

Manfred Hermann Schmid

BEET
HOVENS

Auf der Spur
musikalischer Gedanken
Ein Werkführer

STREICH
QUAR
TETTE

BÄRENREITER
METZLER

Manfred Hermann Schmid

BEETHOVENS STREICHQUARTETTE

Auf der Spur
musikalischer Gedanken

Ein Werkführer

Bärenreiter

Metzler

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2021

© 2021 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und J. B. Metzler, Berlin

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Umschlagabbildung: akg-images / Beethoven-Haus Bonn

Lektorat: Daniel Lettgen

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7255-0

DBV 306-01

www.baerenreiter.com

www.metzlerverlag.de

Inhalt

Einführung	7
------------------	---

Tradition und Innovation in Beethovens Streichquartetten

Besetzung und Gattung	10
Notierungsfragen: Das Violoncello und seine Schlüssel	12
Werkzyklen, Satzfolge und Satzcharaktere	13
Hierarchie und Ordnung der Stimmen	18
Sprachcharakter in den späten Quartetten	22
Formveränderungen unter dem Diktat prozesshaften Verlaufs	24
Tonale Dispositionen: Wege der Durchführung	33
Themenbildung und syntaktische Verfahren	37
»Fremdkörper« in den Streichquartetten: Zitat, Selbstzitat, Pseudozitat	43

Die einzelnen Quartette: Werkbesprechungen

Die frühen Streichquartette	45
Streichquartett in F-Dur op. 18 Nr. 1	45
Streichquartett in G-Dur op. 18 Nr. 2	55
Streichquartett in D-Dur op. 18 Nr. 3	60
Streichquartett in c-Moll op. 18 Nr. 4	68
Streichquartett in A-Dur op. 18 Nr. 5	75
Streichquartett in B-Dur op. 18 Nr. 6	81
Die mittleren Streichquartette	91
Streichquartett in F-Dur op. 59 Nr. 1	94
Streichquartett in e-Moll op. 59 Nr. 2	108
Streichquartett in C-Dur op. 59 Nr. 3	122
Streichquartett in Es-Dur op. 74	136
Streichquartett in f-Moll op. 95	151
Die späten Quartette	165
Streichquartett in Es-Dur op. 127	174
Streichquartett in B-Dur op. 130	192
Die Große Fuge op. 133	218

Streichquartett in cis-Moll op.131	226
Streichquartett in a-Moll op.132	245
Streichquartett in F-Dur op.135	264

Hinweise zu Quellen, Dokumenten und Literatur

Ausgaben	282
Quellen zum Notentext	282
Gedruckte Faksimiles von Autographen	282
Gedruckte Faksimiles und Übertragungen von Skizzen	282
Historische Zeugnisse	282
Literatur	283
Monographien zu Beethovens Quartetten insgesamt	283
Monographien zu einzelnen Quartetten oder Quartettgruppen	283
Texte in Handbüchern und Beethoven-Sammelbänden	284
Beethoven-Biographien mit Kapiteln zu den Streichquartetten	286
Aufsätze	286
Varia mit indirektem Bezug zu Beethovens Streichquartetten	289

Register

Register der Werke Beethovens	290
Die Streichquartette	290
Andere Werke	290
Personenregister	290

Einführung

Der baltisch-russische Feuerkopf und Beethoven-Enthusiast Wilhelm von Lenz, in Kontakt mit Liszt, Mendelssohn und Chopin, gliederte 1852 in einem ersten Versuch Beethovens Werke anhand der Klaviersonaten nach ihren Stilen in drei Gruppen: »Beethoven et ses trois styles«. Ebenso gut hätte er die Streichquartette wählen können. Sie werden bis heute in »frühe« (op. 18), »mittlere« (op. 59, 74, 95) und »späte« (op. 127, 130–133, 135) eingeteilt. Eine Dreigliederung, die bei jedem Künstler irgendwie plausibel gemacht werden kann, hat bei Beethoven unstrittig ihr besonderes Recht. Jugendliche Frische, konzertant virtuose Expressivität und zuletzt Streben nach Abstraktion sind unüberhörbare, wenn auch nicht die einzigen Merkmale im Schaffen Beethovens. Nur zwei der Quartette passen nicht so recht in die bewährte Einteilung: das Es-Dur-Quartett op. 74 und das f-Moll-Quartett op. 95. Für sie wäre gewissermaßen in der »mittleren« Schublade ein eigenes Fach nötig.

Beethovens Streichquartette haben wie kaum eine andere Werkgruppe, vergleichbar allein dem *Wohltemperierten Clavier* Bachs, in der Musikgeschichte die folgenden Generationen beschäftigt, Musiker, Musikgelehrte und vor allem Komponisten. Nicht zufällig wollte Strawinsky die späten Quartette im 20. Jahrhundert verortet wissen, nachdem Ignaz Schuppanzigh, Beethovens bevorzugter Quartettprimarius, gegenüber dem Komponisten Aloys Förster behauptet hatte, »dass man diese Werke erst nach tausend Jahren verstehen werde«. Darin kommt halb resignierend und doch einfühlsam zum Ausdruck, dass die Quartette eine dauernde geistige Herausforderung bleiben werden. Was sich über sie sagen lässt, behält immer den Charakter einer Momentaufnahme, bestenfalls einer solchen, die in einem historischen Album ihren Platz findet.

Ich habe während des Schreibens in einem solchen Album geblättert und mich besonders an den Büchern von Theodor Helm (1885), Joseph Kerman (1967) und Gerd Indorf (2004) erfreut. Mein Text verdankt sich

aber mehr noch dem Unterricht bei Rudolf Koeckert (1913–2005), mit dem ich als Bratschist 1982 bis 1986 sämtliche Beethoven-Quartette spielen und studieren durfte. Nicht weniger verdankt er sich dem wissenschaftlichen Denken von Thrasybulos Georgiades (1907–1977). Mein Studium bei ihm begann im Mai 1970 mit einer Diskussion über das Scherzo von op. 18 Nr. 1.

Das Kapitel »Tradition und Innovation in Beethovens Streichquartetten« lässt sich abgesehen von den ersten beiden Abschnitten gleichermaßen als Einführung wie als Resümee lesen. Bei den einzelnen Quartetten wollte ich jeden Satz in seinem Verlauf verfolgen, doch nicht vom ersten bis zum letzten Takt aufzählend Geschehnisse nacherzählen, sondern im Nachspüren von Wechselbeziehungen unterschiedlicher Faktoren primär auf charakteristische Eigenheiten der Komposition eingehen, und zwar ohne Rücksicht auf entstehungsgeschichtliche Debatten und Skizzenfragen, die nur in Einzelfällen zum Werkverständnis beitragen. Bei op. 131 und 132 folge ich auszugsweise eigenen älteren Texten (1994). Manch gelehrter Kopf der Vergangenheit suchte seine Kompetenz durch Vorbehalte und Kritik zu erweisen. Von dieser Versuchung war ich ganz frei. Mir erscheint jeder Ton von Beethoven wie eine kleine Offenbarung.

Zwanzig oder dreißig Jahre früher wäre mein Text anders ausgefallen, weil ich keinesfalls auf einen kompletten kritischen Apparat mit der Diskussion von Forschungsthesen verzichtet hätte. Heute sehe ich in einem solchen Buch doppelten Umfangs, das von den eigenen Gedanken ständig ablenkt, keinen Gewinn und erlaube mir als Alterslizenz, auf Fußnoten zu verzichten und Literatur pauschal, aber immerhin gliedert im Anhang nachzuweisen, mit der Bitte, Eigenheiten meiner Darstellung nicht auf mangelnde Vertrautheit mit anderen Lösungen zurückzuführen. Ich habe das in den westeuropäischen Sprachen zum Thema Publizierte über Jahrzehnte hinweg einigermaßen vollständig zur Kenntnis genommen.

Der Sprache fällt die schwierige Aufgabe zu, im Nacheinander erklärend zu sortieren, was sich in der Musik gleichzeitig ereignet. Die der Sprache immanente Logik unterstützt andererseits das Streben nach Herstellen von kausalen Zusammenhängen bei den permanenten Rückbeziehungen, die in der Musik jeder Ton hat. Einfach kann eine Sprache der Interpretation nicht sein. Klar sollte sie gleichwohl bleiben, lautete die Forderung an mich selbst.

In zwei Bereichen war es mein Anspruch, dem aufmerksamen Hören wie Spielen von Beethovens Streichquartetten und ihrer weiteren Erforschung neue Impulse zu geben, nicht zuletzt auch Forschungsfelder zu eröffnen, nämlich beim Nachverfolgen formwirksamer harmonischer Prozesse und ganz besonders bei Erklärungen auf einem für Beethoven kategorisch wichtigen Feld: dem von Rhythmus und Syntax. Wo Formen und Satzgliederungen erläutert werden, ist der Verlegenheitsbegriff »Überleitung« gemieden. Ich spreche lieber von verschiedenen Zonen innerhalb von Großabschnitten wie dem Hauptsatz der Sonatenform, um sie von den wirklichen Übergängen zu unterscheiden, die Beethoven ganz besonders kultiviert hat.

Für Anregungen habe ich den Kollegen Hans-Joachim Hinrichsen in Zürich und Hartmut Schick in München zu danken, zudem Wolf-Dieter Seiffert, vor allem aber Bernd Edelman als ältestem Freund und kritischem Leser. Mein Dank gilt zudem Daniel Lettgen und den Mitarbeiterinnen im Verlag, Jutta Schmoll-Barthel und Dorothea Willerding.

TRADITION UND INNOVATION IN BEETHOVENS STREICHQUARTETTEN

Im Streichquartett als einer Gattung, die innerhalb weniger Jahrzehnte von bescheidenen Anfängen aus dem Umkreis des Divertimentos zu höchstem Ansehen aufgestiegen war, konzentrierte sich für Beethoven die ganze Kunst seiner Disziplin. Hier musste sich jene »Compositions-wissenschaft« bewähren, von der Joseph Haydn 1785 eben im Zusammenhang des Streichquartetts gesprochen hat. Sie forderte eingehendes Studium der älteren Musterwerke und minutiöse Ausarbeitung, oder wie Mozart es in seinem Widmungstext für den Vater der Gattung formulierte: »una lunga e laboriosa fatica«, eine lange und arbeitsreiche Mühe. Bei den letzten Quartetten ab op. 127 wollte Beethoven den Anspruch auch sichtbar machen. Er forderte von seinen Verlegern über den Stimmendruck hinaus in der Tradition des studierbaren »exemplum classicum«, der Pleyels *Bibliothèque musicale en partition* seit 1802/03 mit den Streichquartetten Haydns wie Mozarts ihren Erfolg verdankte, auch die Veröffentlichung in Partitur. Von den früheren Quartetten waren zu seinen Lebzeiten dagegen nur Stimmen erschienen.

Besetzung und Gattung

In der Besetzung ist das Streichquartett ein Erbe der Familienbildung der Geigeninstrumente im 16. und 17. Jahrhundert, verbunden mit der Herausbildung des vierstimmigen Satzes als Standard bei der Komposition. Eine Familie definierte sich generell durch drei Baugrößen: ein mittleres Instrument für Tenor und Alt, ein kleines für den Diskant und ein großes für den Bass. In der Stimmung unterschieden sich die Baugrößen durch den Abstand einer Quint oder Quart. Mit diesem Hintergrund fügten sich die drei Instrumente Violine, Viola und Violoncello

zu einer Gruppe. Die Formation des Streichquartetts scheint diesen Vorgaben allerdings zu widersprechen, denn es ist nicht die Viola verdoppelt, sondern die Violine. Zudem stehen Viola und Violoncello nicht im Abstand einer Quint oder Quart, sondern im Abstand einer Oktav.

Die Abweichungen sind das Ergebnis zweier unterschiedlicher historischer Prozesse. So waren die Geigeninstrumente im 16. Jahrhundert zunächst dreisaitig:

Violine		<i>g</i>	<i>d</i> ¹	<i>a</i> ¹	[<i>e</i> ²]
Viola		<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i> ¹	[<i>a</i> ¹]
Violoncello	[B]	<i>F</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	

Als diese neuen Instrumente in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Tonumfang vergrößert wurden, erhielten sie eine vierte Saite (Töne in eckiger Klammer). Bei den kleineren Baugrößen erweiterte sie den Umfang nach oben, beim Violoncello jedoch nach unten. In dieser Quintschichtung war die Geigenfamilie in Frankreich das ganze 17. Jahrhundert über besetzt. In Italien dagegen bevorzugte man eine Variante, bei der das Violoncello einen Ganzton höher gestimmt war ([C-]G-d-a) und deshalb nicht im Quint-, sondern im Quartverhältnis zur Viola stand. Bei Vier-saitigkeit kamen die beiden unteren Instrumente so in einen Oktav-abstand, wodurch sie sich insgesamt leichter zusammenstimmen ließen.

Die bautechnische Entwicklung wurde von einem satztechnischen Prozess begleitet. Im mittleren und späten 16. Jahrhundert war gegen-über der Vierstimmigkeit die Fünfstimmigkeit die bevorzugte Formation für einen vollstimmigen Satz »a voce piena«. Die drei Instrumente ver-teilten sich dann etwa bei Monteverdi folgendermaßen auf die fünf Stim-men: zwei Violinen, zwei Violen, ein Violoncello. Auf diese Weise kamen die zwei Geigen ins Ensemble, das sich dem Streichquartett nähert, wenn ab circa 1700 in einem Verfahren der Simplifizierung die Mittelstimmen auf eine Viola reduziert werden. Zum Standardquartett führt aber noch ein zweiter Weg. Als ganz neuer Satztyp etablierte sich in Italien im 17. Jahrhundert der Triosatz mit zwei gleichrangigen und gleich gestimm-ten Oberstimmen und einem Bass. Es sind gewissermaßen die Außen-stimmen des fünfstimmigen Satzes, die sich verselbstständigen, im Fall der Geigeninstrumente: zwei Violinen plus Violoncello. Im Orchester-spiel bot es sich an, zur Füllung des Tonraumes noch eine Mittelstimme mit der Viola zu ergänzen. Die Abhängigkeit vom Triosatz zeigt sich

lange an der vor allem in Italien engen Bindung der Viola an den Bass als seine häufig nur oktavierende Verstärkung (»colla parte«).

In der Formation des Streichquartetts laufen also zwei Wege zusammen: eine Reduktion des fünfstimmigen Satzes und eine Erweiterung des Triosatzes. Daneben existieren die Basiselemente im 18. Jahrhundert auch noch lange selbstständig. Der fünfstimmige Satz lebt in einer Streicherbesetzung mit geteilten Bratschen weiter und wird unter den Auspizien eines doppelten Trios nach dem Muster »3 + 3 = 5« (zwei Violinen plus Bass, zwei Violen plus Bass) die Voraussetzung für die Streichquintette Mozarts und damit auch Beethovens. Werke im Triosatz wiederum sind bis Mitte des Jahrhunderts die Muster, mit denen sich ein Komponist vorstellt; das gilt bis zu Leopold Mozarts op. 1. Danach übernimmt eine solche Musterrolle die Quartettbesetzung, in Anlehnung auch an die gewöhnliche Vierstimmigkeit des Vokalsatzes. Joseph Haydn hat der kammermusikalisch instrumentalen Vierstimmigkeit mit seinen Quartetten seit circa 1760 zu Erfolg und Ansehen verholfen. Für Beethoven war die Formation des Streichquartetts deshalb so selbstverständlich, dass er sich keine Gedanken zu historischen Bindungen machen musste. Als er nach Wien kam, waren Quartettaufführungen in den besseren Kreisen von Adel und Bürgertum längst ein regelmäßiges, wenn auch eher exklusives Ereignis.

Notierungsfragen: Das Violoncello und seine Schlüssel

Das Violoncello wird in hoher Lage von Beethoven unterschiedlich notiert. Im Erstdruck von op. 18 stehen »solistische« Stellen im Violinschlüssel, der nach den Regeln des 18. Jahrhunderts die Stimme notationstechnisch eine Oktav höher legt. Der geläufigen Praxis dürfte Beethoven auch in seinem verlorenen Autograph gefolgt sein, zumal die Amenda-Abschrift der Frühfassung des F-Dur-Quartetts gleichfalls den oktavierenden Violinschlüssel vorsieht. In op. 59 bevorzugte Beethoven dagegen den Tenorschlüssel. Die späten Quartette mischen beide Schreibvarianten auf engstem Raum und führen zudem neue Notationstechniken ein. Im Finale des Autographs von op. 127 (T. 153–160 und 263–272) bedient sich Beethoven singulär des für Violoncellisten nicht ohne Weiteres geläufigen Altschlüssels, akzeptierte jedoch gleichzeitig für den Erstdruck

als vertrautere Alternative den oktavierenden Violinschlüssel. Beim Finale von op. 132 (Presto, T. 280–320) wich Beethoven von den üblichen Praktiken kommentarlos ab und entschied sich für den Violinschlüssel in Loco-Lesung, eine Schreibweise, die ansonsten erst im späten 19. Jahrhundert üblich wurde.

Werkzyklen, Satzfolge und Satzcharaktere

Beethoven folgt den Gattungsgewohnheiten, wenn er seine ersten Quartette in Sechser- und Dreiergruppen publiziert und die Tonarten so aufeinander abstimmt, dass sie wie bei Mozarts »Haydn«-Quartetten ein mittleres Segment des Quintenzirkels ohne extreme Ausschläge in die \flat - oder \sharp -Richtung ergeben (op. 18: $B^{\flat\flat}$ - F^{\flat} - C - G^{\sharp} - $D^{\sharp\sharp}$ - $A^{\sharp\sharp\sharp}$ in der Reihenfolge F-G-D-c-A-B; op. 59: F-e-C). Ein Werk im Inneren der Sammlung sollte in Moll stehen; bei op. 18 hat es mit c-Moll selbst einen der Quintenplätze, bei op. 59 vertritt es die Paralleltonart G-Dur. Ab op. 74 gibt Beethoven den Gruppenzusammenhang im Interesse fortschreitender Individualisierung allerdings auf und veröffentlicht seine Quartette einzeln wie die Sinfonien und wie dort in fortlaufender Zählung. Bei op. 95, das im Autograph zudem als *Quartetto serio* eine Art Titel erhält wie bei den Sinfonien die dritte mit *Eroica* oder die sechste mit *Pastorale*, rief das die Angabe »Eilftes Quartett« hervor, was bedeutet, dass Beethoven seine Umarbeitung der Klaviersonate op. 14 Nr. 1 in ein Quartett nicht mitgezählt hat. Überraschenderweise suchen die späten Quartette ab op. 127 wieder die Abstimmung innerhalb einer Gemeinschaft. Sie werden zwar trotz des Ausgangsplans für drei Quartette nicht zu einer äußeren Gruppe zusammengefasst, auch wenn durch Separierung der *Großen Fuge* op. 133 die alte Sechszahl wieder hätte entstehen können, sind aber innerlich in Techniken und intervallischen Strukturen aufeinander bezogen.

In der Satzfolge hielt Beethoven lange an den vier »klassischen« Grundtypen fest, die sich selbst noch in der Binnenstruktur der *Großen Fuge* spiegeln.

- I Diskursives Allegro
- II Kantables Andante
- III Tänzerisches Scherzo
- IV Lebhaftes Finale

Anstelle des Scherzos ist mehrfach das ältere Menuett vorgesehen, so in op. 18 Nr. 4–5 und op. 59 Nr. 3. Die beiden Mittelsätze werden in der Reihenfolge nach Haydns Vorbild gelegentlich auch getauscht (↔ in der Tabelle). Dann kommt der langsame Satz an dritter Stelle wie in op. 18 Nr. 5 oder op. 59 Nr. 1, op. 131 und op. 135. Bis an die Grenzen der Wechselbarkeit der Mittelsätze geht Beethoven im c-Moll-Quartett aus op. 18, weil der »langsame« zweite Satz in keckem Tonfall das Tempo so beschleunigt (Andante scherzoso quasi Allegretto), dass er als Scherzo durchgehen könnte, zumal er bei unveränderter, lediglich nach Dur gewendeter C-Tonika im Dreiertakt steht und auch noch die Überschrift »Scherzo« aufweist, stünde dem nicht die Formentwicklung und ein folgendes »Menuetto« entgegen, das sich als der eigentliche Tanzsatz erweist. Wiederholungen bei Menuett und Scherzo sind gelegentlich modifizierend ausgeschrieben – bei op. 59 Nr. 3 der erste Teil, bei op. 18 Nr. 3 und op. 130 das komplette Da capo – und Trios in einer Erweiterung der Formanlage verdoppelt. In op. 59 Nr. 2 und op. 74 kommt das selbstständige Mittelstück jeweils zwei Mal. Die Verdopplung führt in op. 95, weil sie nicht mechanisch erfolgt, zu einer durchführungsartig mit tonartverschobenen Reminiszenzen operierenden Sonderform, die auch in op. 127 und seiner Coda ein Echo hat. Die Großanlage mit doppeltem Trio schimmert noch im Presto von op. 131 trotz des Zweiertaktes durch.

Vergößerbar war das Formkonzept durch langsame Einleitungen (→ in der Tabelle), die dem ersten Satz vorausgehen, wie in op. 59 Nr. 3, op. 74 und allen späten Streichquartetten außer op. 135, aber auch das Finale eröffnen können, wie schon in op. 18 Nr. 6 und op. 95 oder wieder in op. 131; in op. 132 wird aus der Final-Einleitung ein instrumentales Rezitativ, in der *Großen Fuge* op. 133 eine Ouvertura in Anlehnung an das ältere Präludium. Ein Rezitativ dient in op. 131 als Einleitung zum langsamen Satz, die in op. 127 und 130 ohne eigenes Tempo auf wenige Takte komprimiert ist. Auch in den vielgliedrigen Formen der späten Quartette mit ihren Einschüben kann also die ursprüngliche viersätzig Anlage immerhin noch durchscheinen, so im cis-Moll-Quartett op. 131 mit den Segmenten 2, 4, 5 und 7 samt den Einleitungen 1 und 6. Einschübe waren erstmals bei op. 127 geplant, wurden definitiv aber erst bei op. 130 und 132 realisiert.

	[I]	[II]	[III]	Einschübe	[IV]
op.18, 1–4	◆	◆	◆		◆
op.18, 5	◆	◆	↔ ◆		◆
op.18, 6	◆	◆	◆		→ ◆
op.59, 1	◆	◆	↔ ◆		◆
op.59, 2	◆	◆	◆		◆
op.59, 3	→ ◆	◆	◆		◆
op.74	→ ◆	◆	◆		◆
op.95	◆	◆	◆		→ ◆
op.127	→ ◆	◆	◆		◆
op.131	{[-◆]}	→ ◆	◆		→ ◆
op.132	→ ◆	◆	◆	<i>Alla Marcia</i>	→ ◆
op.130	→ ◆	◆	↔ ◆	<i>Alla danza tedesca</i> <i>Cavatina</i>	◆
op.135	◆	◆	↔ ◆		→ ◆

Verändert wird die traditionelle Satzfolge früh durch drei Faktoren, durch Tempo- wie Tonart-Modifizierungen, durch neue »Charaktere« und durch Satzverschmelzungen.

Tempoverschiebungen – nach Beethovens Motto, dass es die »tempi ordinari« nicht mehr gebe – betreffen vor allem die Mittelsätze. Das Scherzo kann sich stark beschleunigen wie erstmals in op.18 Nr.2. Der langsame Satz wiederum erfährt Veränderungen in beide Richtungen. Er kann an Tempo sowohl zulegen wie in op.18 Nr.4 und op.59 Nr.3 als es auch zurückhalten. Das Adagio in op.59 Nr.1 ist extrem verlangsamt (*Adagio molto e mesto*), ähnlich dem *Lento* in op.135 (*Lento assai, cantante e tranquillo*, mit *Più lento* im Mittelteil). Mit den Tempoextremen korrespondieren tonartliche Weitungen. Die langsamen Sätze sind mehrfach in chromatischen Brechungen von der Grundtonart entfernt, so schon in op.18 Nr.3 mit B-Dur gegen das D-Dur der Haupttonart. Die gleiche tiefalterierte VI. Stufe kehrt im *Lento assai* von op.135 wieder. Bei op.130 schafft alternativ die tiefalterierte III. Stufe den Sonderraum für das *Andante con moto*, beim f-Moll-Quartett op.95 mit D-Dur die hochalterierte VI. Stufe, die nochmals im *Alla danza tedesca* von op.130 eine Rolle spielt, weil für das Scherzo das B-Dur der Grundtonart in ein b-Moll verwandelt ist. Gelegentlich ist auch das Scherzo von tonalen »Exkursionen« betroffen. In op.59 Nr.1 steht es, seiner Form nach ohnehin ein Pseudo-Scherzo, in der Unterquinte B, als handle es sich um einen

bewegten langsamen Satz nach dem Muster von op. 18 Nr. 4. In op. 74 ist es in die Mollparallele gerückt, in op. 132 in die Durvariante. In op. 131 sind nur noch die Ecksätze und der zentrale Mittelsatz traditionskonform. Alle anderen Tonarten, das »neapolitanische« D-Dur für das erste Allegro und die III. Stufe E-Dur für das auch noch geradtaktige Scherzo, stehen außerhalb »klassischer« Dispositionen.

Nicht weniger auffällig sind die »inneren« Veränderungen. Das Adagio vor dem Finale in op. 18 Nr. 6 ist nicht bloß eine formal erweiternde Einleitung zum Allegro, sondern ein Satzteil eigener Aussage, ausgezeichnet durch die programmatische Überschrift »La Malinconia«. In anderen Fällen ist Beethoven weniger deutlich oder überhaupt schweigsam. Die verdeckt literarischen Bezüge beim Adagio affettuoso ed appassionato von op. 18 Nr. 1 mit der sprechend langen Tempo- bezeichnung in Abänderung eines ursprünglichen Adagio molto lassen sich nur über die Skizzen mit dem Vermerk »Les derniers soupirs« und einer Bemerkung des Freundes Amenda präzisieren, der Shakespeares *Romeo and Juliet* als Quelle genannt hat. Unabweisbar ist aber auch ohne den Hinweis der Eindruck einer großen theatralischen Szene, mit deren Dimensionen Beethoven den Rahmen vokaler und auch arioser Bindungen bei langsamen Instrumentalsätzen nach dem Vorbild von Haydns op. 20 Nr. 2 oder op. 33 Nr. 4 dramatisch sprengt, um zu überhaupt neuen Satzcharakteren vorzustoßen. Deren Veränderung kann auch ganz nebenbei spürbar werden. Im Menuett von op. 18 Nr. 5 setzt die Bratsche bei der Reprise einen Takt früher ein als zuvor, sodass sich die gesamte Taktordnung verschiebt. Die tanzmäßig choreographische Ordnung ist kurzerhand außer Kraft gesetzt. Rhythmisch an die Grenzen des Taktverständnisses geht auch das Scherzo aus op. 18 Nr. 6 mit seinen synkopischen Verschiebungen und einem verlängerten Auftakt. Kadenziiert der erste Teil immerhin noch an den regulären Stellen von viertem und achtem Takt, bilden sich nach dem Doppelstrich syntaktisch ganz neue Einheiten, weil gleich der erste Halbschluss in T. 15 einen siebten Takt akzentuiert.

Für das Gesamtkonzept eines Werkes haben neuartige Satzverschmelzungen entscheidende Bedeutung. Mit ihrer Hilfe gehen ursprünglich separate Teilstücke nahtlos ineinander über. Die Voraussetzungen dafür hat Haydn mit Sonderformen von Scherzo und Menuett geschaffen, denn das mittlere Trio wird gelegentlich durch eine eigene Coda

in den Hauptsatz zurückgeführt wie in op. 77 Nr. 2, wo die Coda von der Tonart des Trios ausgeht, aber bereits Elemente des Menuetts ankündigt. Darin zeigt sich eine Zwischenzone, die zwei zunächst eigenständige Einheiten auffällig verknüpft. Auf die Rückbeziehung kann auch noch harmonisch verwiesen sein, wenn das Trio auf einen Halbschluss hinausläuft wie bei Haydns op. 77 Nr. 1 und schon op. 20 Nr. 2. Das enge Heranziehen über einen Halbschluss verbindet in diesem Quartett sogar Adagio und Menuett. Mit einem regelrechten Coup an der Anschluss-Stelle wartet das »Sonnenaufgangsquartett« op. 76 Nr. 4 auf, weil sein Trio wie durch eine Falltür bei Schluss 2 des Menuetts »hereinstürzt«. Verschmelzungsgedanken führen letztlich auch zu motivischen Korrespondenzen. Das »Alternativo« überschriebene Trio von op. 76 Nr. 6 gleicht sich thematisch dem Hauptsatz an.

Beethoven greift derlei Experimente auf. Den motivischen Wechselbezug zwischen Scherzo und Trio demonstriert gleich die Nr. 1 von op. 18. Eine Verbindungs-Coda nach dem Trio ist in der ersten Quartettserie vierfach präsent: in Nr. 2, 3, 4 und 6. Die interessantere Lösung bietet aber nochmals das erste dieser Quartette, weil beim Trio-Schluss auf ein Kadenzieren verzichtet ist. Ähnlich kadenzlos leiten die Trios von op. 59 Nr. 2 und op. 135 nach schrittweisem Klangumbau ins Scherzo zurück. Den eigenartigsten Fall interner Verschränkungen bietet der langsame Satz von op. 18 Nr. 2, weil ins Adagio nach einer Überarbeitung des Satzes eine überraschende Allegro-Passage im Gestus eines Finales einmontiert ist, als handle es sich beim langsamen Teil nur um eine Art Vorspann. Im Finale von op. 18 Nr. 6 ist das Verhältnis umgekehrt: Hier sind die langsamen Teile die »importierten«, denn ungewöhnlicherweise kehren Takte des Adagios der Einleitung mitten im Allegretto wieder (T. 195 und 210).

Über Binnenverknüpfungen hinaus strebte Beethoven im Interesse übergreifender Einheiten vor allem nach engerem Zusammenziehen der Sätze. In op. 59 Nr. 1 geht das Adagio an dritter Stelle zäsurlos ins Finale über. Bei op. 59 Nr. 3 verzichtet das Menuett auf die Schlusskadenz und wendet sich in einer überleitenden Coda dem Finale zu, das im Einsatzton seines Fugenthemas aus dem vorausgehenden Dominantklang herauswächst. Auch in op. 74 nimmt der Übergang vom Scherzo seinen Ausgangspunkt und erfasst wieder das Finale. Dass gerade der letzte Satz an den bisherigen Verlauf herangezogen wird,

zeigt Beethovens Absicht, einen prozesshaften Verlauf zu gestalten, der auf einen Schluss hin ausgerichtet ist. Das integrative Moment kann sich aber schon früher zeigen, wenn in op.95 die beiden Mittelsätze ineinander verzahnt werden. Der Anfang des Finales ist zudem motivisch mit dem vorausgehenden Scherzo verknüpft. In op.131 schließlich gibt es überhaupt keine »regulären« Satzschlüsse mehr. Alle einzelnen Teile, von Beethoven »Stücke« oder »pezzi« genannt, gehen ineinander über, sodass das Finale einen vergrößerten Schluss finden muss, der übergreifend den Gesamtverlauf zu einem Ende bringt. Beethoven leistet das nach dem Innehalten einer Generalpause (T. 348) mit einer 40-taktigen Coda, die zunächst den Charakter eines rückschauenden Epilogs hat, um sich letztlich doch zu einem gewaltigen Fortissimo vollgriffiger Akkorde von affirmativer Gegenwart zu steigern und so eine mehrgliedrige Anlage zu zyklischer Einheit zu zwingen. Richard Wagner hat in seiner Beethoven-Schrift von 1870 für die neue Idee eines mit rein instrumentalen Mitteln verwirklichten »inneren« und einheitlichen »Dramas« das schöne Bild des »Lebenstages« gefunden, in dem sich übereinstimmend mit der aristotelischen Forderung nach Einheit der Zeit musikalische »Vorgänge« krisenhaft zuspitzen und ihre Lösung finden.

Beethoven geht von gewohnten Satztypen aus, aber er gestaltet mit ihnen Neues im Sinne einer Gesamtform, deren Einheit mit subtileren Mitteln erreicht wird als mit den Zitaten im Finale der 9. Sinfonie.

Hierarchie und Ordnung der Stimmen

Die Serie op.18 fordert als Quartettprimarius den Virtuosen. Im technischen Anspruch werden ihm so etwas wie kleine Violinkonzerte abverlangt. Beethoven orientiert sich hier weit mehr an Haydn als an Mozart und scheut nicht die Nähe des einstmals modischen Quatuor brillant, wenn er in der ersten Geige oktavierte Skalen (Nr. 2, 1. Satz), gebrochene Dreiklänge über drei Oktaven (Nr. 2, 2. Satz) oder selbstbewusstes Akkordspiel (Nr. 4, 1. Satz) verlangt. Zu den typisch konzertanten Elementen zählen auch ausgreifende Arpeggien über drei und vier Saiten (Nr. 4, 4. Satz), eine chromatische Tonleiter von zwei Oktaven (Nr. 6, 2. Satz) und das Durchmessen des ganzen Tonumfangs in großen

Sprüngen, beim Quartsextakkord samt abschließendem Triller (Nr. 4, 1. Satz). Ins Repertoire des Virtuosen fallen auch die Oktaven im ersten Satz von Nr. 2. Ein Moment des Solistischen liegt zuletzt in filigranen Verzierungen, so wenn in Nr. 2 beim *Adagio cantabile* das Repräsenthema in ein Figurenmuster an Vierundsechzigsteln aufgelöst wird.

Anders als im Quatuor brillant sind die übrigen Spieler aber nicht zu bloßen Begleitern degradiert, sondern in den thematischen Prozess eingebunden. Im Alternieren von erster und zweiter Geige zu Beginn des *Andante con moto* von Nr. 3 schimmert trotz des Wechsels der Oktavlagen sogar noch etwas von der Disposition des barocken Triosatzes durch, der auch in den frühesten Quartetten von Haydn (op. 1 Nr. 3) und Mozart (KV 80) eine Rolle gespielt hatte, wenn die zweite Geige der ersten Konkurrenz macht. Zu ganz neuen Satzstrukturen führt dann die solistische Beteiligung des Violoncellos, das in Nr. 2 in Anlehnung an den Beginn von Haydns op. 20 Nr. 2 sowohl das Finale als auch die Reprise des langsamen Satzes mit dem Hauptthema eröffnet. Mit der Lösung des Violoncellos vom Bass, die unweigerlich der Bratsche einen Rollenwechsel aufzwingt, werden freie Stimmkombinationen möglich, die bis hin zum durchbrochenen Satz in der Durchführung des Eingangsallegros von Nr. 3 führen, wo in T. 126–130 das kleine Motiv mit der Auftakttriole durch die Stimmen wandert. Eine Angleichung bewirken auch kontrapunktische Verfahren, mit denen in ebendiesem Satz noch innerhalb der Exposition alle Instrumente am Hauptthema beteiligt werden – zuletzt und besonders effektiv das Violoncello (T. 27–35). Der Kopfsatz des ersten Quartetts macht die Instrumentenwechsel beim Thema zu einem regelrechten Ereignis, weil sich jeweils die Sphäre verändert, besonders deutlich beim Übergang des zentralen Motivs in den Bass unter tickenden Achteln der Mittelstimmen (T. 30) und bei Verlegung in die tiefe Lage der Bratsche, verbunden mit der Klangbrechung eines abrupten *As-Dur*, das ein *Pianissimo* auslöst. Im langsamen Satz des *F-Dur*-Quartetts Nr. 1 sowie in den Variationen des *A-Dur*-Quartetts Nr. 5 kündigen sich erstmals sogar orchestrale Effekte an. Für sie sind vor allem Oktaven verantwortlich, wie in Variation 5 zwischen zweiter Geige und Bratsche, aber auch Mehrfachfunktionen von Stimmen: Das Violoncello liefert gleichzeitig in seinen Brechungen mit den tiefen Tönen den Bass und mit den hohen Tönen eine Mittelstimme; die erste Geige sorgt mit *Forte*-Trillern für tremoloähnliche Turbulenzen.

Die Kombination konzertanter Elemente mit orchestralem Duktus und freiem Wechsel in der Führung bei vielfältigen Stimmengruppierungen lässt neben dem Vorbild Haydns auch einen Einfluss des Mozart'schen Streichquintetts erkennen, obwohl dessen dialogische Grundstruktur im Wechselspiel von erster Geige und Bratsche nur gelegentlich genutzt scheint, so im Menuett von Nr. 4 und in einer Passage des langsamen Satzes wie des Finales in Nr. 1 (T. 76–79 bzw. 1–12).

In op. 59 nimmt Beethoven nichts von dem hohen technischen Anspruch zurück. Im Unterschied zu op. 18 betrifft er jetzt aber alle Instrumente. An instrumentaler Virtuosität bildet die neue Dreierserie deshalb einen Grenzpunkt in Beethovens Schaffen. Die Ablösung eines Motives durch alle Stimmen hindurch, noch ein Sonderfall in op. 18 (Nr. 4, Finale, T. 73–74; Nr. 5, 1. Satz, T. 113–114), gehört nun zum normalen Satz-bild, Voraussetzung überhaupt für das Allegretto von op. 59 Nr. 1 und besondere Pointe im Finale von Nr. 2 (T. 89–106). Im Fugendifinale von Nr. 3 hat jede Stimme die gleiche *Una-corda*-Passage. Streckenweise ist das Ensemble behandelt wie ein einziges riesiges »Streicherklavier«, so in der Coda des Kopfsatzes von Nr. 1 (T. 368 ff.) oder schon in der Durchführung (T. 222–235) wie in der Reprise (T. 274–278). Die raumgreifende Motiventfaltung, bei der eine Stimme die andere nahtlos über alle Systeme der Partitur hinweg fortsetzt, feiert dann in vorbereitender Steigerung zur Erhöhung der Reprisenwirkung ihren größten Triumph im ersten Satz des »Harfenquartetts« op. 74 (T. 125–139).

Beethoven bleibt zwar bei den alten Spitzentönen. Aber er nutzt die Extremlagen viel intensiver und länger. Die räumliche Expansion der Durchführung im ersten Satz von op. 18 Nr. 1 kulminiert in einem *C-b³* der Außenstimmen. Entsprechend vergrößert sich das Unisono der Reprise von einer auf drei Oktaven. Das langgehaltene *c⁴* am Ende des ersten Satzes von op. 59 Nr. 1 sticht geradezu schmerzhaft ins Ohr, als sollten die Raumgrenzen gesprengt werden. Verschiedene Klangregister werden hart nebeneinandergestellt (T. 85–90). Die Totale des Fünf-Oktaven-Raums *C-c⁴* mit seinen gleichzeitig erscheinenden Rahmentönen wird mehr als nur einmal ausgespannt, in op. 59 Nr. 1 und Nr. 3 fast in jedem Satz (Nr. 1: 1. Satz T. 332–333, Adagio T. 131, Finale T. 154 und 201; Nr. 3: 1. Satz T. 250, Andante T. 50, Menuett T. 71, Finale T. 385 und 423). Die Extremtöne erscheinen gleichzeitig trotz ganz anderer Tonartvor-aussetzungen, verbunden mit einem *Fortissimo*, sogar im ersten Satz

des Es-Dur-Quartetts op. 74, nämlich in der Durchführung (T. 92), und dort geradezu wie eine Signatur des flächig ausgebreiteten C-Dur als Fernpunkt-Variante der traditionellen VI. Stufe.

Bei den mittleren Quartetten stellen sich vervielfachte Virtuosität, neue Klanglichkeit und Grenzerfahrungen in der Spieltechnik über alle Selbstdarstellung des Spielers hinaus wie bei den großen Klaviersonaten op. 53 und 57 in den Dienst von satztechnischer Synthese und gesteigertem »poetischen« Ausdruck. Beispielhaft deutlich kann das an der dramatischen Coda des ersten Satzes von op. 74 werden, wenn ab T. 221 das »Harfen«-Pizzicato aus dem Hauptsatz durch die drei Unterstimmen wandert, überlagert von virtuosen Sechzehnteln der ersten Geige, die aus dem Seitensatz abgeleitet sind und in den Repetitionen ihrer Spitzentöne einen Achtelimpuls geben, der aus der Schlussgruppe stammt. Gesteigert wird die Zusammenführung von Motiven noch, sobald sich aus dem Pizzicato ab T. 232 in Einführung von zweiter Geige und Bratsche das Hauptthema löst. Virtuosität, kontrapunktische Verdichtung und kombinatorisches Denken finden hier im Interesse einer Steigerung zusammen, die einen prozesshaften, in träumerischer Einleitung begonnenen Formverlauf zu seinem demonstrativen Ende führt. Die drei Viertel-Akkordschläge, die das Ziel der langsamen Einleitung waren, erweisen sich gleichermaßen als der Anfang und das Ende des Allegros.

Die späten Quartette ab op. 127 stellen griff- und bogentechnisch zwar beträchtliche Ansprüche, doch ohne in traditionellem Sinne »schwer« zu sein. Auf eine Frage Beethovens nach den Schwierigkeiten der *Großen Fuge* antwortete Karl Holz als zweiter Geiger etwas hilflos, sie lägen eben »im Ganzen«. Ignaz Schuppanzigh als Quartettprimarius wurde nach dem Misserfolg von op. 127 präziser. »Mechanische Schwierigkeiten sind ja nicht darin, nur die Originalität macht es schwer, welche man im ersten Augenblick nicht fassen kann.« Schon zuvor hatte er in den Konversationsheften vermerkt: »Ich müßte lügen, daß es für mich in Passagen zu schwer sey, das ensemble ist schwer.« Die Herausforderung lag für ihn also in der Gestaltung und im Zusammenspiel. Das dürfte bis heute seine Gültigkeit behalten haben.

Sprachcharakter in den späten Quartetten

Äußere Virtuosität verschwindet aus den späten Quartetten gänzlich. Das liegt schon daran, dass ihre gewöhnlichen Versatzstücke, nämlich Skalen und gebrochene Dreiklänge, auffällig gemieden werden. An rein figurativem Spiel hat Beethoven alles Interesse verloren. Soweit Skalen überhaupt noch vorkommen, haben sie, und sei es nur durch eine einzige Brechung, ihren »neutralen« Charakter abgelegt und sind individualisiert wie in der Coda des Finales von op. 127 oder in der Adagio-Variation von op. 131 (4. Satz, T. 130–161). Pure Dreiklänge rücken zitathaft in die Ferne einer verlorenen Welt wie im Bordun-Trio des Scherzos aus op. 132.

An die Stelle selbstgenügsam instrumentalen »Spielens« tritt eine Art mitteilendes vokales »Sprechen«. Mit ihm gewinnt Beethoven eine neue Dimension des Ausdrucks. Anlehnung an Gesangliches gehört von Anfang an zu langsamen Sätzen der Kammermusik. Die ersten drei Quartette aus op. 18 stehen unüberhörbar in der Tradition des Ariosen. In Nr. 5 bildet mit der Angabe »cantabile« in der Tempobezeichnung ein schlichtes Sätzchen die Basis für Variationen über ein Thema, das nicht anders als gesungen verstanden werden will. In den Quartetten op. 59 vergrößern sich die imaginierten vokalen Vorbilder noch: zu einer monologischen Klagearie (Nr. 1) und einem quasi religiösen Hymnus (Nr. 2). Von hier ist der Weg zu den förmlichen Choralvariationen des »Heiligen Dankesangs« in op. 132 nicht mehr weit.

In all diesen Fällen geht es um Singen bis hin zu singendem Deklamieren. Beethoven wollte aber offenbar noch mehr. Einen ersten Versuch des Sprechenden unternahm er in der Einleitung zum Finale von op. 18 Nr. 6, überschrieben mit »La Malinconia«. Die Überschrift verweist nicht bloß auf einen programmatischen Gedanken, sie besagt vor allem, dass hier etwas *mitzuteilen* ist. Und dieses Mitteilen besorgen die Töne. Deshalb kann es nicht genügen, in dem Satz allein ein stummes Porträt zu sehen. Das »Bild« spricht vielmehr zu uns. Die Tonrepetitionen des Anfangs stehen für etwas wie Silben, und zwar außerhalb von geordneten und sich so im Singen verselbstständigenden Versstrukturen. Die Vereinzelung von Tönen ab T. 37 schließlich gemahnt an sich steigernde und wiederholte Laute von Empfindung, einer unmittelbar mitgeteilten Empfindung ohne den kunstvollen Umweg dichterischer Gefasstheit. Auf solch »sprechende« Verdichtungen kommt Beethoven im Adagio von

op. 74 zurück. Ein großer Bogen gesanglicher Entwicklung endet mit dem Halbschluss von T. 49. Danach separiert sich ein Detailmotiv, an dem der Fortgang mit dreifachen Sforzati festgefahren scheint und nur noch mit stockenden Einzeltönen weiterfindet, als müssten Worte hervorgestoßen werden. Die mit »espressivo« bezeichnete Beklemmung löst sich erst in der variierten Reprise von T. 64, deren Verlauf allerdings noch einmal unterbrochen ist, wenn aus stockender Vereinzelung von zwei Tönen in Forte und Fortissimo etwas wie ein Verzweiflungsschrei herausbricht (T. 107–111). Ein ähnlicher Übergang vom Singen zum Als-Ob-Sprechen ereignet sich in der Cavatina von op. 130. Über dem pulsierenden Klangteppich der Unterstimmen erhebt sich zum Hinweis »beklemmt« die erste Geige mit melodischen Bruchstücken von eigenem Rhythmus und einem seltsam stammelnden Gestus, der nur als Ringen um Sprache verstanden werden kann und seine Vorbilder, soweit überhaupt, allein im Rezitativ hat.

Instrumentale Rezitative, schon seit der Sturmsonate op. 31 Nr. 2 in Beethovens Blick, werden geradewegs zum Kennzeichen der späten Quartette. Die langsame Einleitung von op. 132 operiert mit Elementen des Accompagnato. An stockendes Sprechen erinnern die abgerissenen Akkorde vor der Coda (T. 188–192). Ins offene Rezitativ schließlich wechselt der Satz im Stück zwischen dem Alla Marcia und dem Allegro appassionato des Finales. Im cis-Moll-Quartett op. 131 beginnt schon der erste Fugensatz mit einem Thema, dessen extreme Dynamik mit dem heftigen Akzent im zweiten Takt die Nähe zum Sprechen sucht. Die Variationen (4. Satz) werden von einem Rezitativ vorbereitet und finden ihren entscheidenden Moment im *Sotto voce* des $\frac{3}{4}$ -Adagios – als würde hier im klanglichen Einfassen von Lauten und im Suchen nach sinngebender Betonung durch harmonisch unterstützte Akzente Sprache geboren, Sprache, die im Erringen eines langgezogenen Hochtones (T. 192) weiter zu innigem Gesang findet: Aus dem »sotto voce« wird ein »p cantabile«.

Das Drängen zur Sprache offenbart sich vollends am letzten Quartett durch sein Motto »Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!«, mit dem sich die Hauptmotive des Finales textieren lassen. Bezeichnend bleibt, dass die Worte in der Nähe des Als-Ob-Sprechens verharren, weil sie ihre semantische Qualität gar nicht ausspielen, auf mögliche Präzisierung verzichten und unbenannt lassen, was immer mit »es« gemeint sei. Die Bedeutung wird beliebigen Interpretationen anheimgestellt.

Es ist offenbar mehr der gestische Akt als die inhaltliche Bestimmung, worum es Beethoven zu tun ist, zumal er zuvor, im langsamen Satz, von erklärenden Worten ganz abgesehen hatte. Dort, im Lento assai desselben Quartetts op.135, fand er zum Höhepunkt magischen Sprechens überhaupt in seinem gesamten Werk. Mit der Verlangsamung zum Più lento, unter Wechsel der Des-Dur-Vorzeichnung zu einer cis-Moll-Vorzeichnung, verfällt der Satz in eine eigenartige Starre. Wie beschwörend wägt das Ensemble in völliger rhythmischer Kongruenz und in »sprechenden« Pausen einzelne »Tonsilben« gegeneinander ab: in einem gleichsam ermatteten Tonfall, der sich nur zu den crescendoierenden Sechzehnteln, wenn der imaginäre Text um wenige Silben vorankommt, leicht belebt. Mit solchen Stellen nie gehörter Musik überschreitet Beethoven alle Grenzen üblichen Vokalimitierens in den instrumentalischen Gattungen. Gerade das Rätselhafte verleiht den vernehmlichen »Botschaften« den Charakter des Bedeutenden im doppelten Sinne. Das spätere 19. Jahrhundert hat darauf mit einer ganz neuen Bezeichnung reagiert. Komponisten sollten künftig »Tondichter« heißen. Die neue Charakterisierung ist im Kontext der »Schönen Künste« primär im Blick auf Beethoven entstanden. Ein Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* hat ihn schon 1825 »unseren musikalischen Jean Paul« genannt, dabei allerdings weniger das Sprachhafte als das Poetisch-Programmatische und für die Zeitgenossen Bizarr-Phantastische im Sinn gehabt.

Formveränderungen unter dem Diktat prozesshaften Verlaufs

In den Formen kommt Beethoven traditionsgemäß auf die Standardtypen zurück: Sonatensatz, Variation, Rondo und zweiteilige lyrische Form, bereichert sie aber durch Choralvariationen (op.132), fugenartige Satzkonzeptionen (op.59 Nr.3, op.131, op.133), eigene Tanzformen wie Alla Marcia in op.132 oder Alla danza tedesca in op.130 und Mischformen wie das sogenannte Sonatenrondo, von Adolph Bernhard Marx 1845 noch vorsichtig »sonatenartiges Rondo« genannt. Völlig umgewandelt ist das Rondo im Finale von op.95. Noch einen Schritt weiter ging Beethoven im zweiten Satz von op.131, der eine rein individuelle Form

fern aller gängigen Muster ausprägt. Zudem experimentiert Beethoven mit Modifizierungen sowohl des Sonatensatzes (op. 59 Nr. 1, 2. Satz) als auch der Scherzof orm (op. 95). Von formalen Sonderlösungen sind weniger die Rahmensätze als die Mittelsätze betroffen. Den größten Freiraum in der formalen Gestaltung eroberte sich Beethoven in langsamen Sätzen (op. 59 Nr. 3, op. 74 und op. 95).

Eine kaum zu überschätzende Bedeutung hat die Variationsform. Sie gehört zu allen Phasen von Beethovens Schaffen und nimmt Einfluss auf andere Gattungen. Das Denken in modifizierenden Varianten durchdringt so alle Kompositionen. Auch die Variationsform selbst erfährt ungewöhnliche Veränderungen. Im langsamen Satz von op. 135 ist sie in Steigerung eines Konzepts von op. 127 und auch op. 131 als Novum von einer übergeordnet dreiteiligen Reprisenanlage überformt.

Im Spätwerk berühren sich Techniken der Variation auffällig mit Techniken des Kontrapunkts. Ergebnis ist nicht zuletzt die *Große Fuge* op. 133. Verbinden ließen sich die Extreme im Zeichen von Improvisation, für Beethoven eine stete Quelle der Inspiration auch bei schriftlich fixiertem.

Ins Zentrum aller Formen rückt der Sonatensatz, der sich über den ersten Satz hinaus auch auf Mittelsätze und das Finale auswirken kann. Beethoven wandelt den überkommenen Formtypus beträchtlich ab. In den Kopfsätzen der Quartette op. 18 liegt zwar generell eine doppelthematische Anlage mit kontrastierenden Themen vor, auch wenn bei Nr. 4 der Kontrast im ersten Satz eher auf einem Moll/Dur-Wechsel als auf der nur wenig veränderten thematischen Gestalt beruht. Dem Seitensatzbereich geht gewöhnlich ein klar definierter Halbschluss voraus, in Nr. 5 und Nr. 6 auch samt deutlicher Pausenzäsuren, mit denen in gewohnter Weise die Wendung zur V. Stufe ankündigt ist. In Nr. 5 bildet den Zäsurklang ungewöhnlicherweise ein Halbschluss der Grundtonart. Typisch für Beethoven wird allerdings, dass er Pausen beim Übergang vom Haupt- auf den Seitensatz eliminiert, zwar einen fast immer *wechsel-dominantischen* (doppeldominantischen) Halbschluss andeutet, ihn aber nicht freistellt, sondern im rhythmischen Gefüge für eine Fortsetzung sorgt, die als formal neuartige Zone einen Anschluss an den Seitensatz findet. War man bisher gewohnt, von »Überleitungen« in einem Bereich vor dem signifikanten Halbschluss zu sprechen, bilden sich die wahren Übergänge bei Beethoven *nach* dem Halbschluss.

Zu den Eigenheiten von Beethovens Seitensätzen kann als Folge von Eigenheiten des Hauptthemas eine »irreguläre« tonale Disposition zählen. In op. 18 Nr. 5 beginnt der Seitensatz in der Mollvariante der V. Stufe. Einzelne Ecksätze in den Quartetten op. 127, 130 und 135 umgehen diese V. Stufe überhaupt und bilden eine Gegenzone, die mit leiter-eigenen oder sogar alterierten Fremdklängen von Stufe III/III[#] oder \flat VI der Durchführung vorgreift. Die Mollquartette op. 95 und op. 132 meiden in ihren Kopfsätzen entsprechend die parallele Durtonart und weichen auf die VI. Stufe aus.

Eine besondere Wendung nimmt regelmäßig die Schlussgruppe der Exposition, weil Beethoven konsequent auf das Hauptthema zurückkommt. In op. 18 Nr. 1 schaltet es sich schon bei der ersten Kadenz auf der V. Stufe wieder ein (T. 72) und verbindet sich mit dem Seitenthema, zu dem es eine Art Nachsatz bildet (T. 84 ff.), bis zuletzt syntaktisch und positionsbedingt die Konstellation des Hauptsatzes wieder erreicht ist (T. 101 entspricht T. 130). In Nr. 2 meldet sich das Hauptthema erst spät zurück, aber in ähnlich thematischer Korrespondenz zum Seitengedanken, weil Beethoven das Nachsatz-Element aus dem Hauptthema an den Schluss rückt und mit ihm die Kadenz vor dem Doppelstrich bildet. Auf dem Nachsatzgestus insistiert das wiederkehrende Hauptthema auch in der Schlussgruppe von Nr. 3 ab T. 80. Fehlt eine Schlussgruppe wie im Finale von op. 131 oder verfolgt sie andere Ziele als die der Befriedigung wie im Kopfsatz von op. 127, steht der Sonatensatz auch in anderen Merkmalen zur Disposition.

Das Ziel, Anfang und Ende aufeinander zu beziehen, bestimmt in größeren Dimensionen das parallele Reprisensegment. Die Schlussgruppe erweitert Beethoven bei ihrer Wiederkehr in op. 18 generell zu einer ausgreifenden Coda. Jetzt fordert das Hauptthema unabweisbar seine Führungsrolle, selbst wenn es am Ende der Exposition nur zart angedeutet wurde (Nr. 5) oder gar nicht erschienen war (Nr. 3). In Nr. 5 genügt ein kurzer Anhang, um an die Ausgangssituation zu erinnern und die komplementär ineinandergreifenden drei Achtel zum neuen Spitzenton a^3 zu führen und so eine lapidare Kadenz auszulösen. Beim Quartett Nr. 1 fordert das zweifache Stehenbleiben auf einer Fermate (T. 276 und 280) eine sehr viel ausgedehntere Lösung, die Momente einer zweiten Durchführung aufweist. Das Thema verkürzt sich ab T. 282 beschleunigend und wird mit steigenden Vierteln aus der Durchführung

(T. 130 f.) kombiniert, um sich letztlich selbst zu kontrapunktieren, wenn sein erster und zweiter Takt in T. 285 erstmals übereinandergelegt werden. In der Verdichtung des Satzes unter Verzicht auf zäsurbildende Atemstellen schafft Beethoven einen größeren thematischen Bogen, der sich mit dem Hauptthemen-Zitat in einer neuen Nachsatzfunktion erfüllt (T. 300–302). Den Kadenzpunkt nutzt das Violoncello für die Verankerung eines Schlussblocks, in dem auch die früheren Sechzehntel nochmals anklingen und in dem Normal- und Beschleunigungsversion des Hauptthemas sich ablösen: mit dem Ziel des Unisono aus den Anfangstakten, dessen Bestimmung sich völlig ändert. Steht es anfangs für Vorläufiges, garantiert es zuletzt den Charakter des Endgültigen.

Die Rückkehr eines verwandelten Hauptthemas als Grundlage prozesshafter Formgestaltung muss zwangsläufig auch den Eintritt der Reprise zu einem besonderen Ereignis machen. Beethoven präsentiert sie nur noch in op. 18 Nr. 6 nach einer Fermatenzäsur in freiem Neuanfang (T. 175). In allen anderen Quartetten »springt« die Reprise aus einem turbulenten Fortgang gleichsam »heraus«. In Nr. 1 und 2 führt ihr wie erzwungenes Auftreten zu einer fast gewaltsamen Steigerung der Lautstärke ins *Forte* und *Fortissimo* (T. 179 bzw. 149). Der Verzicht auf ein Innehalten im expansiven Streben, dessen Ziel unvorhersehbar plötzlich erreichbar sein kann, gefährdet sogar die formale Orientierung. Beim G-Dur-Quartett Nr. 2 drängt sich in T. 141 wie unzeitig ein Signal in den Vordergrund, das umrisshaft das Hauptmotiv in seinen Gerüsttönen erkennbar macht, bis es im Violoncello auch in seiner vollständigen melodischen Gestalt erscheint, wenn auch in einem labilen Quartsext-Zusammenhang, den erst der Geigeneinsatz von T. 149 überwindet. Der Verdichtungsprozess, der für die Reprise verantwortlich ist, hält aber weiter an, weil die zweite Geige in eintaktigem Abstand das Thema imitiert. Die vielleicht schönste Reprisenlösung trotz einer eher altmodischen Stufenordnung fand Beethoven im D-Dur-Quartett Nr. 3. Die Durchführung fährt sich nach einem ersten Halbschluss von T. 150 an der Dominante des entlegenen Fernpunkts der III. Stufe fest. Ein überhängender Basston, in einem Crescendo eigenartig belebt, verwandelt sich in T. 158 jedoch unvermutet durch den Themeneinsatz der zweiten Geige in den Leitton zur Tonika. Die Ausweitung in ein richtiges »Reprisenfeld« erreicht Beethoven zudem durch den harmonisch unterstützten Trugschluss von T. 166–167, der weitere Einsätze nötig

macht und so die imitatorische Anlage des Hauptsatzes neu legitimiert. Solche Ereignisse machen verständlich, warum August Halm 1914 in eindringlichen Worten den Reprisenmoment als einen »Triumph« der Sonatenform beschreiben konnte, »als eines der Feste, welches die Musik der Sonate verdankt«. Jedenfalls, seit sich die Wiener Klassiker ihrer bemächtigt haben. Im Spätwerk ragt mit dem Ausbau eines mehrstufigen Reprisenfeldes das neue Finale zu op. 130 singular heraus. Die letzten Quartette op. 131 und 132 verändern die Reprise und mit ihr den Sonatensatz grundlegend, weil die Einheit der Tonart preisgegeben ist, sowohl im ersten Satz von op. 132 als auch im Finale von op. 131. Die Reprisen stoßen weiter in neue Räume vor und verleihen so der Coda mit einem zweiten Reprisen effekt ungeahnte Schlusskraft. Im Gegenzug zur Öffnung der Reprise für Fremdklänge bleiben die Grenzen des Tonraumganzen beider Sätze mit Bevorzugung leitereigener Stufen dafür relativ eng gesteckt, nicht zu vergleichen mit der Weite des Raumes in op. 59.

Die schon in op. 18 eigenwillig modifizierte Anlage des Sonatensatzes wird in op. 59, ohne preisgegeben zu werden, extrem belastet, weil die typischen Formzäsuren weitgehend unkenntlich werden. Im Hauptsatz des Allegros von op. 59 Nr. 1 sind gleich zwei Kernmotive exponiert, von denen man das zweite ab T. 30 für ein Seitenthema halten würde, bliebe es nicht strikt der F-Dur-Tonika verhaftet. Nach der wechselformantischen Kadenz (T. 48) dauert es eine ganze Weile, bis der erwartete Seitensatz endlich beginnt: jedoch mit einer Umformung des Hauptgedankens (T. 60), der unvermeidlich auch die Schlussgruppe ab T. 91 beherrscht und zum Anfang des Satzes zurückleitet (T. 103). Die tongetreue Wiederholung verlässt Beethoven jedoch nach vier Takten und beginnt mit drastischen harmonischen Veränderungen, die zur IV. und II. Stufe führen. Was sich als Expositionswiederholung angekündigt hatte, erweist sich unvermerkt als Durchführungseröffnung. Diese Durchführung sprengt in ihrem Umfang nicht nur alle bisherigen Dimensionen, sie zögert vor allem mit dem entscheidenden Eintritt der Reprise, die mehrfach nahe scheint, so in T. 222, wenn die V. Stufe stabilisiert scheint und ein Abschnitt aus der Exposition (T. 73 ff.) an klingt, und nochmals, als die alleingelassene erste Geige mit den extremen Spitzentönen $b^3 \rightarrow h^3 \rightarrow c^4$ mitten in den Hauptsatz der Exposition und ihre Tonart F-Dur hineinplatzt (T. 242 entspricht T. 19). Die eigentliche Reprise ist dagegen trotz des plakativen Fortissimos von T. 252 seltsam

unbestimmt, weil der erste Thementakt im Violoncello noch vom überhängenden Abstieg der ersten Violine verdeckt wird (T. 254). Ganz sicher darf man sich aber selbst nach Übernahme des Themas in die erste Geige nicht sein, denn der wichtige zweite Gedanke mit seinem auffälligen Terzensatz wendet sich von der Tonika wieder drastisch ab und sucht ein chromatisch entlegenes Des-Dur der alterierten VI. Stufe. Erst wenn das eigentliche Seitenthema in ungetrübtem F-Dur erscheint, von der Bratsche vorgetragen (T. 307), hat die Reprise festen Boden gewonnen. Dem Hauptthema steht sein eigentlicher Triumph noch bevor. Er ist der Coda vorbehalten. Die formale Anlage entwickelt so einen unerhörten Sog zum Ende hin, umso intensiver, je länger der breit dimensionierte Satz von 400 Takten dauert.

Ein Moment des Prozesshaften dringt auch in die sonst so in sich ruhenden Variationen ein, und nicht erst bei den späten Quartetten. Schon im Andante von op. 18 Nr. 5 gibt es einen Punkt, wo die abgezielten Einheiten verlässlicher Themengliederung verlassen werden. Am Ende von Variation 5 fällt der Satz mit dem plötzlichen B-Dur auf eine andere Ebene, auf der eine neue und eher ostinate Art der Taktgliederung gilt, bei der das Thema seinen Auftakt verliert und das letzte Viertel zwar noch die alte Rolle als Träger einer »letzten Silbe« erkennen lässt, am Schließen aber weniger interessiert ist als an rückkehrendem Wiederholen. Die Endungskraft muss das Thema erst in einem Poco-Adagio-Anhang zurückgewinnen. Im Finale von op. 74 ist die alte optische Gliederung nach Doppelstrichen und Wiederholungszeichen zwar letztmals erhalten. Die sichere Ordnung löst sich aber bei Variation 6 auf, sowie die Achttaktigkeit des ersten Teils durch die grundierenden Violoncello-Triolen aufgehoben wird. Im zweiten Teil dieser Variation weitet sich dann bei der Wiederholung der Raum, und das Thema vergrößert sich durch »interne« Variationen, die in regelmäßigem Abstand auf den Tonika-Schluss zulaufen, bis in zwei angehängten Kadenztakten abschiedsgleich der Terzfall des Themenbeginns den Schlusspunkt setzt.

Im Variationen-Adagio von op. 127 gibt es keine Wiederholungszeichen mehr. Nach der vierten Variation lösen sich die Formkonturen überhaupt auf. Dafür sind im Thema selbst schon die Voraussetzungen geschaffen, weil die melodischen Endungen immer zum spätmöglichstesten Zeitpunkt ihr Ziel erreichen und das Abrücken von der Takt-Eins auch harmonisch unterstützt ist. In Erinnerung an die verhaltenen

Einleitungstakte beginnen die jeweils neuen Variationen über eine kleine »Dominantbrücke«, sodass die variationentypische Verdopplung von Schluss- und Anfangstonika an den Nahtstellen der Form vermieden ist und die Teile eng aneinander anschließen. In der großen Anlage stellt sich ein Entwicklungsmoment durch die Reprisenwirkung von Variation 4 ein, die nach der extremen E-Dur-Variation und ihrem tonalen Fernpunkt nach Durchführungsmuster mit der alterierten und auch noch enharmonisch verwechselten VI. Stufe (Fes=E) in T. 76 zur As-Dur-Tonika und zum $\frac{12}{8}$ -Takt zurückkehrt, im Violoncello (T. 81) sogar das ursprüngliche Thema fast tongetreu wiedergewinnt. Züge von Synthese hat die Reprisenvariation zudem durch den Rückgriff auf Einzelelemente früherer Variationen wie den Trillern von Variation 2. Der Reprisengedanke befördert zuletzt auch die Ausbildung einer großen Coda nach Sonatensatzvorbild, was bedeutet, dass durchführungsartige Techniken in Verdichtung und Beschleunigung bis hin zu einer »zweiten« Reprise (T. 109) eine Rolle spielen. Klanglich wird der letzte Anhang durch eine Wendung zur Subdominante angekündigt, motivisch wiederum in alter Nachsatz-Erinnerung durch ein Festbannen der Schlussfigur. Die Pizzicato-Viertel des Violoncellos ab T. 119 verharren beim Endungstakt des Themas von T. 20. Dessen charakteristisches Überhängen wird vom allerletzten Takt neu thematisiert. Er verzögert im Ritardando den Schlusspunkt und verlegt ihn mitsamt seinem entscheidenden Harmonieschritt um ein weiteres Achtel nach hinten – in eine wie entrückte und kaum mehr berührbare Ferne. Eine finale Formkonzeption gewinnt hier metaphysische Züge.

Bei den Finalsätzen äußert sich der allgegenwärtige Einfluss prozesshaften Formdenkens in einer Durchdringung von Rondo und Sonatensatz. In op. 18 Nr. 3 suggeriert das leichtfüßige Thema ein Rondo, in der Form setzt sich aber ähnlich wie in Nr. 2 und Nr. 5 die Sonatenanlage durch. Auch fürs B-Dur-Quartett gilt so etwas wie eine Gliederung nach Exposition und Reprise, allerdings fehlt der Themenwiederkehr, weil auf eine Durchführung zuvor verzichtet ist, jeder dramatische Impetus. Insofern wirken noch alte Reihungsprinzipien weiter. Doch ein »richtiges« Rondo, bei dem Form und geschlossene Themenstruktur in Einklang sind, weist nur noch das c-Moll-Quartett Nr. 4 auf. Am weitesten geht Beethoven im Versuch neuer Satzkonzeptionen beim ersten der Quartette aus op. 18, in mehrfacher Hinsicht das ambitionierteste