitende Dominante ausstrahlt; deren Umfang (sechs Takte von T. 27 bis T. 32) korrespondiert zu dem der vorausgehenden, in T. 21 beginnenden Taktgruppe. – Die den Menuettanfang wieder aufgreifenden Takte 33ff. scheinen in die Kleingliedrigkeit des Satzanfanges zurückzufallen. Allerdings wird bereits dem vierten Takt eine eintaktige Fortsetzung angefügt, und diese nun berücksichtigt, daß der Mittelteil sich von der Auftaktigkeit gelöst und zu Großflächigkeit gefunden hatte: Die erste Violine in T. 36/37 beantwortet den chromatischen Legato-Aufstieg aus T. 17-20 mit einer Abwärtsbewegung, deren Rhythmus ♩|♩♩♩♩|♩ als Abwandlung des Rhythmus |♩♩♩♩|♩ (also eines auf schwerer Taktzeit einsetzenden langen Auftaktes wie in T. 12) zu sehen ist (T. 4 mit dem Rhythmus ♩|♩♩ hingegen war als synkopische Abwandlung des Rhythmus ♩|♩ aus T. 2 und 3 zu verstehen). Auch in T. 38/39 und 40/41 folgt diese neue ausgedehntere Wendung; in T. 40/41 wird sie gar verlängert und mit einem Crescendo gekoppelt, um geradlinig in die mit Sforzato ansetzende Kadenz in T. 42 einzumünden. Diese Kadenz nun ist ganz anders gestaltet als die beiden Kadenzen in den ersten acht Takten, da die Dominante melodisch in den großen Abstieg ab T. 40 eingebunden ist und die darauffolgende Tonika weniger als Schluß denn als Anfang der letzten Achttaktgruppe – und als Pendant zu T. 47 – gesehen werden muß. Die Takte 43ff. haben codaartige Funktion, denn sie konfrontieren auf knappstem Raum noch einmal Kleingliedrigkeit und Großflächigkeit, Auftaktigkeit und Abtaktigkeit, bevor sie mit den beiden Schlußtakten gleichsam das 'Ergebnis' des Satzes vorstellen: Über einer flächig gestalteten Baßstimme erklingen in T. 44 zunächst ein synkopisches auftaktiges Motiv ähnlich dem aus T. 7 und ein einen Abschluß verheißender Viertelauftakt. Doch ein Schluß wird durch die hereinbrechenden abtaktigen Sforzati verhindert. Auch ein zweiter, auf T. 43/44 bezugnehmender Ansatz in T. 47/48 wird durch ein abtaktiges Sforzato abgebrochen, doch dieses Mal markiert das Sforzato einen besonders gewichtigen Klang: den den Schluß herbeiführenden, im Legato breit ausgespielten Dominantseptnonakkord.

Ein Vergleich der Schlüsse aller drei Teile des Menuetts – T. 7/8, T. 27-32 und T. 47-50 – macht noch einmal den Gang des Satzes deutlich: anfangs der kadenzierende Quartsextakkord und die auftaktig eintretende Dominante mit zusammen einem Takt Ausdehnung, am Ende der kadenzierende Quartsextakkord und die auf der Takteins einsetzende Dominante mit zusammen zwei Takten Ausdehnung und im Mittelteil gar ein blockhafter dominantischer Abschluß von sechs Takten, der entsprechend großflächig vorbereitet ist. Es vollzieht sich also gleichsam ein Wandel in der Taktart bzw. in der zugrundeliegenden metrischen Struktur. In den ersten acht Takten liegt ein ausdifferenzierter Dreivierteltakt vor, wogegen sich im Mittelteil die Dreiviertelnote als Einheit etabliert und im letzten Teil gegenüber dem noch einmal aufgegriffenen Dreivierteltakt endgültig und nachdrücklich durchsetzt. Beim Da capo des Menuetts ist das Tempo – „La seconda volta si prende il tempo più allegro" – stärker der Großflächigkeit des Mittel- und Schlußteils anzupassen.

So klein der Satz in seinen Dimensionen auch ist und so traditionell die periodische Gliederung des ersten Teils, der rhythmische Duktus des ganzen Satzes und die durchgängige Geradtaktigkeit auch anmuten[63], so deutlich ausgeprägt ist doch der Prozeßcharakter[64]. In dem weitaus umfangreicheren Menuett aus dem Streichquartett op. 18/5 hingegen finden sich zwar ebenfalls Veränderungen des dritten Teiles gegenüber dem ersten – eine gewisse satztechnische Steigerung ergibt sich durch die imitatorischen Einsätze in T. 58-65 und den Anhang in T. 74-81 –, doch haben diese eher zufälligen Charakter. Es wird auf sie nicht zielstrebig hingeführt; der Mittelteil, auch dort großflächiger angelegt als der erste Teil, repräsentiert keine Zwischenstation auf einem Weg vom Kopfthema zum Satzabschluß.

IV. Motivische Veränderungen im Dienste der Schlußbildung – das Rondo aus dem Streichquartett Nr. 4

Eine Form wie die des Rondos, die immer wieder zu einem bereits bekannten Formteil zurückkehrt, sperrt sich prinzipiell einem Komponieren, das durch prozeßhafte Abläufe dem Zeitfaktor Rechnung zu tragen versucht. Diese Tatsache berücksichtigen die Wiener Klassiker insofern, als sie Finalsätzen aus zyklischen

---

63 Kerman, S. 68 verweist darauf, daß der Satz, wenngleich gut gearbeitet, in einem altmodischen Stil gearbeitet sei, den Beethoven eigentlich bereits einige Jahre zuvor hinter sich gelassen habe.

64 In diesem Sinne darf man den Satz vielleicht als „zukunftsweisend" bezeichnen – s. Schneider, S. 144. Allerdings führt Schneider als Grund für diese Einschätzung das hier seiner Meinung nach bereits deutlich spürbare Pathos der Beethovenschen *c*-moll-Sätze an, das durch den kompakten vierstimmigen Satz, die Sforzati auf schwacher Taktzeit und die Synkopierungen entstehe (S. 145).

Werken – die traditionell ja der Ort für die Rondoform sind – häufig Sonatenhauptsatzform geben oder die Rondoform so weit differenzieren, daß prozeßhafte Elemente des Sonatenhauptsatzes Eingang finden können (sogenanntes 'Sonatenrondo'). Wird aber doch die Rondoform gewählt, so verändern vor allem Haydn und Beethoven oft die Wiederholungen des Refrains, und eine mehr oder weniger umfangreiche Coda gibt Raum für grundsätzlich neue Motivgestalten. Dabei kann die Coda eines Rondos der Positionierung sowohl am Ende des Satzes als auch am Ende des ganzen zyklischen Werkes dadurch gerecht werden, daß sie die Schlußbildung nachdrücklicher vornimmt als der Refrain, der als eingängiger und überschaubarer, normalerweise symmetrisch gebauter Abschnitt nur einen knappen und eher unscheinbaren Schluß aufweist[65]. Die Techniken, einen wirksamen, breiten Schluß zu gestalten, entsprechen dabei denen aus schnellen Kopfsätzen – unabhängig davon, ob dort eine Coda vorliegt oder nicht –; aber auch in langsamen Sätzen und Menuetten bzw. Scherzi zumindest der späteren Werke führen die Wiener Klassiker meist auffällig und zielstrebig auf den Schluß hin[66].

Was am Rondo aus dem Streichquartett op. 18/4 gezeigt werden soll – die Schlußgestaltung der Coda mit Hilfe von Refrainmotiven –, ist also weder ein Spezifikum dieses Satzes noch der Streichquartette op. 18, ja nicht einmal nur Beethovens; dennoch scheint es mir lohnenswert, gerade an diesem in einer traditionellen Form gebauten Beispiel zu verfolgen, wie stark 'motivisch-thematische Arbeit', die ja üblicherweise als für Beethoven besonders charakteristisch angesehen wird, im Dienste übergeordneter Gesichtspunkte steht.

Wenn es im folgenden um die Schlußbildung des Rondos aus op. 18/4 geht, soll zunächst einmal dargestellt werden, wie in dem am häufigsten auftretenden Baustein des Satzes, dem Refrain, Schlüsse gestaltet sind: Die beiden achttaktigen Teile des Refrains erreichen über einen kurzen, in der Mitte des siebten Taktes mit Vorhalt einsetzenden Dominantklang die jeweilige Tonika, die ihrerseits nur einen Takt einnimmt. Die Halbschlüsse im jeweils vierten Takt der beiden Teile werden sogar durch einen Auftakt von nur einer Viertelnote Dauer (Tonika am Ende von T. 3, übermäßiger Sextakkord am Ende von T. 11) vorbereitet. Allerdings zeigt sich in allen Viertaktgruppen eine für periodische Halbsätze typische Zunahme der Spannung im jeweils dritten – und im Falle der letzten Taktgruppe sogar zweiten und dritten – Takt gegenüber dem Taktgruppenbeginn: Die Geschwindigkeit des Harmoniewechsels und die rhythmische Dichte der Unterstimmen werden vergrößert (T. 3 und 7 mit Auftakt, T. 14/15); zielstrebige Gänge, in der zweiten Violine gar durch Chromatik verschärft, lösen eine sprunghafte Sequenz ab (Oberstimmen

---

65 Mozart verdeutlicht den Schluß eines Rondosatzes häufig dadurch, daß er dem unverändert wiederholten Refrain einige Kadenzbestätigungen mit Dominante – Tonika anschließt (s. z.B. die letzten drei Takte der Klaviersonate KV 281 = 189f).

66 Siehe auch Kapitel III.

T. 11). So ähnlich die regelmäßig alle vier Takte auftretenden (Halb-)Schlußwendungen auch wirken, so deutlich ist doch, daß die einzelnen Viertaktgruppen von unterschiedlicher Faktur sind. Es erfolgt eine Entwicklung von kleinen hin zu größeren Einheiten: Im jeweils zweiten Takt der beiden ersten Viertaktgruppen wird – verursacht durch den Rhythmus der Unterstimmen und die fallende melodische Linie – eine Binnenzäsur spürbar, nicht jedoch in Vorder- und Nachsatz des zweiten Refrainteils, da dort eine Sequenz und ein Abwärtsgang des Basses (T. 9-12) bzw. verfrüht einsetzende Viertel der Unterstimmen (T. 14) zweiten und dritten Takt aneinanderbinden.

Die weiteren Refrains des Satzes (T. 41-72, 87-110, 163-178) haben, obwohl gegenüber dem ersten Refrain verändert, die gleichen symmetrischen Strukturen und Schlußbildungen. Doch auch die Couplets bestehen im wesentlichen aus mit knappem Halb- oder Ganzschluß gerundeten Viertaktern bzw. Vielfachen davon; die Takte 73/74 und 79-82 sind als verlängerte Auftakte zu den nachfolgenden Halbsätzen, die Takte 111-116 als ein eingeschobener Dominantblock zu verstehen. Das letzte Couplet allerdings bringt auffällige Eingriffe. War im Refrain stets der dritte Takt einer Viertaktgruppe der angespannteste und der vierte der rhythmisch ruhigste und harmonisch entspannteste, so drängt in den Takten 137-152 – die motivisch von zwei verschieden langen Varianten der Satzkopfmelodie ausgehen – der vierte Takt einer jeden Gruppe am stärksten weiter, da der bereits im dritten Takt erreichte dominantische (bzw. in T. 151/152 doppeldominantische) Klang durch den Rhythmus der Violoncellostimme zusätzliche Spannung erhält; die Viertaktgruppen kommen also sämtlich nicht mehr zur Ruhe, sondern bleiben 'offen':

Periode	1. Takt	2. Takt	3. Takt	4. Takt	
	⟶	⟶	⟶	Ziel	
offene Taktgruppe	1. Takt	2. Takt	3. Takt	4. Takt	1. Takt
	⟶	⟶	⟶	⟶	⟶

Vorbereitet ist dieser Funktionswandel des vierten Taktes in T. 136, wo der zu keinem Schluß findende Rhythmus der beiden Unterstimmen und das damit korrelierende durchgängige Crescendo den Halbschluß der ersten Violine vereiteln. Vorstadien hierzu darf man wohl überall dort sehen, wo der Schlußtakt eines Halbsatzes schon nicht mehr wie in T. 4, 8 und 12 einen längeren Notenwert bringt, sondern mit rhythmischer Bewegung gefüllt ist. Das ist vor allem in den Couplets, aber zunehmend auch in den Refrains der Fall (z.B. T. 94 und 102). In T. 153 folgt ein zehntaktiger Block über einem Dominantorgelpunkt, der nun nicht mehr einfach eingeschoben ist wie der in T. 111-116, sondern wie ein – auch dynamisch hervorgehobenes – Resultat aus der unmittelbar vorausgehenden Reihung von of-

fenen Viertaktgruppen erscheint. All dies dient der Vorbereitung der Prestissimo-Coda, die in T. 163 mit einer erneuten Variation des Refrains einsetzt. – Daß im Anschluß an diesen letzten Refrain das Kopfmotiv um eine halbe Note verfrüht einsetzt (T. 178), überrascht in hohem Maße; die Bedeutung dieser Stelle erschließt sich erst, wenn man ein wenig weiterblickt: Die Takte 182/183 werden offensichtlich in T. 186/187 aufgegriffen und die Takte 184/185 in T. 190-191; die drei Takte 192-194 gehören aufgrund des gleichen rhythmischen und zumindest ähnlichen melodischen und harmonischen Verlaufs ebenso zusammen wie die drei Takte 196-198 und später die beiden Zweitakter 204/205 und 206/207. Zweifelsohne beginnt mit dem Umschlagen in einen neuen Duktus jeweils auch eine neue Taktgruppe; es wirkte künstlich, würde man diese Zusammenhänge durch eine andersartige Gliederung zerstören. Somit ergibt sich folgende Gruppierung:

T. 182-185	T. 186-191	T. 192-195	T. 196-203	T. 204-...
4	6	4	8	...

Alle diese Taktgruppen haben gemeinsam, daß an ihrem Ende entweder eine breite, sich zur nächsten Taktgruppe öffnende Dominante (T. 184/185, 190/191, 202/203) oder eine nachdrücklich sich öffnende Kadenz (T. 195) erklingt und die Anspannung durch eine dynamische Änderung markiert ist. Es ist also die offene Bauweise der Taktgruppen ab T. 137 übernommen. Von den beschriebenen Takten aus lassen sich nun auch die im Schema noch fehlenden Takte einordnen. Die Taktgruppe 178-181 besteht aus zwei gleichen Takten zu Beginn und geht im vierten Takt zu rhythmischer und harmonischer Beschleunigung über; auch beim Spiel sollte – trotz der anderslautenden Dynamik – hörbar werden, daß diese Taktgruppe den vorausgehenden Refrain seines Schlusses beraubt bzw. dessen Schluß in einen Anfang verwandelt. Bereits ab dieser Stelle werden die periodischen Taktgruppen des Refrains endgültig von offenen, weiterdrängenden Taktgruppen abgelöst; ab hier ist das ständige Stagnieren des Satzes in periodischen Halbschlüssen bzw. Schlüssen endgültig überwunden. Die breite Kadenz der Takte 198-203 führt in einen großflächig gliedernden Abschnitt über Tonikaorgelpunkt (T. 204ff.). Eröffnet wird dieser Abschnitt nicht mehr – wie noch die Taktgruppe T. 196-203 – durch zwei ähnliche Einzeltakte, sondern durch zwei ähnliche Zweitaktgruppen, und die Beschleunigung erfolgt nicht im vierten, sondern erst ab dem fünften Takt; alle Vorgänge sind also größer dimensioniert. Bleibt man im Raster der ein Vielfaches von zwei Takten umfassenden offenen Taktgruppen, so wäre der nächste Gliederungspunkt vor T. 212 zu setzen – und tatsächlich ergibt sich in T. 212-215 trotz der Reduzierung auf den Tonikagrundton und einen kleinen auftaktigen Anlauf dahin nochmals eine Anlage, wie sie bereits aus T. 178-181 und 192-195 bekannt ist: zwei ähnliche Takte zu Beginn und eine Spannungssteigerung im vierten Takt. Beethoven bestätigt dann auch zu guter Letzt die Abfolge offener

Taktgruppen, indem er an den Tonikaschlußtakt einen Pausentakt anhängt. Es wäre unausgewogen, würde die lange Folge der geradzahligen Taktgruppen ab T. 178 nun durch einen einzigen Tonikatakt abgeschlossen.

Ein Blick ist nun zu werfen auf die 'motivische Arbeit' in der Coda. Einige dort vorkommende Motive sind aus dem Kopf des Refrains abgeleitet: das einen Takt umfassende Motiv T. 204ff. – das auch um eine halbe Note gegen den Takt verschoben auftritt (T. 178/179) –, das auf einen halben Takt verkürzte und ebenfalls 'falsch' im Takt stehende Motiv T. 184ff. und das um die ersten beiden Auftaktachtel gekürzte eintaktige Motiv T. 209f. Die jeweilige Form ist durch die Gesamtsituation bestimmt. Würde nach dem Abschluß des Refrains das Kopfmotiv in normaler metrischer Gestalt einsetzen, so würden zuvor ein Ruhepunkt und die übliche Zäsur entstehen; nur durch die Verschiebung gegenüber dem Takt – die zudem durch den Überraschungseffekt noch Signalwirkung für den Zuhörer hat – erhält T. 178 die Qualität eines ersten und T. 179 die Qualität eines zweiten, den vorausgehenden Takt aufgreifenden Taktes. Das Motiv erhält auf diese Weise primär taktfüllende und weniger weiterführende Funktion. Noch deutlicher ist dieser Funktionswandel bei dem ebenfalls 'zu früh' einsetzenden und zudem verkürzten Motiv in T. 184ff. Nachdem sich bis hin zu T. 203 die offenen Taktgruppen unwiderruflich gefestigt haben, kann in T. 204 sogar wieder auf das metrisch 'richtig' stehende Kopfmotiv zurückgegriffen werden; der Umfang von nur einem Takt läßt Raum, den jeweils zweiten Takt – in dem ja im Refrain jeweils eine Binnenzäsur spürbar war – durch die repetierenden Viertel der Außenstimmen rhythmisch anzuspannen. Doch in dem Moment, in dem das Setzen und Anspannen auf einen Takt komprimiert wird – in T. 208-210 folgt der mit Sforzato versehenen Tonika auf der Takteins bereits in der zweiten Takthälfte das rhythmische Weiterdrängen der Außenstimmen – und insofern das Kopfmotiv in jedem Takt erscheint, muß es seinen Auftakt verlieren. Es hat nunmehr seine Initialfunktion ganz eingebüßt; es dient nur noch der Bekräftigung der betonten Tonikaschläge.

Noch zwei weitere 'Motive' der Coda, so banal sie auch erscheinen mögen, nehmen auf Vorausgehendes Bezug. Zum einen sind das die soeben erwähnten repetierenden Viertel in T. 205 und 207, die unschwer auf den Verlauf der ersten Violine aus T. 3 zurückzuführen sind, und zum anderen die kleinen Schleifer aus den letzten Takten der Coda, die bereits im Couplet T. 73ff. auftraten. Doch in beiden Fällen hat sich die Funktion der Motive grundlegend gewandelt. Die repetierenden Viertel führten im Refrain vom dritten auf den schließenden vierten Takt, wogegen sie in der Coda den zweiten Takt einer Einheit auf den ersten Takt der nächsten Einheit hin anspannen. Der Schleifer, in beiden Fällen als Auftakt zur Takteins und zur Taktmitte eingesetzt, hat im Couplet auch auf übergeordneter Ebene auftaktige Wirkung, da die Takte 73/74 und 79-82 ohnehin nichts anderes als sehr breite Auftakte zu den beiden sehr ähnlich gestalteten Viertaktgruppen T. 75ff. und T. 83ff. sind. In den Takten 212-214 der Coda jedoch ist der Schleifer,

von der Taktgruppierung her gesehen, ähnlich wie das Kopfmotiv in T. 178/179 nur Taktfüllung: erst im vierten Takt, T. 215, erhält er durch das zweimalige Auftreten die Fähigkeit, zum ersten Takt des Tonikaschlußblocks zu führen.

'Motivische Arbeit' bedeutet in einem Satz wie diesem also primär, daß der Kontext eines Motivs gemäß der Position im Satz verändert und das Motiv diesem Kontext angepaßt ist. Das Motiv ist also – überspitzt gesagt – nur ein Mittel, um die Unterschiedlichkeit der satztechnischen Konstellationen wahrnehmbar zu machen. Insofern kann ein Motiv auch von allergrößter Simplizität sein. Nur im Zusammenhang mit den folgerichtigen Veränderungen des Kontextes vermag motivisch-thematische Arbeit einem Satz Zielgerichtetheit zu geben.

V. Drei-Viertel- oder Sechs-Achtel-Takt im Scherzo aus dem Streichquartett Nr. 6?

In der jüngeren Literatur wird gelegentlich darauf hingewiesen, daß der überaus verzwickte Rhythmus des Scherzos aus dem im April bis Sommer 1800 entstandenen *B*-dur-Streichquartett aus der Konfrontation zweier Taktarten resultiere. Joseph Kerman spricht von „rhythmic effects of 3 x 2 as against 2 x 3 within the 6 eigthnotes to the bar"[67], Walter Lessing sieht den 3/4-Takt durch die Sforzati in einen 6/8-Takt verwandelt[68], und Herbert Schneider erwähnt ein „Spiel mit dem Wechsel von 6/8- und 3/4-Takt"[69]. Hugo Riemann dagegen warnt: „Wer nicht auf die Taktvorzeichnung achtet, wird leicht in Gefahr kommen, dasselbe [das Scherzo] im 6/8-Takt zu lesen, aber damit nicht durchkommen. Es ist wirklich 3/4-Takt gemeint und Beethovens Balkenbrechungen sollen die Motivgrenzen deutlich machen ..."[70]; ähnlich heißt es bei Theodor Frimmel, im Scherzo werde bei Aufführungen „fast immer der höchst eigenartige Rhythmus verfehlt. Beethoven schrieb wohl mit vollem Bewußtsein den 3/4-Takt vor, wogegen man bei den Aufführungen meist unverhohlen den 6/8-Takt dafür wählt"[71]. Wenngleich Hugo Riemanns Vorschlag, mit einer anderen Schreibweise der Balkenbrechungen die Motivgrenzen deutlicher als Beethoven hervorzuheben[72], verwirrend ist und die von ihm hinzugefügte Dynamik die Beethovenschen Sforzati ad absurdum führt, dürften wohl die beiden älteren Autoren richtig gesehen haben, daß in diesem Satz kein 6/8-Takt auftaucht.

---

67 Kerman, S. 75.

68 Lessing, S. 30.

69 Schneider, S. 148.

70 Hugo Riemann, *Beethoven's Streichquartette*, (= Meisterführer Nr. 12), Berlin/Wien (1910), S. 46.

71 Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Zweiter Band, Leipzig 1926, S. 34f.

72 Er isoliert das vierte Achtel in T. 1-3 (S. 46).

Die Unterstimmen sind anfangs sinnvoll nur im 3/4-Takt zu interpretieren, verlöre doch die in T. 4 auf betonter Taktzeit erscheinende und auffällig durch einen vorausgehenden subdominantischen Klang vorbereitete Dominante ihre Wirkung, wenn die dominantischen Klänge aller vorausgehenden Takte ebenfalls schon auf betonter Taktzeit stünden. Die Violoncellowendung in T. 4 ist typisch für einen Phrasenschluß im 3/4-Takt (im 6/8-Takt wäre noch ein weiteres repetierendes Achtel angehängt), und diese Taktart wird denn auch durch eine ähnliche Wendung in den Unterstimmen der Takte 15-18 – hier allerdings mit einem Sforzato auf der Taktzwei – und in den Abschlußtakten 47/48 bestätigt. Auch die Oberstimmen (bzw. die Unterstimmen der Takte 23-25 und 34-37) lassen sich nicht im 6/8-Takt lesen; die meisten Stellen (Oberstimmen T. 1/2, 5/6, 9/10, auch 19-22; Unterstimmen T. 23-25, 34-37) sind als 3/4-Takt zu verstehen, dessen 'Takt'betonung ein Achtel vor der normalen Takteins liegt. In dieser Verschiebung der Takteinsen gegeneinander und nicht in einer Zweideutigkeit bezüglich der Taktart liegt die rhythmische Sprengkraft des Satzes. Will man sich den Verlauf der übrigen Oberstimmenstellen vergegenwärtigen, kann es allerdings hilfreich sein, tatsächlich mit Taktwechseln zu operieren: mit dem Wechsel zu – gegen die Viertel des 3/4-Taktes um ein Achtel verschobenem – 2/4-Takt (T. 12/13 und 39-44[73]) und zu 1/8-Takt bzw. einem überzähligen Achtel (am Ende von T. 3, 7, 13, 22, 25, 33, 44[74]). All die Stellen mit Taktwechsel haben die Funktion, zuvor metrisch disparate Stimmen mit Hilfe eines überraschenden Eingriffs zusammenzubündeln, das rhythmisch-metrische 'Problem' des Satzes also zu lösen. Solches Zusammenführen geschieht immer – kurzfristig oder auf eine längere Strecke – gegen Ende einer Taktgruppe; in der letzten Phrase sind die Stimmen am längsten (ab T. 39; vorbereitet sogar schon ab T. 36) in gemeinsamem Rhythmus geführt. – Betrachtet man die einzelnen Taktgruppen des Scherzos genauer, so fällt auf, daß sich periodisch gerundete Phrasen zu Anfang des Satzes (Vorder- und Nachsatz in T. 1-8) und dann nur noch beim Wiederaufgreifen des Kopfthemas (Vordersatz und unvollständiger Nachsatz in T. 23-29[75]) finden, also im Verlauf des Satzes – wie so oft in zielgerichtet gestalteten Sätzen – zurücktreten. Die übrigen Phrasen, von denen nur die letzte abschließt und die übrigen harmonisch offen bleiben, nehmen zum Satzende hin beträchtlich an Länge zu: sechs Takte in T. 9-14, acht Takte in T. 15-22[76] und

---

[73] Die zweite Violine verläßt schon mit dem Beginn von T. 43, das Violoncello in der Mitte von T. 43 und die Viola mit dem Beginn von T. 44 den 2/4-Takt.

[74] Der ersten Violine könnte noch bis T. 46 ein um ein Achtel verschobener 2/4-Takt zugrundegelegt werden, doch der den Takt richtigstellende Viertelschlag der Unterstimmen in T. 45 macht es unmöglich, die erste Violine so zu hören.

[75] Der Nachsatz wird in T. 30 durch die bereits aus T. 15/16 bekannte Violoncellofigur abgeschnitten.

[76] Diese Phrase war im ersten Entwurf um einen Takt länger und wurde von Beethoven erst im zweiten Entwurf auf die endgültige Länge gebracht (s. S. 391 und 394 bei Douglas Johnson,

schließlich vier + fünfzehn Takte ab T. 30. Mit dieser Vergrößerung der Dimensionen geht eine Verbreiterung der Kadenzen Hand in Hand: Der Halbschluß in T. 4 wird über eine Klangfolge in Achteltempo erreicht, dem Ganzschluß in T. 8 geht eine auf einen Takt gedehnte Dominante voraus, und das Ende des Scherzos wechselt die Klänge im Abstand von zwei Takten (Dominante mit Vorhaltsquartsextakkord in T. 45/46, Tonika in T. 47/ 48). Die genannten, sich auf den Ebenen der realen Taktart, der Phrasengestalt, der Phrasenlänge und der harmonischen Geschwindigkeit zeigenden zielgerichteten Veränderungen werden durch satztechnische Verdichtung im letzten Teil des Scherzos unterstützt. In den Takten 30-38 werden zwei zuvor getrennt auftretende Elemente gekoppelt: das sequenzierende und seine Lage wechselnde eintaktige Kopfmotiv aus T. 9-11 und die orgelpunktartig eingesetzten, sich mit ihren Sforzati am Takt und auch am Kopfmotiv reibenden Oktavsprünge aus T. 15-18. Die Takte 39-45 nutzen außerdem den gegenüber T. 12/13 beträchtlich ausgeweiteten und dadurch das gemeinsame Spiel der Instrumente noch stärker stabilisierenden 2/4-Takt, um zum Hochpunkt des Satzes, dem b^3, zu führen.

VI. Die Vorbereitung des Kulminationspunktes im Adagio cantabile des Streichquartetts Nr. 2

Das im Mai 1799 komponierte und im Sommer 1800 überarbeitete Streichquartett op. 18/2 enthält an zweiter Stelle einen Satz, an dem die Literatur stets den starken Kontrast zwischen den umrahmenden langsamen Teilen, Adagio cantabile überschrieben, und dem in der Mitte stehenden Allegro hervorhebt[77]; über das Adagio cantabile selbst verliert sie allerdings nur wenige Worte. Das Anfangsthema des Satzes bezeichnet Kerman als die denkbar konventionellste Idee, die Beethoven überhaupt verwenden konnte; sogar die Tonart „rings a familiar bell"[78]. Und tatsächlich lassen die ersten sechs Takte mit ihrer übersichtlichen Vordersatz-Nachsatz-Beziehung und ihrer ruhigen Melodie kaum anderes erwarten, als daß im weiteren Satzverlauf gesanglich gestaltete Phrasen wiederholend oder in periodischer oder sequenzierender Reihung nebeneinandergestellt werden[79]. Doch nur das

---

„Beethoven's Sketches for the Scherzo of the Quartet Op. 18, No. 6", in: *JAMS* 23 [1970], S. 385-404).

77 Siehe z.B. Riemann, S. 22, Helm, S. 14, Radcliffe, S. 31, Kerman, S. 52 und Schneider, S. 144.

78 Kerman, S. 51.

79 Der langsame Satz aus op. 18/6 etwa entspricht solchen Erwartungen. Die beiden Teile beginnen mit je vier Viertaktgruppen, von denen sich jeweils zwei aufgrund von Halb- und Ganzschluß zu einer Periode zusammenschließen. Die schon im ersten Teil bei Wiederholungen angebrachten Verzierungen werden von den Varianten des zweiten Teils überboten.

Allegro hat wirklich solch übersichtlichen und unkomplizierten Bau, reiht es doch in seinen Außenteilen eine viertaktige Periode und zweimal zwei Kadenztakte und im Mittelteil zunächst eine viertaktige Sequenz und dann einen viertaktigen Dominantorgelpunkt. Das Adagio cantabile hingegen ist wesentlich komplizierter angelegt; sein Ablauf trägt – wenn auch nicht in der Weise wie im Kopfsatz aus op. 18/3 oder im Variationssatz aus op. 18/5, wo zu Beginn ein kompositorisches Problem vorgestellt und im Laufe des Satzes mittels zielstrebiger Veränderung an Motiven und satztechnischen Konstellationen gelöst wird – dem Zeitfaktor Rechnung. Beethoven läßt einen in mehrfacher Hinsicht vorwärtsgerichteten, nicht umkehrbaren Ablauf auf die beiden Klänge zu Beginn von T. 18 und 22 hinführen[80]. Daß sich die Hochtöne langsam bis zum T. 18 hinaufbewegen (T. 1 c^2, T. 4 f^2, T. 7 a^2, T. 9 e^3, T. 18 f^3) und daß die Dynamik zunächst zweimal einen vergeblichen Ansatz macht, mit Hilfe eines Crescendos aus dem Piano auszubrechen (T. 4 und T. 13), um es erst in T. 18 und 21/22 wirklich zu überwinden, sind die offenkundigsten Zeichen dieser Zielstrebigkeit. Vor allem aber werden die Gestaltung der einzelnen Phrasen und ihre Bezugnahme aufeinander einem stringenten Konzept unterworfen. Die Takte 7/8 erscheinen wie eine variierte, nur die beiden Außentakte verwendende Kurzfassung der Tonika-Dominante-Folge von T. 1-3, und man erwartet für die beiden folgenden Takte gemäß T. 4-6 eine von der Dominante zur Tonika zurückführende Antwort. Doch der 'Frage'charakter von T. 7/8 wird verstärkt, indem sich eine nur auf ornamentaler Ebene abweichende Wiederholung der beiden Takte anschließt. Eine antwortende, zu einer Tonika führende Phrase bleibt zwar nicht aus – sie hat sogar mit zwei sich gleichenden Takten und einer kadenzierenden Zweitaktgruppe eine zu T. 7-10 korrespondierende Taktzahl –, doch steht sie in der 'falschen', nämlich in der Dominanttonart. Daß anschließend nochmals, nun wieder in der 'richtigen' Tonart, zwei Zweitaktgruppen mit 'Frage'-charakter folgen, läßt immer dringender einen 'passenden' Nachsatz erwarten; die zweite dieser beiden Taktgruppen jedoch treibt die Anspannung auf die Spitze: Sie schließt erstmals nicht mit einer weiblichen Endung und nicht mit dem Dominantdreiklang, sondern mit einem auf der Takteins einsetzenden, durch Crescendo vorbereiteten und durch Fortepiano markierten Dominantseptakkord. Die Reaktion hierauf ist eine überlange schließende Phrase – vielleicht darf man in der Fünftaktigkeit einen Ausgleich für die ersten beiden zu kurzen Taktgruppen sehen?[81] –, die zunächst einmal, von der Dynamik unterstützt, mit einem zielstrebigen Abstieg des Basses und einer klanglichen Schärfung (durch die Zwischendominante der Subdominante und den übermäßigen Quintsextakkord) zum zweiten Höhepunkt,

---

80 Auch für Mason, S. 36 ist die Partie T. 18-23 der – den Übergang zum rascheren Mittelteil vorbereitende – Höhepunkt des langsamen Teils.

81 In den Skizzen, vermutlich die Erstfassung des Satzes betreffend, taucht das (in geradem Takt stehende) Thema gelegentlich auch in geradzahliger Gruppierung auf (D-B, Grasnick 2, S. 48, Zeile 4 und S. 49, Zeile 1).

dem in höchstem Maße angespannten kadenzierenden Quartsextakkord, führt, bevor sich in größter Selbstverständlichkeit die knappe Auflösung zur Dominante und Tonika anschließen kann. Die dem Adagio angehängten Takte 24-26 greifen die harmonische Schlußwendung noch zweimal auf, gestalten sie aber derart in Sechzehnteln, daß das den schnellen Mittelteil beherrschende Motiv bereits anklingt. – An der Hinführung auf die beiden Höhepunkte des Adagios ist noch ein weiterer Faktor beteiligt: das auftaktige Dreiklangsmotiv aus T. 1 (erste Violine und Violoncello). Zunächst, im dreitaktigen Nachsatz, fehlt jede Bezugnahme darauf; nur der Rhythmus von T. 4 ist dem von T. 1 angeglichen. Die beiden mit Halbschluß offenbleibenden, 'fragenden' Phrasen T. 7/8 und T. 9/10 hingegen greifen vermehrt auf das Motiv zurück: Der aufsteigende Dreiklang erklingt sowohl am auftaktigen Beginn – auf Sechzehntel verkürzt – als auch in der Schlußwendung des Violoncellos – hier aber in abtaktige Position verschoben. Der in 'falscher' Tonart antwortende Nachsatz verwendet das Dreiklangsmotiv nur ein einziges Mal, und zwar in abwärtsführender Form im Violaauftakt. Die gesteigerte Anspannung in T. 15-18 wird dagegen wieder durch eine Häufung des Dreiklangsmotivs – zweimaliger aufwärtssteigender Dominantseptklang im Violoncello (Auftakt zu T. 15 und 17) und ein die gleichen Töne verwendender rascherer Violinabstieg nach dem Kulminationspunkt in T. 18 – unterstützt. Die große, wirklich zum Tonikaabschluß führende Phrase hält hierzu das Gegengewicht: Auch hier erklingt vor dem Fortepiano zweimal – aber unmittelbar hintereinander und in Abwärtsrichtung – das Dreiklangsmotiv, und auch hier schließt sich an das Fortepiano das Dreiklangsmotiv an – allerdings als Aufstieg in den Mittelstimmen. – Der auf das Allegro folgende Adagioteil wiederholt das Hinführen auf den doppelpunktartig gesetzten Dominantseptakkord und den die endgültige Lösung herbeizwingenden Quartsextakkord; die dynamische Anlage sowie Phrasengestalt und -verknüpfung sind unverändert, und die Anordnung der Hochtöne ist nur leicht abgewandelt (in T. 59 bereits g^2, in T. 62 as^2 und in T. 63 a^2). Wesentlich verdichtet sind jedoch die Anklänge an das Dreiklangsmotiv, da sowohl in der Begleitung (T. 59, 65, 67, 77-80) als auch in den die Phrasengrenzen überspielenden Violoncellofiguren (T. 68, 72, 74) Dreiklänge in raschen Notenwerten auftreten. Dadurch wird die finale Gestaltung des ersten langsamen Teils zumindest andeutungsweise auf den ganzen Satz ausgedehnt.

VII. „Das wohl klügste Scherzo, das Beethoven bisher schrieb"[82]*: der dritte Satz aus dem Streichquartett Nr. 2*

Bei flüchtigem Besehen fühlt man sich durch die ersten vier Takte dieses Satzes an das Scherzo aus der Klaviersonate op. 2/2 erinnert[83]: Der rhythmische Duktus der beiden eröffnenden Zweitaktgruppen ist ähnlich, und in beiden Sätzen übernimmt es der dritte Takt, mit einer Verdichtung von Klangfolge und Rhythmus auf den (Halb-)Schluß des vierten Taktes hinzuführen. Nach diesem Schema sind im Scherzo der Klaviersonate sowohl der erste und letzte Teil (T. 1-8 und 33-44) als auch die ersten acht Takte des Mittelteils (T. 9-16) gestaltet. Doch im Scherzo aus dem Streichquartett op. 18/2 entspricht – obgleich das Kopfmotiv große Partien des Satzes beherrscht – nur eine einzige weitere Stelle, die Wiederholung der Takte 1-4 in T. 17-20, diesem Schema, und kaum ein Takt mit dem Kopfmotiv verläuft so, wie man es eigentlich aufgrund des Vorausgegangenen erwartet. Solches Verunsichern beginnt sogar schon im ersten Takt[84]. Sind die vier Sechzehntel zu Beginn des Scherzos aus op. 2/2 eindeutig als Auftakt zu verstehen, so wirkt das erste Achtel im Scherzo aus op. 18/2 gegenüber den folgenden beiden auftaktigen Sechzehnteln betont. Ist der Akkord auf dem zweiten Viertel von T. 1 in op. 2/2 nichts anderes als ein zwar heftiges, aber nur ergänzendes Nachklappen nach der angezielten Takteins, so hat der an gleicher Stelle erklingende Akkord in op. 18/2 einen eigenen – echten und damit in Kontrast zum Kopfmotiv stehenden – Auftakt und bildet dadurch im Ablauf einen Fremdkörper. Da nun aber der Grundrhythmus Achtel – zwei Sechzehntel in Fluß gekommen scheint, bedeutet die Pause nach dem Akkord einen gänzlich unerwarteten Einbruch. Indem jedoch der zweite und der fünfte Takt dem ersten rhythmisch angeglichen werden, wird das zunächst Unerwartete zum Gewohnten, so daß der weitere Verlauf der ersten acht Takte – nämlich eine Gestaltung des Nachsatzes in Anlehnung an den Vordersatz – vorgezeichnet scheint. In T. 6 jedoch wird plötzlich das Loch nach dem zweiten Viertel mit zwei Sechzehnteln Auftakt gefüllt, und durch diesen Impuls wird nun auch – verfrüht gegenüber der ersten Viertaktgruppe – die Harmonik in Gang gebracht. Ebenfalls überraschend, wenngleich weniger spektakulär, ist, daß T. 7 in rhythmischer Hinsicht T. 6 gleicht. – Der Nachsatz nach den den Satzanfang wiederholenden Takten 17-20 scheint hingegen komplikationslos abzulaufen, sind doch die Takte 21 und 22 rhythmisch gleich strukturiert. Doch statt dessen begeht T. 22 einen harmonischen 'Fehltritt', indem statt des erwarteten dominantischen *d* ein nach *e*-moll ziehendes *dis* erklingt. In T. 23 beißt sich dann – anstelle einer ka-

---

82 Kerman, S. 50f.: „This *Scherzo* is perhaps the cleverest that Beethoven had yet written ...".

83 Siehe auch Radcliffe, S. 31.

84 Siehe hingegen Radcliffe, S. 31: Die Hauptthemen der Scherzi aus op. 2/2 und op. 18/2 sind „decidedly similar".

denzierenden Klangfolge wie in T. 7 – das Auftaktmotiv der zweiten Violine aus T. 1 auf dem Dominantklang von *e*-moll fest. Ungewöhnlich genug ist es, daß auf diesen Klang in T. 24 der Tonikaquartsextakkord folgt; noch ungewöhnlicher aber ist es, daß auch dieser Takt ganz mit dem Auftaktmotiv gefüllt wird, der neue Klang aber erst mit dem Auftakt zur Taktzwei eintritt. Am widerborstigsten allerdings ist an diesen beiden Takten, daß das Auftaktmotiv – bzw. beim ersten Einsatz das Kopfmotiv – auf dem Dominantklang viermal erklingt, auf dem Tonikaquartsextakkord aber nur dreimal. – Auch die den Satzanfang aufgreifenden Takte 27ff. bringen Unerwartetes: die Subdominanttonart zu Beginn im Fortissimo und die richtige Tonart in T. 29 im Piano. Ein Abschluß fehlt dieser Taktgruppe, da sich mit T. 30 ein anderer rhythmischer Duktus durchsetzt. Einige Male taucht das Kopfmotiv dann noch in den abschließenden Takten auf, doch auch hier wieder in einer gänzlich unerwarteten Gestalt: Es führt nun viermal zum dritten Viertel eines Taktes hin, nutzt also gerade jene Position im Takt, die anfangs (T. 1, 2, 5) und in T. 17/18, 21/22 und 27/28 so hartnäckig ausgespart wurde. Dreimal werden dem sonst so prägnanten Kopfmotiv durch eine angehängte weibliche Endung die scharfen Konturen genommen, und erst in dem Moment, wo, wiederum unerwartet, in der zweiten Violine das Kopfmotiv in richtiger auftaktiger Position – aber in falscher melodischer Gestalt – erscheint, folgt ein abtaktiger Tonikaschluß, der durch eine nahtlose Reihung von drei jeweils auftaktig beginnenden Dreiklangsbrechungen Gewicht erhält. – In metrischer Hinsicht scheint allein die Rückleitung vom Trio zum Scherzo regelmäßig angelegt zu sein: zwei Viertaktgruppen, die jeweils in den ersten beiden Takten wie T. 1 und 2 verlaufen und durch ständige Wiederholung des Kopf- bzw. Auftaktmotivs im dritten Takt zum Abschluß im vierten Takt hinführen. Doch auch hier herrscht einige Unordnung. In T. 39/40 und 43/44 bildet sich durch die Figuration der ersten Violine ein latenter Zwei-Viertel-Takt aus, und klanglich entstehen schärfste Reibungen, da Violoncello und Viola ohne Bezug zu den Violinen – die nach vier Takten von *C* I = *G* IV zu *G* VII wechseln – und ohne Rücksicht auf den Orgelpunkt *c* – der seinerseits als Grundlage für *G* VII nicht geeignet ist – nacheinander abwärtsschreiten.

Die Vielfalt an Konstellationen, in denen das Kopfmotiv und dessen Widerpart, das auftaktige Motiv aus T. 2, auftreten, ist verwirrend. Eine Ordnung oder gar Folgerichtigkeit vermag man nicht zu entdecken. Allerdings ist das Scherzo auch durchsetzt mit Abschnitten in andersartigem rhythmischem Duktus, und in der Zusammenschau mit diesen Abschnitten stellt sich doch eine gewisse Zielstrebigkeit ein. Zum ersten Mal wird das Kopfmotiv in den Takten 9-16 verlassen; statt dessen erklingen zwei gerundete Viertaktgruppen, die nach einer energischen Eröffnung in kontinuierliche, vor allem durch Staccato-Achtel geprägte Rhythmik übergehen. Da in T. 17 bereits die Wiederholung von T. 1ff. ansetzt, bleiben diese Takte zunächst einmal isoliert; das Festfahren des Nachsatzes auf dem Orgelpunkt *h* (T. 23/24) erinnert allerdings an die erste der beiden eingeschobenen Viertaktgrup-

pen. Im weiteren Verlauf erhalten die Staccato-Achtel wichtige Funktionen: Mit ihrer Hilfe erfolgen die Richtigstellung der in T. 24 ganz aus dem Lot geratenen Metrik (T. 25), die Vorbereitung des erneuten Einsatzes des Satzkopfes in T. 27 und der Abbruch des zu einem deutlichen Satzschluß unfähigen Periodenhalbsatzes aus T. 27ff. in T. 30. Durch zwei regelmäßig gebaute offene Viertaktgruppen, in denen die größte Anspannung wie üblich im vierten Takt liegt (T. 33 und 37), schaffen die Staccato-Achtel dann die Basis für einen breitflächigeren Schluß. Die Takte 38-41 sind ebenfalls primär durch Achtel bestimmt: zwei offene Zweitaktgruppen, die jeweils Tonika und Dominante enthalten, also intensiv auf einen Tonikaschluß zusteuern. In diese regelmäßig strukturierten Takte nun verirrt sich gleichsam das Kopfmotiv, doch kann es wegen seiner gleichbleibenden Harmonik nicht zur Takteins führend eingesetzt werden. Aber auch die 'falsche' Stellung im Takt ermöglicht keine Fortsetzung durch das auftaktige Gegenmotiv aus T. 2; schließlich muß das Kopfmotiv dem taktweise stattfindenden Harmoniewechsel der Staccato-Achtel nachgeben und den unpassenden Ton auflösen. Erst der Einsatz der zweiten Violine, die auf die von den Achteln gegebene Gliederung reagiert, vermag beide Schichten – Staccato-Achtel und Kopfmotiv – zu vereinigen, und im abschließenden Tonikablock (T. 42/43) fügt sich dann das auftaktige Motiv ganz in die neue Situation.

Indem in diesem Scherzo in den ersten sechzehn Takten die den Zuhörer verwirrenden Takte 1-8 und die Ordnung herstellenden Takte 9-16 einander konfrontiert werden, werden zwei Probleme gleichzeitig formuliert: das kompositorische Chaos und der kompositorische Kontrast. Beide Probleme werden gelöst, indem die 'ordnenden' Staccato-Achtel zunehmend eingreifen und verfahrene Situationen klären und schließlich eine stringente Schlußvorbereitung schaffen, der sich nach zunächst fehlschlagenden Versuchen letztlich auch die Motivik aus dem 'ungeordneten' Teil beugt.

VIII. Einhunderteinunddreißig mal das Kopfmotiv im ersten Satz aus dem Streichquartett Nr. 1

Die Skizzen spiegeln ein langes Ringen Beethovens um die endgültige Gestalt des Hauptmotivs aus dem Kopfsatz von op. 18/1 wider[85]. Radcliffe führt es auf diesen

[85] Im Skizzenbuch D-B (vormals D-Bds), Grasnick 1 (Übertragung der einschlägigen Teile bei Donald Tobias Greenfield, *Sketch studies for three movements of Beethoven's string quartets, opus 18#1 and 2*, Ph.D. Princeton University 1983, Ann Arbor 1984, S. 424-429) finden sich zunächst viele Themenentwürfe in gerader Taktart (f.37r, Zeile 13-15; f.37v, Zeile 3-6; f.38r, Zeile 7, 9-10; f.38v, Zeile 3-5) und einige wenige Versuche im Dreivierteltakt (f.37v, Zeile 1, 7-8; f.38r, Zeile 3), bis sich die endgültige knappe Form des Kopfmotivs herauskristallisiert (f.38v, Zeile 7, 10-14; f.39r, Zeile 7-8, 11-16; f.39v, Zeile 8-9, 14).

mühsamen Entstehungsprozeß zurück, daß Beethoven bei der Gestaltung des Satzes nicht von dem Motiv lassen konnte[86]. Es erklingt in den 622 Takten der Erstfassung – die Wiederholungen mitgerechnet – 245 mal und in den 427 Takten der endgültigen Fassung 131 mal[87]. Eher abgestoßen von solchen großen Zahlen, wundert man sich nicht darüber, daß Theodor Helm dem Satz ein zwar echt quartettmäßiges, aber harmloses und auf die Spitze getriebenes Motivspiel nachsagt[88] und Joseph Kerman auch der endgültigen Fassung des Werkes keine überragende Qualität bescheinigen will[89].

Die erste Fassung des Streichquartetts op. 18/1 entstand in den Monaten Januar bis April 1799, also sofort nach dem ersten Streichquartett, das Beethoven überhaupt geschrieben hatte (op. 18/3). In kurzer Zeit stellte Beethoven die übrigen Quartette der Serie op. 18 fertig – Nr. 6 als letztes zwischen April und Sommer 1800 – und ging dann an die Bearbeitung der Quartette Nr. 1 und 2 und wahrscheinlich auch 3. In die endgültige Fassung von op. 18/1 ging also die beim Komponieren von fünf anderen Quartetten gesammelte Erfahrung ein. Nun war sich zwar Beethoven, wie er in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom Oktober 1802 schrieb[90], der Neuheit seiner Werke oft nicht bewußt, doch ist uns sein Urteil über die endgültige Fassung des Quartetts op. 18/1 sehr wohl bekannt, äußerte er sich doch nach der Überarbeitung brieflich gegenüber seinem Freund Karl Amenda, dem er die erste Fassung am 25.6.1799 anläßlich dessen Abreise aus Wien ins baltische Kurland gewidmet hatte[91], mit den bekannten Worten: „Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht *quartetten* zu schreiben weiß ...“[92]. Sollte sich Beethoven mit dieser Einschätzung, die sich ja auch darin äußert, daß er das Werk an die Spitze der Quartettserie stellte, grundlegend getäuscht haben? Und sollte er wirklich aus der Arbeit an den anderen Quartetten nichts gelernt haben?

Sicher verhilft es kaum zum Verständnis und noch weniger zur Beurteilung eines Satzes, wenn man abzählt, wie oft ein Motiv darin vorkommt. Herbert Schneider weist bei seiner Besprechung des Kopfsatzes aus op. 18/1 denn auch darauf hin, daß das so häufig wiederkehrende Kopfmotiv in vielen verschiedenen Gestal-

---

86 Radcliffe, S. 26.

87 In der Literatur finden sich diese Hinweise immer wieder; siehe z.B. Hans Josef Wedig, *Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1 und seine erste Fassung* (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn 2), Bonn 1922, S. 17. Ich habe die Angaben nicht nachgeprüft.

88 Helm, S. 15f.

89 Kerman, S. 35.

90 Siehe oben Kapitel II mit Anm. 61 und Anm. 31.

91 Siehe *Briefwechsel*, Bd. 1, Nr. 42, S. 48.

92 Brief vom 1.6.[1801], s. *Briefwechsel*, Bd. 1, Nr. 67, S. 84ff.

ten auftaucht; allein in der Exposition seien es acht[93]. Dieser Beobachtung hat sich die Frage anzuschließen, warum das Kopfmotiv so zahlreiche Abwandlungen erfährt und in welcher Anordnung die Varianten auftauchen. Eine Antwort auf diese Frage könnte sein, daß der Satz von einer Mehrdeutigkeit des Motivs seinen Ausgang nimmt und am Satzende – über einen final ausgerichteten Verlauf – zu Eindeutigkeit gelangt[94]. Der erste Takt des Kopfmotivs läßt sich, wie die Takte 1, 3 und 5 vermuten lassen – aber keineswegs klarstellen! –, als schwerer, den Kern des Motivs enthaltender Takt auffassen, ebenso aber auch – und dies machen die Takte 13ff. offenkundig – als leichter, auf die Schlußnote hinführender Takt. Im erstgenannten Fall hätte das Motiv einen gleichsam abtaktigen Beginn, im zweiten Fall würde es gleichsam auftaktig einsetzen. Nun läßt sich feststellen, daß Beethoven innerhalb des Hauptsatzes der Exposition die auftaktige Version bevorzugt, innerhalb des Reprisenhauptsatzes und der Coda jedoch die abtaktige Form; die Durchführung läßt sich als vermittelnde und vor allem die Coda vorbereitende Partie verstehen.

Vergleichen wir zunächst einmal Exposition und Reprise (T. 179ff.) miteinander: Die ersten acht Takte beider Teile handhaben das Motiv auf gleiche Weise, wenn auch in der Reprise durch das Vorausgehen von acht regelmäßigen Viertaktgruppen (ab T. 147) und durch das Fortissimo der abtaktige Charakter des Motivs stärker in den Vordergrund gerückt wird. Die beiden Stellen T. 13-18 und T. 21-27 der Exposition, an denen der auftaktige Charakter des Motivs zum Tragen kommt, fehlen in der Reprise; die statt dessen den ersten acht Takten unmittelbar folgenden Takte 187/188 bringen bezüglich der metrischen Gestalt des Kopfmotivs keine Entscheidung. Die folgenden Stellen jedoch unterscheiden sich in Exposition und Reprise grundlegend. In den Takten 29-36 wird in der ersten Violine eine neue Melodie entwickelt, die dreimal ansetzt, um jeweils mit einem kleinen Auftakt auf den gelängten Hochton hinzuführen. Dieser Hochton, im schweren Takt stehend, ist nun stets verbunden mit dem Schlußton des Kopfmotivs, das im Violoncello erklingt. Damit ist – und der in den Schlußton fallende Oktavsprung bekräftigt dies noch – das Kopfmotiv als auftaktig beginnende Wendung interpretiert[95]. In den Takten 41-46 erscheint in der ersten Violine als Zusammenfassung der Außenstimmen aus T. 29-36 eine Melodielinie, die mit Hilfe des auftaktig verwendeten Kopfmotivs auf die Hochtöne es^2 (T. 43) und f^2 (T. 45 und 47) hinführt und dadurch größte Nähe zu T. 17/18 herstellt[96]. Der Orgelpunkt der Viola allerdings

---

93 Schneider, S. 141.

94 Hierin liegt wohl der entscheidende Unterschied zum Kopfsatz aus op. 18/4, in dem das vorherrschende Motiv – zwei Achtel, synkopische Halbe und Viertel – immer wieder in der vom Haupt- und Seitensatz der Exposition vorgegebenen Funktion und Umgebung vorkommt.

95 Mason, S. 18 verweist als einziger in der Literatur auf dieses Phänomen.

96 Diesen Sachverhalt erwähnt auch Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven*, S. 78.

wird mit dem abtaktig einsetzenden Kopfrhythmus verbunden. Obgleich die Reprisentakte 198ff. die Takte 29-36 auszusparen und die Takte 41ff., um einen Ganzton nach unten versetzt, zu wiederholen scheinen, bringen sie wesentliche Änderungen: Das Kopfmotiv erklingt nur noch in der Viola – wie in T. 41-46 im schweren Takt beginnend –, wogegen die erste Violine die Melodiegestalt aus T. 29-36 übernimmt, auf das auftaktig einsetzende Kopfmotiv also verzichtet. – Solche komplexen Beziehungen und solche Ordnung sind der ersten Fassung des Streichquartetts noch fremd. Die – durch die Achtelfiguren der zweiten Violine weniger durchsichtig wirkenden – Takte 41-46 und die entsprechenden, nur geringfügig veränderten Reprisentakte 202-205 lassen den melodischen Bezug zu T. 29ff. ganz vermissen und belassen das Kopfmotiv sowohl in auftaktiger als auch in abtaktiger Version; erst mit T. 208-209 kommt die Reprise auf die Wendung aus T. 35/36 zurück, um im folgenden auch die Melodielinie aus T. 29-34 aufzugreifen – jedoch über durchgängig erklingendem und damit in metrischer Hinsicht wiederum keine Farbe bekennendem Kopfmotiv.

Jener Abschnitt im Seitensatz, dem man aufgrund seiner Andersartigkeit und größeren Gesanglichkeit die Bezeichnung 'Seitenthema' zu geben geneigt ist – die Takte 57-71 bzw. 218-232 –, weist eine eigenartige Instabilität auf. Er hat keinen scharfen Beginn – denn der unbegleitete lange Auftakt der ersten Violine wird schon in den beiden vorausgehenden Takten 55/56 vorbereitet –, und alle vier Phrasen des Seitenthemas setzen mit einem ausgedehnten dominantischen Klang an (in T. 57/58 und 65/66 der Dominantseptnonklang[97], in T. 61 die VII.Stufe, die allerdings im nachfolgenden Takt zur Zwischendominante der VI.Stufe umgebogen wird, und in T. 69/70 die VII.Stufe). Erst die letzte der Phrasen führt, nachdem zuvor zweimal (T. 60 und 68) ein dominantischer Klang und einmal eine 'falsche' Tonika (nämlich jener Tonart, die bezüglich der Seitensatztonart Dominanttonart ist) angezielt wurde, in einen entschiedenen Tonikaklang, doch gehört dieser Tonikatakt (T. 72) bereits nicht mehr zum Seitenthema. Trotz des in T. 49-56 vorausgehenden breiten Dominantblocks wird also an keiner Stelle des Seitenthemas eine deutliche Tonika gesetzt. Die Partie T. 57-71 hat demnach weiterführende, auf das Folgende vorbereitende Funktion, und ebenso drängen die sich in der Motivik am Seitenthema orientierenden Takte 85-87 und 93-95 bzw. 246-248 und 254-256, deren Anspannung durch die nachfolgende Generalpause noch beträchtlich verstärkt wird, weiter. Auf Stabilität und Selbstgenügsamkeit des Seitenthemas ist verzichtet, um um so plakativer – jedes Mal mit der Tonika auf die Anspannung der Seitenthemenpartien reagierend – das Kopfmotiv einzusetzen (T. 72, 89, 101). Die metrische Einordnung des Kopfmotivs im Seitensatz ist allerdings unterschiedlich: In T. 72-76 erklingt es in jedem Takt; in T. 89 setzt es im metrisch

---

97 Schneider, S. 141 konstatiert fälschlicherweise einen Beginn mit der Doppeldominante.

leichten Takt, in der Schlußgruppe (T. 101ff.) hingegen in metrisch schweren Takten ein.

In der Reprise wird an den Erscheinungsformen des Kopfmotivs im Seitensatz nichts verändert. Um so stärker stabilisiert die Coda die im Reprisenhauptsatz sichtbare Bevorzugung der abtaktig beginnenden Form des Kopfmotivs. Dies geschieht in den vier Takten 290-293 dadurch, daß das Motiv im metrisch leichten vierten, mit einem Crescendo zur nächsten Taktgruppe hinführenden Takt ausgespart bleibt und sowohl in den harmonisch anspannenden Takten 294-299 als auch in den über einem Orgelpunkt zwischen Tonika und einem verminderten dominantischen Klang pendelnden Takten 302-309 nur in den ungeradzahligen, also metrisch schweren Takten einsetzt. Auch die abschließende Taktgruppe T. 310ff. kann in diesem Sinne verstanden werden: Der rhythmisch verkürzte erste Takt des Kopfmotivs erklingt jeweils auf betonter Taktzeit, eine dazu korrespondierende – also gleichsam die bisherigen geradzahligen Takte ersetzende (und übrigens wie die 'leichten' Takte 295, 297 und 299 mit Sforzato versehene) – Zweiachtelfigur füllt die auftaktige Position. – Die letzten zehn Coda-Takte (T. 320ff.) in der Amenda-Fassung favorisieren schon ähnlich wie die Schlußtakte in der zweiten Fassung (T. 302ff.) die abtaktig einsetzende Version des Kopfmotivs. In den Takten 312-319 jedoch erreicht die erste Fassung noch nicht die Eindeutigkeit der zweiten Fassung, da auch in den 'leichten' Takten 313 und 315 das Kopfmotiv auftritt.

Die Durchführung übernimmt nicht nur formal, sondern auch satztechnisch die Aufgabe, zwischen Exposition und Reprise zu vermitteln bzw. die Reprise und Coda vorzubereiten: Sie führt zunächst in neuer und besonders eindringlicher Form, nämlich im Rahmen zweier völlig unerwarteter und vom harmonischen Gang her die Taktwertigkeit nicht klarstellender Dreitaktgruppen, die metrische Unbestimmtheit des Kopfmotivs (T. 123-128) vor Ohren, sie bereitet dann durch Verschiebungen des Kopfmotivs im Takt (T. 131, 137, 143 – die Takte 139, 145 und 151 der ersten Fassung enthalten hingegen nur das Kopfmotiv in normaler Gestalt) die für Beginn und Schluß der Coda wichtig werdende rhythmische Verkürzung des Kopfmotivs vor (T. 133-134 usw.), und sie stabilisiert schließlich die im Reprisenhauptsatz und in der Coda vorherrschende abtaktige Version des Kopfmotivs durch das Ausbleiben des Motivs in leichten Takten (T. 120, 122, 132, 138, 144, 158, 166; die entsprechenden Takte in der ersten Fassung – T. 128, 130, 140, 146, 152, 164, 172 – enthalten jedoch durchwegs das Kopfmotiv, wogegen es, ganz gegen die sonst herrschende Regelmäßigkeit, in T. 168 fehlt).

Jene bei der Besprechung der Coda und der Durchführung der endgültigen Fassung erwähnten Takte, die als vierter bzw. achter Takt einer Taktgruppe auf den Einsatz des Kopfmotivs verzichten (T. 293, T. 132, 138, 144, 158, 166), führen mit markanten Viertelnoten auf die nächste Taktgruppe hin. Noch deutlicher als in diesen Takten übernehmen an anderen Stellen drei abtaktig einsetzende Viertelnoten

nahezu motivische Funktion und bereiten neue Abschnitte vor. Erstmals, hartnäkkig repetierend und durch ein Forte von der Umgebung abgehoben, kündigen in T. 28 Viertel einen wichtigen Abschnitt an, nämlich jene Stelle, die die auftaktige Erscheinungsweise des Kopfmotivs ausdrücklich macht und die in den Takten 41ff. und 198ff. so auffällig abgewandelt wird. T. 48 und 209 hingegen stehen am Ende dieser wichtigen Abschnitte und führen mit einer geradlinigen, ebenfalls im Forte erfolgenden Viertelbewegung der Außenstimmen in den Dominantblock, der seinerseits den Seitensatz vorbereitet (in der ersten Fassung haben diese beiden Takte – T. 48 und 219 – durch die Achtelbewegung der Mittelstimmen weniger Kraft). Die Fortissimo-Viertel in T. 100 bzw. 261, auf eine Kadenz gesetzt, leiten in die das Kopfmotiv wieder aufgreifende Schlußgruppe – auch hier ist die Erstfassung (T. 108 bzw. 279) weniger prägnant, da das erste Viertel teilweise an den vorausgehenden Notenwert angebunden ist und die Dynamik auf Forte begrenzt bleibt –, und die drei repetierten Viertel in T. 118, die zweifelsohne an den Schluß der Exposition anknüpfen, aber durch die Verkürzung der vorangehenden Sechzehntelläufe und -wechselnoten nicht in einem schweren, sondern in einem leichten Takt zu stehen kommen, erzwingen Aufmerksamkeit für die anschließend trugschlüssig einsetzenden Durchführungsvorgänge. Vollends in den Rang eines Motivs werden die Viertel in der Coda gehoben: Anstelle des Reprisenschlusses setzt in T. 274/275 ein – wiederum durch Fortissimo herausgehobener – Aufwärtsgang über eine Sept ein, der sogleich eine kleine Terz tiefer wiederholt wird und in den folgenden Takten (T. 282/283 und 286/287) als Gegenstimme zu der rhythmischen Verkürzung der ersten drei Noten des Kopfmotivs geführt ist.

Der Vergleich der beiden Fassungen des Satzes läßt vermuten, daß Beethoven zunächst kaum etwas anderes zu schaffen beabsichtigte als intensivste – die Wirkung Haydnscher Kompositionen noch überbietende – motivisch-thematische Arbeit und große Einheitlichkeit der Teile, und es wäre denkbar, daß aus dieser Absicht heraus das Kopfmotiv auch seine gegenüber Haydnschen Motiv- und Themenkonstellationen extrem knappe und prägnante Form erhalten hat[98]. Erst im Rahmen der Überarbeitung konnte Beethoven dann auch für das gesamte Konzept des Satzes Haydnsches Komponieren zum Vorbild nehmen und dem Satz Prozeßhaftigkeit verleihen; paradoxerweise – oder besser: folgerichtig, weil dadurch die Bindung an konkrete satztechnische Vorbilder aufgehoben wurde – löste sich der Satz nun aus der kompositorischen Abhängigkeit und erhielt seine Individualität. Beethoven wußte „jetzt recht Quartetten zu schreiben ...“.

---

98 Beethoven probierte auch längere melodische Gestalten aus (die Version D-B, Grasnick 1, f.37r, Zeile 14 etwa erstreckt sich über zweieinhalb Viervierteltakte und vollzieht nach dem Umkreisen des f^1 einen gesanglichen Aufstieg bis zum b^1 und einen Dreiklangsabstieg bis zum c^1).