

## Streichquartettkomposition um 1780: zu einigen Sätzen von Mozart und Kraus

Marianne Danckwardt

### Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Danckwardt, Marianne. 2007. "Streichquartettkomposition um 1780: zu einigen Sätzen von Mozart und Kraus." *Mozart Studien* 16: 27–48. <https://doi.org/10.2307/j.ctvg8p570.4>.

### Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright



# Streichquartettkomposition um 1780: Zu einigen Sätzen von Mozart und Kraus

Marianne Danckwardt

Da die Lebenswege von Joseph Martin Kraus und Wolfgang Amadé Mozart, vom gemeinsamen Geburtsjahr 1756 abgesehen, keine Berührungs-punkte aufweisen<sup>1</sup>, verwundert es nicht, dass beider Streichquartette sehr unterschiedlich klingen – so unterschiedlich, dass ein Vergleich fast nicht möglich erscheint.<sup>2</sup> Doch beide Komponisten haben sowohl in formaler wie in satztechnischer Hinsicht auf in ihrer Zeit übliche Kompositionsmuster zurückgegriffen, so dass sich in ihren Streichquartettkompositionen zumindest partiell auch Gemeinsamkeiten finden. Solche Gemeinsamkeiten sollen im Folgenden als Ausgangspunkt dafür dienen, die Unterschiede im Komponieren beider etwas genauer herauszuarbeiten.

Zunächst stellt sich die Frage, welche Quartette Mozarts man mit den zwischen frühestens 1778 und 1783 entstandenen Quartetten von Kraus vergleichen soll.<sup>3</sup> Ein alleiniges Ausgehen von den sechs Haydn gewidmeten, 1782-1785 entstandenen Quartetten Mozarts verbietet sich wohl – obgleich der zeitliche Abstand eher unerheblich wäre –, da sie einer Phase zugehören, in der Mozarts Schreibweise sehr stark von der Haydns beeinflusst war. Die folgenden Untersuchungen stützen sich deshalb auch auf die sechs zeitlich weiter entfernten Quartette KV 168-173, 1773 in Wien entstanden. Dies hat zudem den Vorteil, dass den zehn Quartetten von Kraus eine etwa gleich große Anzahl Mozartscher Quartette gegenübergestellt werden kann.<sup>4</sup>

---

1 Siehe Wolfgang Sawodny, Einige Bemerkungen zur musikalischen Vorbildung von Joseph Martin Kraus, in: Joseph Martin Kraus in seiner Zeit. Referate des zweiten internationalen Kraus-Symposiums in Buchen 1980, hrsg. von Friedrich W. Riedel (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 5), München/Salzburg 1982, S. 28-37 und Friedrich W. Riedel, ... das Himmliche lebt in seinen Tönen. Joseph Martin Kraus. Ein Meister der Klassik, Mannheim 1992, S. 80.

2 Seit 2006 liegen die Streichquartette von Kraus in einer kritischen Edition und mit ausführlichem Vorwort vor: Joseph Martin Kraus. Kammermusik I, nach Vorarbeiten von Wolfgang Sawodny hrsg. v. Sonja Gerlach, Stuttgart 2006.

3 Bertil H. van Boer Jr. (Hrsg.), Joseph Martin Kraus (1756-1792). A Systematic-Thematic Catalogue of His Musical Works and Source Study (Thematic Catalogues 26), Stuyvesant/NY 1998: Nr. 178-187 (S. 228-238). Abkürzung der Nummern des Werkverzeichnisses im Folgenden: VB (in Anlehnung an Tobias Apelt, Das Streichquartettschaffen von Joseph Martin Kraus. Beobachtungen zu den Kopfsätzen, Magisterarbeit Universität München 2003); vgl. Anm. 2.

4 Wiener Quartette Mozarts in: NMA VIII/20:1, Bd. 1, hrsg. von Karl Heinz Füssl, Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel usw. 1966. Die Haydn gewidmeten Streichquartette Mozarts in: NMA VIII/20:1, Bd. 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel usw. 1962. Notenbeispiele werden im Folgenden nur aus den Quartetten von Kraus gegeben (nach der Edition, Anm. 2).

Als erstes sei von beiden Komponisten eine sehr übersichtliche kleine formale Einheit, eine achtaktige Phrase aus dem Refrain eines Rondosatzes, herausgegriffen. Sowohl der Finalsatz aus Kraus' Streichquartett C-Dur opus 1/5 (VB 182; Abb. 1) als auch der Finalsatz aus Mozarts Streichquartett A-Dur KV 169 beginnt mit einer gleichsam schulmäßig gestalteten Periode, in der vier Takte mit einer halbschlüssig endenden ›Frage‹ von vier Takten mit einer mit Tonika abschließenden, in ihrer Thematik und ganzen Anlage engstens auf die Frage bezogenen ›Antwort‹ gefolgt sind.

Musical score for piano, page 5, measures 1-5. The score consists of four staves. The top staff (treble clef) starts with a dynamic *p*. The second staff (treble clef) starts with a dynamic *p*. The third staff (Bass clef) starts with a dynamic *p*. The bottom staff (Bass clef) starts with a dynamic *p*. The score is in 6/8 time. The music features eighth-note patterns and sixteenth-note patterns. Measure 5 concludes with a dynamic *f*.

Abb. 1: Joseph Martin Kraus, Streichquartett C-Dur op. 1/5, 3. Satz, T. 1-8

In Mozarts Refrain zeigen allein schon die anfänglichen Pausen in den Unterstimmen, nicht minder aber auch die Rhythmisierung der ersten Violine (die letztlich in den Takten 1-2 und 5-6 nur Viertel umspielt, dann aber jeweils zu rascheren Notenwerten übergeht) sowie die harmonische Geschwindigkeit, dass der vorletzte Takt beider Halbsätze – der siebte durch die mit Harmonie- wechsel versehenen Sechzehntel auf dem zweiten Achtel in noch stärkerem Maße als der dritte – den größten Impetus aufweist.<sup>5</sup> Im Refrain von Kraus

5 Ähnliche Periodengestaltung zeigt sich bei Mozart im Sonatenrondo aus KV 458 T. 1-8 (mit einer Verdichtung im dritten und siebten Takt). In KV 170/IV T. 1-8 und im rondoähnlich beginnenden Finalsatz aus KV 465 T. 1-16 beschleunigt im vorletzten Takt die erste Violine.

hingegen stagnieren dritter und siebter Takt harmonisch, nachdem sich im zweiten und sechsten Takt die Harmoniewechsel schon beschleunigt hatten; im dritten Takt, in dem bereits das harmonische Ziel des Vordersatzes erreicht ist, findet sich zudem eine abbremsende Pause in den Unterstimmen. Eine andersartige, zum Schluss der Periode drängende Harmonisierung etwa mit

| I V | I | I | V | | I V | I | IV V | I | |

wäre ohne weiteres möglich gewesen, doch spricht aus der in op. 1/5 vorliegenden Gestaltung eine andere Vorstellung von einer Periode als bei Mozart. Die periodische Anlage hat hier tektonische Funktion; sie ist ein statischer Rahmen, der für die musikalische Füllung allein die Länge der Phrasen, das harmonische Aussehen der Schlüsse und eine gewisse Ähnlichkeit der Halbsätze vorgibt. In Mozarts Periode hingegen wird durch die Anspannung des vorletzten Taktes der Halbsätze und das dadurch bedingte zielstrebige Hinführen auf den Halbschluss bzw. Ganzschluss die statische Form in die zeitliche Dimension transformiert und dadurch in ein vorwärtsdrängendes Geschehen verwandelt, so dass Form und Füllung in eine enge Beziehung treten, ja eigentlich gar nicht mehr voneinander zu trennen sind. Die periodische Anlage erhält dadurch größere Plastizität und wird besser wahrnehmbar. Nicht alle Perioden in Rondos unterscheiden sich bei den beiden Komponisten in dieser Weise<sup>6</sup>; besonders deutlich hebt sich noch die Struktur des Refrains aus dem zweiten Satz von Kraus' Streichquartett op. 1/3 (VB 183) von der in Mozarts Refrains ab. – Mozart lässt auch in anderen Satztypen vielfach seine Perioden oder periodisch angelegten, d.h. abgeschlossenen Taktgruppen durch eine Anspannung des vorletzten Taktes auf das Ende zustreben.<sup>7</sup> Kraus hingegen – dessen Musik ohnehin eher zu unregelmäßigen Phrasenlängen neigt<sup>8</sup> – bevorzugt die im Quartett op. 1/5 aufgezeigte rein tektonische Periodengestaltung.<sup>9</sup>

6 In op. 1/2 (VB 181), III T. 1-8 von Kraus findet sich im siebten Takt eine Beschleunigung in der ersten Violine, in seinem E-Dur-Quartett (VB 180), III T. 1-8 eine harmonische Beschleunigung. Die Takte 1-8 aus dem f-moll-Quartett (VB 178), II (Rondo/Variationen) haben sogar größte Ähnlichkeit mit dem Beginn von KV 169/IV.

7 Siehe etwa in KV 170/I T. 1-8 die rhythmische Beschleunigung der Violinen in T. 7, in KV 172/I T. 53-60 die Bewegung in der Viola in T. 59, in KV 387/I T. 1-4 die Achtel in der ersten Violine in T. 2 und 4 (jeweils erste Hälfte; die Periode basiert auf Halbtakten). Selbstverständlich findet sich das Phänomen des Vorwärtsdrängens im vorletzten Takt eines Halbsatzes auch häufig in Menuetten: Z. B. verschnellern in KV 173 in T. 3 und 7 das Violoncello und in T. 13 die erste Violine, in KV 421 in T. 3 und 7 des Trios alle Unterstimmen ihren Rhythmus.

8 Wolfgang Sawodny 1982 (s. Anm. 1), S. 34 und Tobias Apelt 2003 (s. Anm. 3), S. 143.

9 Z. B. op. 1/6 (VB 187), II T. 9-12 (aus acht Halbtakten bestehende Periode). Ausnahmen finden sich im c-moll-Quartett (VB 179), II T. 1-8 und im C-Dur-Quartett (VB 186), II T. 2-9 mit einer Beschleunigung der Melodiestimme im vorletzten Takt.

Allegro assai

6

12

Abb. 2: Joseph Martin Kraus, Streichquartett G-Dur op. 1/6, 4. Satz, T. 1-16

Wenn für eine Periode Spannungsverläufe keine besondere Bedeutung haben, folgt daraus, dass die Periode ohne weiteres an jeder Stelle abgebrochen werden kann. Im vierten Satz aus dem Streichquartett G-Dur op. 1/6 (VB 187) von Kraus (Abb. 2) ist in der Periode der ersten acht Takte in T. 7 außer der metrisch gegenüber den früheren Taktarten verschobenen rhythmischen Formel der Unterstimmen keinerlei zielstrebige Haltung zu erkennen; vom T. 6 her, der auf dem Tonika(sext)akkord endet, besteht zudem zum siebten Takt keine Verbindung. Insofern kann in der Wiederholung der Periode ab

T. 9 an der T. 7 entsprechenden Stelle (T. 15) ein in rascherem rhythmischem Duktus gehaltener und in anderer Tonart stehender neuer Abschnitt beginnen, ohne dass der Zuhörer überrascht würde; zwischen T. 14 und 15 bildet sich gleichsam eine »tote« Stelle aus. Mozart dagegen schert aus periodischen Strukturen meist an der Stelle mit der größten Anspannung aus: nach dem vorletzten Takt einer viertaktigen Phrase. Im Kopfsatz aus dem Streichquartett B-Dur KV 172 z. B. – in Rondos lässt Mozart die Achttaktigkeit unangetastet – wird, nachdem die abgeschlossene Viertaktgruppe T. 3-6 mit ihrem beschleunigenden Unisono im vorletzten Takt nochmals in T. 7ff aufgegriffen wurde und sich eine weitere viertaktige, mit zwei Vierteln Auftakt beginnende und ebenfalls im dritten Takt (T. 13) beschleunigte Phrase angeschlossen hat, die Wiederholung dieser letzten Phrase nach der zusätzlichen Schärfung des dritten Taktes durch eine Doppeldominante durch den Einsatz eines viertaktigen neuen Abschnitts mit deutlich anderer Haltung – mit einer Sechzehntelfigur der ersten (bzw. in T. 19 und 21 zweiten) Violine, Synkopen der Bratsche und einem taktweise zwischen *f* und *e* wechselnden Klobfbass – abrupt abgebrochen. Die Anspannung des dritten Taktes, T. 17, löst sich also nicht in einer schließenden Tonika, sondern im Beginn eines neuen, unerwartet hereinbrechenden Abschnitts; eine »tote« Stelle zwischen Phrasenschluss und Beginn des neuen Teils entfällt dadurch. Von diesem T. 18 noch einmal zurückblickend, lässt sich die Tatsache, dass nach dem Halbsatzende in T. 10 (und entsprechend in T. 14) keine Pause mehr auftritt wie noch in T. 6, sondern repetierende Achtel des Violoncellos vom Taktbeginn an durchlaufen, bereits als Vorbereitung des Abbruchs nach T. 17 verstehen; die sechs Achtel wären demnach nicht in Abschluss und Auftakt zu trennen, sondern sollten bereits mit der Takteins einen Impuls für einen Neubeginn geben.

\*

Es zeigt sich also, dass in den beschriebenen Refrainperioden aus op. 1/5 und KV 169 zwar die tektonische Anlage übereinstimmt, dass aber durch eine unterschiedliche Gestaltung der Einzelstellen verschiedenartige Beziehungen zwischen der Form und der Füllung entstehen, aus denen auch einleuchtende Erklärungen für die Unterschiede zwischen den unvollständigen Perioden aus op. 1/6/IV und KV 172/I resultieren. Auch mit den folgenden Beispielen soll dieses Verhältnis von Form bzw. tektonischer Anlage auf der einen Seite und Satztechnik bzw. punktueller Gestaltungsweise auf der anderen beleuchtet werden. Allerdings soll nun ein einziger Satz von Kraus, der Kopfsatz des 1780 entstandenen<sup>10</sup> B-Dur-Quartetts op.1/2 (VB 181), der auf

---

10 Bertil H. van Boer 1998 (s. Anm. 3), S. 230.

besonders auffällige Stellen hin durchgegangen werden soll, einzelnen Ausschnitten aus Kopfsätzen Mozarts, vorzugsweise der Wiener Quartette, gegenübergestellt werden, und als Ausgangspunkt für den Vergleich sollen nun nicht nur formale Gemeinsamkeiten – der Kopfsatz des B-Dur-Quartetts lässt unzweifelhaft wie auch die Kopfsätze der Quartette KV 168, 169, 172 und 173 Sonatenhauptsatzform erkennen –, sondern auch satztechnisch ähnliche Erscheinungen berücksichtigt werden.

Allegro moderato

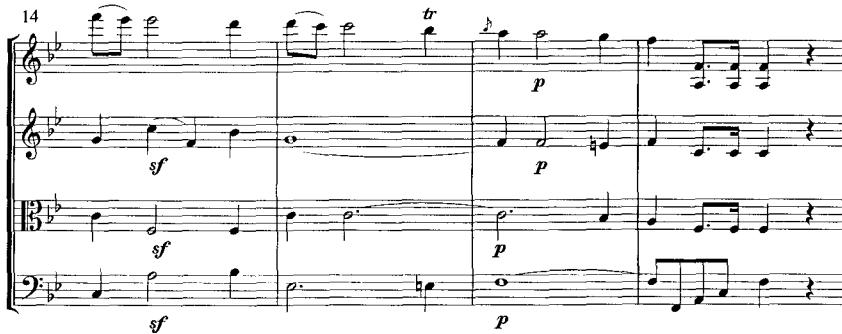


Abb. 3: Joseph Martin Kraus, Streichquartett B-Dur op. 1/2, 1. Satz, T. 1-17

Das Kraussche Quartett beginnt abtaktig (Abb. 3) – ein für die Streichquartette von Kraus ungewöhnliches Verhalten, das sich nur noch ein einziges Mal (in op. 1/6 [VB 187]) findet, bei Mozart jedoch in allen mit einem raschen Satz beginnenden Wiener Quartetten zu finden ist.<sup>11</sup> Allerdings erfüllt der Beginn des Kopfsatzes aus op. 1/2 trotz seiner Abtaktigkeit nicht die Erwartungen eines mit Mozarts Streichquartetten vertrauten Hörers, denn der erste Forteschlag ist für Streichquartette eher ungewöhnlich<sup>12</sup>; sein angestammter Platz ist eigentlich die Sinfonik, wo er – im Tutti – eine sehr wirksame ›vorhangartige‹ Eröffnungsgeste darstellt.<sup>13</sup> Von Mozarts Kopfsätzen ist man außerdem gewohnt, dass ein eröffnender ›Vorhang‹ einige Takte später wieder aufgegriffen<sup>14</sup> oder dass die erste thematische Phrase sogleich noch einmal wiederholt wird<sup>15</sup>, mit der Konsequenz, dass deren Gliederung und Struktur besonders nachdrücklich herausgestellt werden und die formale Funktion der Stelle an Eindeutigkeit gewinnt. In Kraus' Satz jedoch folgt zunächst eine Überraschung der anderen<sup>16</sup>; besonders auffällig ist das Ab-

11 Der Beginn von KV 173 ist eventuell als ein langer Aufakt zu deuten. Von den Haydn gewidmeten Quartetten beginnen KV 421, 428 und 465 abtaktig.

12 Von den Wiener Quartetten und den Haydn gewidmeten Quartetten beginnt nur KV 172 mit ähnlicher Haltung.

13 Siehe z. B. KV 22, 74, 112, 128. Meist ist allerdings die Eröffnungsgeste in Sinfonien etwas ausgedehnter als im Krausschen Quartettsatz.

14 Siehe z. B. die Sinfonien KV 200 T. 1-2=7-8, KV 297 T. 1-4=9-12.

15 Dies gilt für Sinfonien und Streichquartette gleichermaßen. Unter den Quartetten s. KV 168 T. 1-3=10-12, KV 169 T. 4-5=8-9, KV 171 T. 1-2≈5-6 (Adagio), KV 172 T. 3-6=7-10, KV 173 T. 1-2≈5-6, KV 387 T. 1-2=12-13, KV 421 T. 1-3=5-7, KV 428 T. 5-7=9-11, KV 458 T. 1-3=5-7, KV 464 T. 1-4≈5-8, KV 465 T. 23-26=31-34 (nach langsamer Einleitung).

16 Tobias Apelt 2003 (s. Anm. 3) sieht das Reihen verschiedener Gestalten als typisch für die Krausschen Hauptsätze an (S. 143). Wiederholungen von Phrasen finden sich am Beginn von Kraus' Quartettkopfsätzen selten: op. 1/1 (VB 185) T. 2-3=4-5, op. 1/4 (VB 184) T. 5-6≈9-10, op. 1/5 (VB 182) T. 1≈2, 6-7=8-9, 13-14 Mitte=14 Mitte-15, C-Dur-Quartett (VB 186) T. 1-2=3-4, E-Dur-Quartett (VB 180) T. 2-3=4-5, 6-7=8-9 (hier ist viermal der Tonikasektakkord angezielt).

brechen der mit den beiden Vorhalten ansetzenden Phrase in T. 3-4 durch die marschartige Kadenz in T. 5. In Mozarts Musik finden sich zwar kaum weniger Kontraste (s. etwa KV 172/I mit der scharfen dynamischen Gegenüberstellung der Zweitaktphrasen in den ersten zehn Takten, mit überaus gegensätzlichem Duktus der Phrasen – Akkordschläge in T. 1-2, weiche Seufzer in T. 3-4, Unisono in T. 5-6 –, mit ständigem Wechsel der Auftaktformen – Abtakt in T. 1 und wieder in T. 18, Viertelaufakt zu T. 3, Dreiachtelaufakt zu T. 5, Zweiviertelaufakt zu T. 11 usw.), doch werden sie durch Wiederholungen (in KV 172/I sofort nach den Akkordschlägen T. 3-6<sup>1</sup>=7-10<sup>1</sup>, 11-13=15-17) gleichsam ausbalanciert. In dem Krausschen Satz jedoch beziehen sich erst die Takte 6-8 und 9-11 (und 12) aufeinander, und erst in dem im *forte* erklingenden Tonikaakkord in T. 12 könnte man eine Reminiszenz an T. 1 hören.<sup>17</sup> Bezeichnenderweise hat sich der Satz jedoch längst auf die insgesamt in Kraus' Streichquartetten überwiegende Auftaktigkeit umgestellt, die vielfach mit gesanglicherer Haltung, einem natürlichen, weichen Hinführen auf die Takteins, einem Abrunden der Abschnitte, einem Reihen von immer wieder neu ansetzenden Abschnitten und undeutlicherer Gliederung einhergeht und im konkreten Fall des Kopfsatzes aus op. 1/2, T. 12, dem Tonikaakkord auch einiges von seiner anfänglichen Kraft nimmt.

In den soeben bereits erwähnten Takt 6 und 9 und ausgedehnter in T. 12-13 des Krausschen Satzes findet sich eine Passage mit Sechzehntelfiguration. In Mozarts Quartettkopfsätzen tendieren solche Figurationspassagen – unabhängig davon, ob die Figuration nur in einer Stimme auftritt oder zwischen mehreren Instrumenten wandert – eher zu flächiger Ausbreitung und zu einem Ausfüllen des Taktes exakt bis zu den Taktstrichen<sup>18</sup>, wogegen sie bei Kraus oft auch, wie im Kopfsatz aus op. 1/2, nach der Takteins einsetzen, auftaktige Gestalt annehmen und sich mit andersartigen Einwürfen abwechseln.<sup>19</sup>

---

17 Nur rückwirkend lässt sich auch der Dominantakkord in T. 9 – und sogar der Tonikaakkord in T. 6, der zunächst Schlussfunktion zu haben scheint – in dieses Beziehungsgefüge einbinden.

18 Z. B. KV 169 T. 19ff und 34f, KV 172 T. 19ff (wechselnd zwischen erster und zweiter Violine), KV 464 T. 48ff (durch die drei Oberstimmen wandernd), KV 465 T. 68ff, 84ff, 88ff. Häufig sind derartige Partien in Sinfoniekopfsätzen Mozarts anzutreffen.

19 Z. B. in op. 1/4 (VB 184), I T. 29ff (Begleitung zur Violoncellomelodie), T. 101ff und 137ff, op. 1/5 (VB 182), I T. 53ff und 120ff, op. 1/6 (VB 187), I T. 12ff (Viola), 30ff, 42ff und 142ff. Doch gibt es auch bei Kraus abtaktig beginnende und flächigere Figurationen, z. B. in den Kopfsätzen von op. 1/1 (VB 185) T. 40ff (hier allerdings schon auf der Taktzwei des ersten Taktes ein die Figuration unterbrechender Spitzenton), op. 1/2 (VB 181) T. 36f (allerdings in T. 37 und 39 in der Taktmitte endend) und 111ff, op. 1/6 (VB 187) T. 19ff, 72ff, 76ff und 151ff, C-Dur-Quartett (VB 186) T. 35ff (allerdings mit auftaktigem Wechsel der Figuration in die zweite Violine in T. 37), 119ff, E-Dur-Quartett (VB 180) T. 54ff, 73ff und 114ff.

Was im Kopfsatz des Streichquartetts op. 1/2 von Kraus nun folgt, ist für die Zeit um 1780 eine keineswegs unbekannte – vor allem jedoch für Sinfonien typische – Art der Vorbereitung des Seitensatzes: Über eine die Spannung steigernde Doppeldomianante (T. 15) wird zu einem (kurzen) Dominantorgelpunkt und zu einer durch scharfe abschließende Rhythmisierung als Doppelpunkt charakterisierten Dominante hingeführt. Eine ähnliche Vorbereitung des Seitensatzes findet sich in Kraus' op. 1/1 (VB 185) T. 16 und op. 1/5 (VB 182) T. 29 mit einem doppelpunktartigen dominantischen Takt – vergleichbar damit nur T. 15 des Kopfsatzes aus Mozarts *italienischem* Streichquartett KV 160 und T. 26 des Kopfsatzes aus KV 172<sup>20</sup> – und in op. 1/4 (VB 184) T. 21-24<sup>21</sup> und op. 1/6 (VB 187) T. 33-40 mit einem ausgedehnten Orgelpunkt – dies mit einer Parallelie in Mozarts Streichquartetten KV 168 T. 15-16/18 und KV 465 T. 53-55.<sup>22</sup> Dreierlei unterscheidet jedoch den Beginn eines mit Dominantblock oder -orgelpunkt vorbereiteten Seitensatzes in den Streichquartettkopfsätzen beider Komponisten grundlegend:

1. Mozarts Seitensätze beginnen meist nach einer Pause und wirken daher – da sie ohnehin im weiteren Verlauf durch das häufige Auftreten geschlossener Taktgruppen eher übersichtlichen Aufbau haben – klar abgegrenzt. Den Seitensätzen bei Kraus geht hingegen nur sehr selten eine Pause voraus.<sup>23</sup>

2. Mozarts Seitensätze beginnen stets mit einer Harmonik, die dem vorausgehenden Dominantblock oder -orgelpunkt seine Funktion als formal wirksamer Akkord beläßt und zudem die Erkennbarkeit des Seitensatzes unterstützt: mit Tonika oder Dominante der Dominanttonart.<sup>24</sup> Der Seitensatz aus Kraus' Streichquartett op. 1/2 hingegen schleicht sich über den auch bei Tobias Apelt<sup>25</sup> ausdrücklich erwähnten Dominantsekundakkord hinein und interpretiert dadurch den vorausgegangenen Klang in einen Bestandteil einer fortlaufenden Kadenz um.

3. Mozarts Kopfsätze verhalten sich in der Reprise nicht anders als in der Exposition; der Seitensatz ist zusammen mit den vorbereitenden Taktene

---

20 In den Sinfonien s. z. B. KV 132 T. 28, KV 199 T. 19.

21 Auch der Molleinschub dieses Satzes wird durch einen Orgelpunkt vorbereitet: T. 45-48.

22 Auch diese Art der Seitensatzvorbereitung ist in Sinfonien verbreitet: z. B. KV 162 T. 26-31, KV 183 T. 25-28. In zwei Streichquartetten finden sich leichte Varianten: In T. 22 Mitte-24 aus KV 387 pendelt der Bass zwischen dem Dominantgrundton und dessen kleiner Obersekunde, in T. 33-36 aus KV 464 steht auf allen Taktschwerpunkten ein Dominantklang.

23 Außer in op. 1/2 (VB 181) nur in op. 1/5 (VB 182) T. 29; bei Mozart hingegen in allen genannten Quartetten (KV 168 T. 18, KV 172 T. 26, KV 387 T. 24, KV 464 T. 36 und KV 465 T. 55) und außerdem häufig in Sinfonien.

24 Außer in den genannten Quartetten (s. Anm. 23) auch in KV 169 T. 12.

25 Tobias Apelt 2003 (s. Anm. 3), S. 98. Apelt weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass im weiteren Verlauf des Seitensatzes zunächst eine klare Kadenz in der Dominanttonart vermieden wird (S. 98). Allerdings findet sich die Klangfolge Dominantseptakkord – Tonika (ohne Zäsurwirkung) bereits in T. 21/22.

der stabilsten Passagen. Bei Kraus hingegen findet eine auffällige Seitensatzvorbereitung in der Reprise kaum je statt; der Seitensatzbeginn ist nur selten klar zu lokalisieren.<sup>26</sup> Um so eigenartiger ist, dass im Kopfsatz des Streichquartetts op. 1/2, in dem sich in der Reprise ebenfalls keinerlei Seitensatz abgrenzen lässt, in der Exposition vor dem Seitensatz jener Klang – die Dominante der Grundtonart – angesteuert wird, dessen Verwendung eigentlich nur im Hinblick auf die Reprise sinnvoll wäre, da er einen Anschluss des Seitensatzes sowohl in der Dominanttonart (Exposition) als auch in der Grundtonart (Reprise) ermöglicht.<sup>27</sup>

Dominantorgelpunkte dienen in Mozarts Streichquartetten nicht nur der Seitensatzvorbereitung, sondern auch der Vorbereitung anderer formal wichtiger Teile, z. B. der Reprise. So verläuft etwa im Streichquartett KV 173/I die ganze Durchführung – die allerdings nur 19 Takte umfasst – über einem Dominantorgelpunkt.

Abb. 4: Joseph Martin Kraus, Streichquartett B-Dur op. 1/2, 1. Satz, T. 23-27

In Kraus' Streichquartett op. 1/2 folgt in der Exposition des Kopfsatzes schon nach wenigen Seitensatztakten (T. 24ff; Abb. 4) ein Dominantorgelpunkt, der etwa an den bereits erwähnten aus Mozarts Quartett KV 168/I erinnert, doch er bereitet nichts formal Wichtiges vor, ja löst sich nicht einmal klanglich auf (ihm wird in T. 28 einfach nur die Sept untergeschoben); er ist gleichsam nur um seiner selbst willen eingefügt. Auch in anderen Quartetten

26 In der Reprise weisen nur op. 1/4 (VB 184) T. 130-133 und op. 1/5 (VB 182) T. 148 eine auffällige Vorbereitung des Seitensatzes und damit zusammenhängend einen deutlichen Beginn des neuen Teils auf. Siehe auch Wolfgang Sawodny 1982 (s. Anm. 1), der das Verschleiern der Form als ein bewusstes Gestaltungsmerkmal von Kraus ansieht (S. 34).

27 Mozart verwendet diese Konstellation sehr häufig, etwa im erwähnten Streichquartett KV 160 und in Sinfonien (z. B. in den in Anm. 20 und 22 genannten; in der Exposition von KV 183 bereitet die Dominante der Ausgangstonart allerdings den Einsatz der parallelen Durtonart vor).

von Kraus finden sich solche einzelne Klänge hervorhebenden Orgelpunkte<sup>28</sup>; meist allerdings wird über den Orgelpunkten ein Thema oder melodiöse Motivik vorgetragen.<sup>29</sup> Die gleiche Satztechnik, Orgelpunkte, stellen Mozart und Kraus also in gänzlich unterschiedlichen Zusammenhang.

Abb. 5: Joseph Martin Kraus, Streichquartett B-Dur op. 1/2, 1. Satz, T. 30-36

Die nächste auffällige Stelle im Kopfsatz des Streichquartetts op. 1/2 findet sich ab T. 30 (Abb. 5): langgezogene und damit sehr auffällige Akkorde, die aus der bislang stabilen Seitensatztonart hinausführen (in T. 34 und 35 verminderte Septakkorde, deren letzter nach g-moll führt); sie sind nicht motivisch in die Umgebung eingebunden, so dass ihre vorrangige Funktion darin zu bestehen scheint, durch neue harmonische Farben eine Weitung herbeizuführen. Durch die Destabilisierung der Tonart wird aber auch der formale Zusammenhang verschleiert. Erst nach dem g-moll-Sextakkord, der in T. 36 erreicht ist, festigt sich die Dominanttonart wieder, indem deren Dominante und Tonika auf jeweils zwei Takte ausgedehnt werden. Auf eine harmonisch ähnlich verunklarende Stelle trifft man im Kopfsatz des Krausschen Quartetts C-Dur (VB 186) in T. 64-69. In Mozarts Streichquartetten hingegen dienen übermäßige und verminderte Akkorde vielfach als stringente Vorbereitung für wichtige Partien.<sup>30</sup>

28 Op. 1/6 (VB 187) T. 66-71 doppeldominantischer Klang, T. 131-134 übermäßiger Quintsextakkord.

29 Am Satzfang: op. 1/1 (VB 185) T. 2-6, op. 1/6 (VB 187) T. 1-4. Dies erinnert an entsprechende Tonikaorgelpunkte Mozarts (ein kurzer Orgelpunkt etwa zu Beginn von KV 169 und 465 Allegro; längere Orgelpunkte eher zu Beginn von Klaviersonaten, z. B. KV 332, und Sinfonien, z. B. KV 199). Bei Kraus finden sich jedoch auch viele Tonikaorgelpunkte im Innern von Sätzen, etwa op. 1/4 (VB 184), I T. 152-154, op. 1/5 (VB 182), I T. 5-9 (und entsprechende Stellen), T. 84-88, E-Dur-Quartett (VB 180), I T. 95-97. Besonders reich an Orgelpunkten ist op. 1/6 (VB 187), I.

30 Siehe z. B. in KV 387 T. 20 Mitte-23 den verminderten Septakkord im Wechsel mit der Dominante als Vorbereitung des Seitensatzes.



Abb. 6: Joseph Martin Kraus, Streichquartett B-Dur op. 1/2, 1. Satz, T. 40-45

Der Abschluss der Exposition im Kopfsatz des Streichquartetts op. 1/2 (Abb. 6) erfolgt über eine eher schlichte, motivisch nicht eingebundene, rhythmisch kaum hervortretende Kadenz mit der Klangfolge Zwischendomäne (T. 42) – Subdominante – kadenzierender Quartsextakkord mit dominanter Auflösung (T. 43) – Tonika (T. 44). Auch am Satzende wird der Abschluss zunächst auf diese unauffällige Art vollzogen; allerdings wird der Tonika ein auf T. 7/8 zurückgreifender, oberflächlich an einige Satzschlüsse Haydns<sup>31</sup> erinnernder Anhang angefügt. Die Expositions- und Reprisen-schlüsse Mozarts hingegen sind häufig mit mehreren paarig auftretenden offenen Kadzenzen gestaltet. Meist finden sich an solchen Stellen auch Be-schleunigungen des harmonischen Rhythmus' und damit einhergehend Ver-kleinerungen der Taktgruppen. Damit diese Vorgänge wahrnehmbar werden, sind klare kadenzelle Bezüge und abtaktiges Denken vonnöten – beides Phänomene, die für Mozarts Kopfsätze weit bestimmender sind als für jene von Kraus. Im Kopfsatz von KV 168 deutet sich der Übergang in offene Taktgruppen bereits ab T. 31 an und ist in T. 35 endgültig vollzogen. Somit

31 Siehe etwa den Kopfsatz aus dem Streichquartett op. 33/5 oder den Final-satz aus op. 33/2.

reihen sich vier offenbleibende harmonische Anläufe auf eine abschließende Tonika hin aneinander – zweimal vier Takte (T. 31-34 und 35-38) und zweimal ein Takt (T. 39 und 40) –, bevor der erwartete Schlussklang in T. 41 wirklich erscheint. Dadurch, dass der Abschluss regelrecht herbeigezwungen ist, wird dem Hörer eine eindeutige Orientierung innerhalb des Formablaufs ermöglicht.<sup>32</sup> Vergleichbare Stringenz bei der Vorbereitung des Expositionssatzschlusses findet sich in den Quartettkopfsätzen von Kraus sehr selten.<sup>33</sup>

Abb. 7: Joseph Martin Kraus, Streichquartett B-Dur op. 1/2, 1. Satz, T. 95-101

Mozart verwendet zur Vorbereitung des Doppelpunktes vor wichtigen formalen Neuanfängen häufig einen übermäßigen Quint(sext)akkord, der durch seine Zielstrebigkeit die Aufmerksamkeit auf die die Zäsur ankündigende Dominante lenkt<sup>34</sup>; in Klangfolgen, die klanglichen Fluss herstellen sollen,

32 Eine vergleichbare Schlussbildung in KV 169 T. 34-36, KV 172 T. 50-52, KV 428 T. 64-68 und in vielen Sinfonien (z. B. KV 297 T. 276-295).

33 Op. 1/4 (VB 184) T. 63-73 (mit 2=2 2=2 1=1) und E-Dur-Quartett (VB 180) T. 73-76.

34 Z. B. KV 173 T. 43, 113, 115 und 130 vor den Abschlüssen der Teile, KV 428 T. 37 vor den Seitensatz vorbereitenden Kadenz, KV 464 T. 32 vor der den Seitensatz vorbereitenden Dominante.

also Gliederungspunkte vermeiden sollen, sucht man hingegen diesen Klang vergeblich. In Kraus' Kopfsatz aus op. 1/2 erklingt mehrmals ein übermäßiger Quintsextakkord, doch stets dient er allein der Färbung einer im harmonischen Fortschreiten begriffenen Stelle. In der bereits erwähnten Seitensatzpartie (Abb. 5, T. 32) initiiert er die tonale Ausweichung; in der Durchführung (Abb. 7, T. 97) gibt er den Impuls für eine nachfolgende Quintschrittsequenz, also für einen klanglichen Vorgang, der sich durch seine prinzipielle Unabgeschlossenheit auszeichnet.<sup>35</sup>

Abb. 8: Joseph Martin Kraus, Streichquartett B-Dur op. 1/2, 1. Satz, T. 101-107

In Kraus' Durchführung aus op. 1/2/I (T. 46-104) lassen sich ausgedehnte melodische Gestalten erkennen (etwa in T. 84-104 mit einer Abfolge von zunächst  $2=2+2=2+2=2+2=2$  Takten).<sup>36</sup> Dieses Phänomen, das der Vorstellung des 19. Jahrhunderts von den Aufgaben einer Durchführung völlig zuwider

35 Der übermäßige Quintsextakkord in T. 68 des Satzes ist Ausgangspunkt für die Klangfolge kadenzierender Quartsextakkord – doppeldominanter verminderter Septakkord – Dominant-sekundakkord – Tonikasextakkord.

36 Ähnlich z. B. in op. 1/1 (VB 185) T. 62ff (den T.23 fortspinnend), in op. 1/4 (VB 184) T. 82ff (den Satzbeginn fortspinnend) und im E-Dur-Quartett (VB 180) T. 96ff.

läuft, ist auch aus Mozarts Quartetten (und aus seinen sonstigen Werken) sehr wohl bekannt: Die Kopfsätze der Streichquartette KV 172 (gesamte Durchführung über dem bereits erwähnten Orgelpunkt), KV 173 (T. 74-86) und KV 458 (T. 91-106) seien als Beispiele hierfür genannt. Doch wieder ist die gleiche Satztechnik von den beiden Komponisten ganz unterschiedlich behandelt: Die Melodien bei Kraus sind fortspinnend oder, selbst im Falle von periodischer Anlage der einzelnen Phrasen, reihend angelegt, wogegen Mozarts Durchführungsmelodien aus abgegrenzten Taktgruppen aufgebaut sind und sich durch diese Gerundetheit inselhaft von ihrer Umgebung abheben.

Der deutlich markierte – weil exakt den Satzanfang aufgreifende – Reprisenbeginn (T. 105) des Kopfsatzes aus Kraus' Quartett op. 1/2 ist auffällig vorbereitet (Abb. 8), wiederholen sich doch in den Taktten 101-104 ungefähr der Klangverlauf und in T. 104 die Rhythmisierung des abschließenden Dominantblocks aus der Seitensatzvorbereitung T. 12-17. Dies ist allerdings unter den Streichquartetten von Kraus eher eine Ausnahme; nur noch in den Quartetten op. 1/1 (VB 185) und op. 1/4 (VB 184) lässt sich die Reprisenvorbereitung – in Verbindung mit einer exakten Wiederholung des Expositionsbegins – nicht überhören. In den übrigen Quartettkopfsätzen findet keine Hinführung zur Reprise statt, und der Reprisenbeginn ist kaum wahrnehmbar: Im E-Dur-Quartett (VB 180) ist das Wiedererscheinen der Tonikatonart mit neuer Thematik (T. 119ff) und in op. 1/5 (VB 182) mit den Taktten 5-9 der Exposition verbunden (T. 138ff); in op. 1/6 (VB 187) und im C-Dur-Quartett (VB 186) lässt die mit dem Wiederaufgreifen der ersten elf bzw. vier Takte der Exposition verknüpfte Subdominanttonart (T. 181ff bzw. T. 107ff) zweifeln, ob wirklich eine korrekte Reprise eintritt. Doch selbst im Vergleich mit op. 1/2 bereiten Mozarts Quartette die Reprise weit auffälliger vor – etwa, wie schon erwähnt, durch ausgedehnte Orgelpunkte<sup>37</sup> –, und das Aufgreifen des Expositionsbegins wird dadurch zum unüberhörbaren Ereignis. Solch klare Anlage fehlt bei Kraus ganz.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der an den ersten kleinen Beispielen mit Perioden gewonnene Eindruck, bei gleicher Tektonik sei die Satztechnik bei beiden Komponisten recht unterschiedlich gehandhabt, durch die Betrachtung des Kopfsatzes aus dem Streichquartett op. 1/2 von Kraus dagehend zu ergänzen ist, dass sich auch die verwendeten Satztechniken bei Kraus und Mozart gleichen können, aber dann meist in gänzlich unterschiedlichem Kontext erscheinen. In den Quartetten von Kraus haben die einzelnen Gestaltungselemente – die oft weniger dem kammermusikalischen als dem

---

37 Z. B. KV 172 T. 53-71, KV 387 T. 104-107, KV 421 T. 67-69, KV 458 T. 130-137, KV 464 T. 150-161, KV 465 T. 151-154.

sinfonischen Bereich entstammen – anstelle formender Kraft punktuelle Bedeutung; das satztechnische Geschehen und die Form stehen auch aus diesem Blickwinkel in einer nur sehr losen Beziehung zueinander. Für Mozarts Musik bestätigt sich hingegen, dass Satztechnik und Form engstens zusammenhängen. Kraus scheint in seinem Komponieren stärker auf den einzelnen Moment und dessen Wirkung konzentriert gewesen zu sein, wogegen für Mozart bei der Gestaltung jedes einzelnen Taktes die Funktion der Stelle im Verlauf des Satzes eine wichtige Rolle spielte.

\*

Nun zeigt allerdings jedes Streichquartett von Kraus ein etwas andersartiges Bild. Der Kopfsatz des E-Dur-Streichquartetts (VB 180) etwa weicht von Mozarts Quartetten in ganz anderer Weise ab als der besprochene Satz aus op. 1/2. Manches an seiner Satztechnik erinnert, wie seine relativ häufige Erwähnung bei den Ausnahmen schon zeigte<sup>38</sup>, stärker an Mozarts Quartette: Im Finalsatz, einem Rondo, erfahren die ersten acht Takte des Refrains eine harmonische Beschleunigung im dritten und siebten Takt; zu Beginn des Kopfsatzes werden thematische Phrasen wiederholt (T. 2-3=4-5, 6-7=8-9); im Kopfsatz sind Passagen mit abtaktig beginnender Figurierung (am auffälligsten in T. 54ff) eingestreut, und die Schlussbildung am Ende der Exposition setzt mit einer Wiederholung einer offenbleibenden Kadenz an (T. 73-76). Doch diesen kleinformalen und satztechnischen Ähnlichkeiten steht eine grundlegende Andersartigkeit in großformaler Hinsicht gegenüber: Im Kopfsatz fehlt gänzlich jede größere Form; weder ist, wie schon gesagt wurde, der Beginn einer Reprise festzumachen noch werden im letzten Teil, der sich mit dem C-Dur aus T. 141-148 auch in fremdes tonales Terrain begibt, in großem Umfang aus der Exposition bekannte Passagen aufgegriffen (allein in T. 126-131 und 165-167 erklingt erkennbar bereits Dagewesenes; ansonsten stellen sich nur vage Erinnerungen an die Exposition ein).

\*

Die Quartette op. 1/2 (VB 181) und E-Dur (VB 180) von Joseph Martin Kraus gehören zur Gruppe der wahrscheinlich früher entstandenen Streichquartette.<sup>39</sup> Der Kopfsatz aus einem der möglicherweise später<sup>40</sup> entstandenen Quartette von Kraus, dem Quartett D-Dur op. 1/4 (VB 184), nähert sich den Kopfsätzen aus Mozarts Quartetten deutlich stärker an als die Kopfsätze der erwähnten früheren Quartette. Einerseits weist er eine ›korrekte‹ Sonaten-

38 Siehe Anm. 6, 15, 19 und 33.

39 Bertil H. van Boer 1998 (s. Anm. 3): E-Dur-Quartett (VB 180): 1779-1780 (S. 229); op. 1/2 (VB 181): 1780 (S. 230).

40 Bertil H. van Boer 1998 (s. Anm. 3): 1780-1782 (S. 234).

hauptsatzform auf. Andererseits hat er auch hinsichtlich der satztechnischen Füllung dieser Form Ähnlichkeit mit Mozarts Quartetten: Der Seitensatz ist in Exposition und Reprise ähnlich wie bei Mozart vorbereitet und eingeführt, und Expositions- und Reprisenschluss arbeiten mit Wiederholungen und Beschleunigungen.<sup>41</sup> Besonders enge Verwandtschaft besteht zum Kopfsatz aus dem Streichquartett A-Dur KV 464: Beide Sätze haben stark melodiöse Haltung, und beide Sätze tendieren zur Konzentration auf ein Motiv.<sup>42</sup> In Kraus' Satz klingt der Kopftakt nicht nur immer wieder im Haupt- und Seitensatz, sondern auch zu Beginn der im Seitensatz eingeschobenen Mollpartie<sup>43</sup> an, in Mozarts Satz bestreitet – wie übrigens im Finalsatz aus Kraus' op. 1/4 – ein einziges Motiv große Teile von Hauptsatz und Schlussgruppe (in der Tabelle auf den folgenden Seiten sind jene Takte, die vom Kopfmotiv bestimmt sind, unterstrichen<sup>44</sup>). Doch auch zwischen diesen beiden Sätzen sind – trotz der weitreichenden Gemeinsamkeiten – die Unterschiede beträchtlich:

– Die motivisch nicht eingebundenen Teile haben ganz unterschiedliches Aussehen. Die Schlussgruppe in Kraus' Satz ist gänzlich neu. Der Seitensatz bei Mozart hingegen ist zwar nicht motivisch, aber strukturell mit dem Hauptsatz verwandt: In beiden Partien folgen 4+4 einander jeweils entsprechende Takte aufeinander; anschließend geht der Satz in Imitationen über. Zudem besteht zwischen erstem/zweitem und drittem/viertem Takt in Haupt- und Seitensatz ein starker Kontrast; beide Themen sind durch Pausen auffällig gegliedert.

– Das Kopfmotiv dient im Streichquartettsatz von Kraus als Anfangs-impuls für langgezogene melodische Bögen, bei Mozart hingegen als Baustein, aus dem kleine, übersichtliche Phrasen meist mit zwei oder vier Takten Umfang gebildet werden.

– Der Satz von Kraus fließt ohne merkliche Zäsuren dahin; bis T. 48 unterstützt nicht eine einzige gemeinsame Pause aller Stimmen ein melodisches Ende. Mozarts Satz hingegen ist allein schon aufgrund der vielen Pausen sehr scharf gegliedert.

---

41 Siehe S. 35 und Anm. 29 und 36.

42 Tobias Apelt 2003 (s. Anm. 3) zum Satz von Kraus: Das Kernthema wird ständig in variierter Form im Satz verarbeitet (S. 120). S. 127ff vergleicht Apelt diese Kompositionsweise ausführlich mit der Joseph Haydns.

43 Bei Kraus finden sich auch in op. 1/5 (VB 182) T. 57-72 und im E-Dur-Quartett (VB 180) T. 41-60 Mollpartien; die Wiener Quartette und die Haydn gewidmeten Quartette Mozarts weisen derartige Partien nicht auf (auch in Mozarts Sinfonik sind sie relativ selten, z. B. KV 19, 297).

44 Das Formschema stimmt nicht mit dem von Tobias Apelt 2003 (s. Anm. 3) konstatierten überein. Apelt setzt den Seitensatz merkwürdigerweise – obgleich die Takte 25-43 die Dominanttonart nicht verlassen – erst in T. 49 an, weil das A-Dur in T. 24-28 so kurz sei, dass man von keinem Seitensatz sprechen könne (S. 121f).

*Joseph Martin Kraus' Streichquartett op. 1/4 (VB 184)*

T. 1-11	D	→	T. 117-127	D	Hauptsatz
2 Takte			2 Takte		
T. 14f + 5 Takte	h	→			
T. 21-24	a V	→	T. 130-132	D V	(Vorbereitung)
T. 25-29	A	→	T. 134-138	D	Seitensatz
2 Takte			5 Takte		
T. 32f + 16 Takte	A				
T. 49-56	a	→	T. 144-151	d	(Molleinschub)
T. 57-61	a	→	T. 152-156	d	
1 Takt			10 Takte		
T. 63-73	A	→	T. 167-177	D	Schlussgruppe

– Im Satz von Kraus agieren meist alle vier Stimmen gleichzeitig; oft füllen die nicht melodieführenden Stimmen mit eigenem und sehr variablem Rhythmus. Mozarts Satz hingegen ist häufig ausgedünnt; vielfach bilden sich unterschiedliche, in den einzelnen Instrumenten flächig ausgedehnte Schichten aus (z. B. T. 25-28, 29-32, 33-36, 62-65, 100-103), die ihrerseits die Übersichtlichkeit fördern.

– Auch andere Motive als das den Satz eröffnende werden bei Kraus später gelegentlich aufgegriffen (etwa der Rhythmus der ersten Violine aus der zweiten Hälfte von T. 2 in T. 4, 6, 13, 20, 22, 64, 83, 134, 140/141, die Endigungsformel der ersten Violine aus T. 10 in T. 52, 59), jedoch an formal oder funktional unterschiedlichen Stellen. Bei Mozart hingegen sind funktional unterschiedliche Partien durch unterschiedliche Motive oder Bewegungsformen voneinander abgehoben.

– Im Kopfsatz aus Kraus' Streichquartett tritt das Kopfmotiv in der Reprise seltener als in der Exposition auf; die Reprise ist gekürzt, was sich als eine kompositorische Konzentration interpretieren lässt.<sup>45</sup> Im Kopfsatz aus Mozarts Streichquartett KV 464 hingegen ist die Reprise verlängert; in der ein-

45 Tobias Apelt 2003 (s. Anm. 3), S. 106f spricht allen Krausschen Kopfsatzreprisen eine Verdichtung und Konzentration zu.

DES KOPFSATZES AUS

*Wolfgang Amadé Mozarts Streichquartett KV 464*

T. <u>1-16</u> ( <u>5, 9, 11, 13</u> )	A	→	T. <u>162-177</u> ( <u>166, 170, 172, 174</u> )	A
T. <u>17-24</u> ( <u>19, 21, 23</u> )		→	T. <u>178-185</u> ( <u>180, 182, 184</u> )	
T. 25-36		→	T. 186-197	
T. 37-68	E	→	T. 198-229	A
T. <u>69-78</u> ( <u>73, 75, 77</u> )	E	→	T. <u>230-239</u> ( <u>234, 236, 238</u> )	A
			T. <u>240f</u> + 12 Takte	
			T. <u>254f</u> + 2 Takte	
T. <u>79-87</u> ( <u>84, 86</u> )	E	→	T. <u>258-266</u> ( <u>263, 264, 265</u> )	A
			T. <u>267-270</u>	A

geschobenen Partie und in den gegenüber der Exposition ebenfalls hinzugefügten vier Schlusstakten erscheint das Kopfmotiv besonders häufig. Nun ist aber gerade die eingeschobene Stelle T. 240-257 für den Satz von besonderer Bedeutung, taucht doch das Kopfmotiv ab T. 238 in einer noch nicht dagewesenen Konstellation auf: nicht nur abtaktig im *forte* (wie bisher erst ein einziges Mal in T. 77f; ansonsten nahmen die *forte*-Versionen des Kopfmotivs immer auftaktige Form an und waren entweder durch Auftakte auch der begleitenden Stimmen gestützt, z. B. T. 9, oder in Imitatorik eingebunden, z. B. T. 19ff; die abtaktigen Kopfmotivversionen erklangen nur im *piano*, z. B. T. 69ff), sondern nun auch in Verbindung mit den energischen, abtaktig einsetzenden, die Takteins sowie die Taktzwei stark markierenden und damit jede Auftaktigkeit ausschließenden Oktavsprüngen, so dass die abtaktige Form des Kopfmotivs bzw. die Abspaltung von dessen abtaktigem zweiten Takt nachdrückliche Unterstützung erfährt. Erstmals also hat sich ein energetischer, abtaktiger, in Zusammenhang mit dem Kopfmotiv stehender Rhythmus durchgesetzt. Die Konsequenz aus dieser Konstellation wird in den letzten vier angehängten Taktten gezogen, in denen erstmals eine *forte*-Kadenz, deren Takteinsen betont sind (abtaktig einsetzende Unterstimmen, aber ab T. 268 auch in der zweiten Violine Abtaktigkeit), große schließende Kraft entwickelt. Die Kadenz am Ende der Exposition hingegen war ganz

von der auftaktigen, dynamisch zurückgenommenen Weichheit des Kopfmotivs geprägt. Gerade die Ausweitung der Reprise muss für diesen Satz also als das eigentliche Ereignis angesehen werden.

Auch die Durchführungen der Kopfsätze aus op. 1/4 und KV 464 unterscheiden sich: Bei Kraus entwickelt sich eine lange, fortspinnende Melodie.<sup>46</sup> Bei Mozart hingegen wird die rhythmische Ballung der Repräsentakte 238-249 – die durch die Betonung sowohl der Takteins als auch der Taktzwei zustande kommt – vorbereitet, indem in T. 100ff ein markanter Rhythmus in erster Violine und den Mittelstimmen um ein Viertel gegeneinander verschoben ist, in T. 125 und 127 zwei unterschiedliche Auftaktformen gleichzeitig erklingen, in T. 143ff nochmals ein Rhythmus, diesmal allerdings in weichem Legato und *piano*, um ein Viertel gegeneinander versetzt erklingt und in T. 158/159 *fortepiano*-Akzente auf der Takteins und der Taktzwei, die wiederum aus einer rhythmischen Verschiebung resultieren, schon ganz deziert auf die Oktavsprünge der Takte 238ff verweisen. Während in Mozarts Quartettsatz nach dem Vorbild Haydnscher Allegrosätze das Kopfmotiv und sein Kontext im Laufe des Satzes zielgerichtet verändert werden und die Form gleichsam als Resultat dieser Veränderungen entsteht, basiert der Kopfsatz aus Kraus' op. 1/4 auf einem melodischen Initialgedanken, aus dem heraus sich unterschiedliche Melodien entwickeln, die in das tektonische Formgerüst eingesetzt sind.

\*

Ein kurzer Blick soll abschließend auf die kontrapunktisch gearbeiteten Streichquartettsätze beider Komponisten geworfen werden:<sup>47</sup> Beide Komponisten kombinieren die kontrapunktische Satztechnik mit nichtkontrapunktischer, doch meist auf unterschiedliche Weise. Kraus lässt im ersten Satz aus dem Streichquartett op. 1/3 (VB 183) die Kontrapunktik zweimal sich aus klanglich orientiertem Satz – aus einer Einleitung und aus einer in der Mitte eingeschobenen Adagiopartie – entwickeln. Aus dem Wechsel der Satztechniken resultiert eine gewisse tektonische Anlage, die unabhängig davon zustande kommt, welche Satztechnik in welchem Teil eingesetzt ist. Mozart jedoch lässt in seinen Finalsätzen aus KV 168 und 173 die zunächst die Sätze bestimmende Kontrapunktik gegen Ende zurücktreten; mit Hilfe der nichtkontrapunktischen Satztechniken kann am Satzende ein überzeugender – im Unisono bzw. auf klanglicher Ebene realisierter – Schluss herbeigeführt werden.<sup>48</sup> Dadurch streben die beiden Sätze Mozarts mit einer

---

46 Siehe Anm. 36.

47 Eine ausführliche Besprechung der als Fuge bzw. Fugato gestalteten Kopfsätze findet sich bei Tobias Apelt 2003 (s. Anm. 3), S. 165-185.

48 Vgl. auch das Finale aus KV 387, wo in der Reprise T. 175 die imitatorische Partie T. 1-16 der Exposition entfällt.

gewissen Zwangsläufigkeit – die etwa eine formale Vertauschung der Satztechniken gänzlich unmöglich machen würde – auf das Ende zu. – Formal ähnlicher sind der Kopfsatz aus dem f-moll-Quartett (VB 178) von Kraus und der zweite Satz aus dem Streichquartett KV 168 von Mozart; in beiden Sätzen findet sich eine zweimalige Gegenüberstellung von Imitatorik und nichtkontrapunktischen Satztechniken (bei Kraus klanglich gestützte Figuration, bei Mozart dichterer klanglicher Satz<sup>49</sup>). Doch im Satz von Kraus müssen die Figurationen abgebrochen werden, damit ein Schluss erreicht werden kann, wogegen sich im Mozartschen Satz die Kadenz aus dem nichtkontrapunktischen Satz entwickelt, also unmittelbar in den Satz integriert ist. – Mit den erwähnten Mozartschen Sätzen am besten vergleichbar ist der Kopfsatz aus Kraus' c-moll-Quartett (VB 179), der aus Partien, die wie ein langsamer Satz wirken und nur gelegentlich vom als Solo oder Unisono erklingenden Themenkopf unterbrochen sind, einen Rahmen für die ab T. 69 beginnende kontrapunktische Bearbeitung des Themas bildet; abgeschlossen wird der Satz von eben diesem Themenkopf im Unisono.

\*

An den durchgeführten Vergleichen lässt sich wohl gut erkennen, was die Ausgewogenheit im Verhältnis von ›Inhalt‹ und ›Form‹ – wie man oft die beiden Pole der Abfolge der Einzelereignisse und des Gesamtzusammenhangs auf der einen und der tektonischen Gliederung auf der anderen Seite benannt hat – bei Mozart ausmacht: Der differenzierte Einsatz unterschiedlicher Satztechniken ermöglicht, dass Form nichts Statisches bleibt, sondern zu einem Geschehen in der Zeit wird; jede Einzelstelle steht mit dem Ganzen in Verbindung und hat ein ihrer Funktion entsprechendes Aussehen. Da Kraus aus dem Vorrat an zeitgenössischen Kompositionsmustern meist entweder nur satztechnische Vorgänge oder nur tektonische Gebilde wie Periode oder Sonatenhauptsatzform entnommen, selten aber beides gleichzeitig und in wechselseitiger Abhängigkeit verwendet hat, spielt die Ausgewogenheit zwischen beidem für seine Streichquartettkompositionen keine Rolle.

Vielleicht kann man die Unterschiede zwischen Kraus' und Mozarts Kompositionsweise auch als unterschiedliche Realisation des für die zeitgenössische Theorie wichtigen Gegensatzpaars Mannigfaltigkeit und Einheit<sup>50</sup> beschreiben. Für Mozart müsste man die beiden Begriffe wohl auf unterschiedliche Kategorien beziehen: Man könnte Mannigfaltigkeit als die von Stelle zu Stelle sich ändernde Satztechnik, Einheit als die auf Beziehungen und Zusammenhängen basierende und aus dem Geschehen entstehende Form defi-

---

49 Auch T. 15ff und 49ff sind von klanglichem Denken bestimmt.

50 Z. B. Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil*, Leipzig 1787, Nachdruck Hildesheim usw. 2000, S. 131-133.

nieren. Das eine steht im Dienste des anderen, und aus der Wechselwirkung zwischen beidem resultieren ein spannungsmäßig einleuchtender Verlauf und eine komplexe Struktur. Für die Streichquartette von Kraus jedoch müsste man Mannigfaltigkeit und Einheit innerhalb der gleichen Kategorie ansiedeln: melodisch-rhythmische und gelegentlich auch klangliche Vielfalt im Nacheinander, die durch große Melodiebögen oder nur schemenhaftes Erinnern an schon einmal Dagewesenes vereinheitlicht werden kann.

Wenn Satztechnik und Form nicht in Beziehung zueinander stehen, dann können, wie es bei vielen Zeitgenossen von Mozart und Kraus zu beobachten ist, Formen eher zu glatt werden, langweilige Wiederholungen auftreten, Begleitungen und Figurenformen formelhaft abgespult werden, die Harmonik sich auf öde Tonika-Dominant-Pendelei beschränken.<sup>51</sup> All dies vermag allerdings Kraus in seinen Quartetten zu verhindern, indem er die typischen Satztechniken und Formen der Zeit einerseits mit einer wohl mit Carl Philipp Emanuel Bachs und Haydns Kompositionswise vergleichbaren Spontaneität – die auch die Übernahme von Elementen aus Sinfonie und virtuosem Konzert einschließt – und andererseits mit einer Reihe von Stilmitteln verbindet, die für das 19. Jahrhundert wichtig werden: einer Auffassung von Form als auszufüllender Rahmen, einem Verschleiern der Form im Kleinen und im Großen, einem langen Ausspinnen von unregelmäßig und nur undeutlich gegliederten Melodien, einem Entwickeln unterschiedlicher Melodien aus einem gemeinsamen Kern und einem Ausweiten der Harmonik und der tonalen Anlage. Da Kraus in seinen ästhetischen Überlegungen zur Musik nicht nur die beim Zuhörer auszulösenden Emotionen im Blick hatte – er schreibt hierzu, dass »kaum irgendeine der Schönen Künste ... einen so freien Zugang zum Menschenherzen« habe wie die Musik<sup>52</sup> –, sondern auch die Emotionen des Komponisten – Musik habe den »Endzweck, Leidenschaften auszudrücken«<sup>53</sup> –, darf man wohl zu Recht davon ausgehen, dass er mit den beschriebenen kompositorischen Eigenarten eine »Steigerung der Ausdruckskraft«<sup>54</sup> anstrebte.

---

51 Wolfgang Sawodny 1982 (s. Anm. 1), S. 34.

52 Diese Äußerung in einem anonymen (wahrscheinlich von Kraus und Carl Stridsberg verfassten) Beitrag *Über die Musik* in: Stockholms Posten 1779, Nr. 202, 203 und 205 vom 14., 15. und 17. September 1779; s. Joseph Martin Kraus. Anonyme musikästhetische Beiträge der Stockholmer Zeit 1779-1781, übersetzt und kommentiert von Irmgard Leux-Henschen, in: Joseph Martin Kraus in seiner Zeit. Referate des zweiten internationalen Kraus-Symposiums in Buchen 1980, hrsg. von Friedrich W. Riedel (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte 5), München/Salzburg 1982, S. 181-217, hier S. 191.

53 In: (Joseph Martin Kraus,) Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777, zitiert nach Friedrich W. Riedel 1992 (s. Anm. 1), S. 54.

54 Wolfgang Sawodny 1982 (s. Anm. 1), S. 34.