

Alles gesagt?

Zu Beethoven's Streichquartett op. 59/1

Simon Albrecht

30. Juli 2017

1 Einleitung

Ein großer Wurf ist Ludwig van Beethoven's siebtes Streichquartett. Nicht nur wendet er sich damit nach Jahren erstmals wieder dieser Gattung zu¹ und überträgt somit erstmals seinen „neuen Weg“² auf das Streichquartett. Auch eröffnet er damit ein Opus aus dreien, in dem vieles, beispielsweise der sehr ausführliche Beschluss des dritten Quartetts, auf eine zusammenhängende Konzeption weist. Herausragend sind am ersten Quartett allein die äußeren Dimensionen mit um die 40 Minuten Spieldauer, sowie die virtuose Behandlung des Streichquartetts und die Anforderungen an die Ausführenden, technischer ebenso wie interpretatorischer Natur. —

Das allein, verbunden mit der kompositorischen Qualität eines Beethoven in Bestform, würde genügen, dem Werk einige Aufmerksamkeit zu sichern; dazu gesellen sich aber gewisse Widersprüche: Einerseits ist offenbar, dass die mittleren Quartette weit mehr auf Öffentlichkeitswirksamkeit berechnet sind als die frühen des op. 18. – zugleich aber gibt die Formen- und Tonsprache bereits eine Vorahnung der späteren Wendung ins Hermetische. Während die Modernität des zweiten Satzes in äußerster Raffinesse der Form sowie einer irrlichternden, leichtfüßigen Stimmung liegt, erleben wir im dritten Satz formal eine fast rückwärtsgewandte Schlichtheit bei zutiefst betrübtem Affekt und ungebrochener Expressivität.

Spätestens durch diese Überraschungen regt das Werk seit seiner Entstehung ein ungebrochenes Interesse an, das wohl noch größer ist als das für die anderen Quartette dieser »mittleren Periode«, wie eine große Fülle an theoretischen Deutungen ebenso wie die Stellung des Werkes im Kanon der Streichquartett-Literatur und in den Konzertprogrammen unter Beweis stellt. Wozu nun noch eine weitere Interpretation des Stückes verfassen, ist denn noch nicht alles gesagt, was Worte dazu sagen können?

1. sieht man von kontrapunktischen Studien ab, auf die Kramer (Richard Kramer: »Das Organische der Fuge«: On the Autograph of Beethoven's Opus 59 No. 1, in: Christoph Wolff [Hrsg.]: The string quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven: studies of the autograph manuscripts, Cambridge, Mass. 1980, S. 223–265) hingewiesen hat

2. Carl Dahlhaus: Beethovens neuer Weg, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1975 (1976).

Vor allem zwei Aspekte geben hierzu Anlass: zum Einen besteht die Hoffnung, dass in der großen Fülle und Dichte der Ideen wir noch Neues entdecken können. Zum Anderen scheint uns eine Balance noch nicht recht gefunden zwischen der mehr spekulativ-empathischen Deutungsweise, die wir bis zum zweiten Weltkrieg in den verschiedensten Ausprägungen, z. B. bei Theodor Helm³ und Arnold Schering⁴, finden, und den eher analytisch-rationalen Deutungen der Zeit danach. So wollen wir uns daran wagen, indem wir zunächst einen detaillierten Gang durch die einzelnen Sätze gehen und schließlich aufgrund der gewonnenen Erkenntnisse einen tieferen Einblick in Dramaturgie und Charakter des Quartetts zu gewinnen suchen.

2 I. Allegro

Beethoven eröffnet sein zweites großes Streichquartett-Opus, indem er viele Erwartungen enttäuscht. Kein prägnantes Motiv steht am Anfang, nicht einmal ein Grundton, geschweige denn ein vollständiger Akkord, und die erste Geige schweigt für die ersten acht Takte. – Der lange Atem des Hauptthemas⁵ wird auch durch die sehr großflächige Harmonisierung herausgestrichen: der erste Harmoniewechsel in Takt 7 findet sehr unauffällig in der Mitte des Taktes statt, und danach wechselt die Harmonie erst wieder mit Takt 19.



Notenbeispiel 1: Motive im Hauptthema des ersten Satzes

Darüberhinaus ist die weitere Entwicklung ungewöhnlich: den großen Raum, den bereits die Exposition einnimmt, füllt Beethoven mit vielen recht lose verknüpften Abschnitten. Der ersten »Idee« des Hauptsatzes folgt eine zweite (T. 19) und eine dritte (T. 30), bevor in T. 38 erstmals aus Motiv *a* eine typische modulierende Überleitung entsteht. Das Cello-Solo markiert nach dem *ff*-Akkord von T. 48 einen großen dramaturgischen Einschnitt, dem aber nicht – wie zu erwarten – der Seitensatz folgt, sondern eine weitere Idee, die mit harschen Dissonanzen, verminderten und übermäßigen Intervallen, chromatischer Bassführung sowie *sf*-Stichen einen völlig anderen Affekt ins Spiel bringt. Mit dem C-Dur in T. 58 löst sich diese Episode in Wohlgefallen auf und jetzt folgt das eigentliche Seitenthema.

An sich besitzt dieses eine ganz regelmäßige viertaktige Periodik, die Beethoven jedoch durch die Bogensetzung über den vierten und fünften Takt sowie die Phrasenverschrän-

3. Theodor Helm: Beethoven's Streichquartette: Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Gehalt, 3. Aufl., Leipzig 1921, Ndr. Niederwalluf 1971.

4. Arnold Schering: Beethoven und die Dichtung: mit einer Einleitung zur Geschichte und Ästhetik der Beethovendeutung, Berlin 1936, Ndr. Hildesheim [u.a.] 1973.

5. welches darin den Hauptthemen der benachbarten Konzerte op. 58 & 61 ähnelt

kung (»Takterstickung«) in T. 67 sogleich zu weiten sucht. T. 73 bringt die zweite Idee des Seitensatzes, eine Triolen-Rhythmik und -Motivik, die im Verlauf des Satzes breiteren Raum einnehmen wird (und bereits in T. 42 ff. vorbereitet wurde). Mit T. 85 folgt ein weiterer Bruch mit geisterhaften, alleinstehenden Halbe-Akkorden, deren Bindeglied d-moll erst in T. 90 nachgeliefert, und direkt in eine typische Schlussgruppe weitergeführt wird.

Vorgetäuscht wird nun eine Wiederholung der Exposition mit dem Hauptthema in der Haupttonart, das jedoch bereits nach fünf Takten aus seinem harmonischen und dynamischen Fluss ausbricht und nach dreitaktigem Verweilen auf dem verminderten Akkord ges-c-es die Durchführung in B-Dur eröffnet. Die unschlüssige Harmonik des Hauptthemas manifestiert sich hier in einer gegenseitigen Verschiebung der viertaktigen Harmonik gegen die viertaktige Melodik. Wie öfters in diesem Satz wird eine Verunsicherung des analytischen Rezipienten von einem eindeutig erkennbaren Formteil abgelöst: kontrapunktische Verdichtung, Motivabsplattung (*b* in T. 124 ff.) und ein längerer Aufenthalt in d-moll (Tonikaparallele als traditionelle Haupttonart der Durchführung) sind geradezu exemplarisch eingesetzt. Konsequenterweise verlässt Beethoven jedoch die klassischen Wege direkt wieder, indem nach T. 147 nicht etwa die Rückführung in die Reprise folgt, sondern sich zwei weitere Durchführungsabschnitte anschließen.

Der zweite Durchführungsabschnitt in T. 152–184 ist eng an das Hauptthema angelehnt. Motiv *b* wird nun von der ersten Geige über ruhenden Akkorden fortgesponnen und die Musik wendet sich in einer sich beschleunigenden Sequenz nach Des-Dur, welches wie zuvor d-moll über eine lange Strecke (T. 160–183) bestätigt wird. Abrupt reißt uns T. 184 aus dem »Idyll«⁶; die Kluft wird zwar durch eine Sequenzierung des Motivs *a'* überbrückt, jenseits ihrer befinden wir uns aber mit einer ausgedehnten Reminiszenz an barockes Fugendidiom in einer völlig anderen stilistischen Sphäre.

Was die zweite Geige als Kontrapunkt (oder zweites Thema) beigibt, sind in der Tat barocke Allerweltsmotive ohne große Individualität⁷: wie wir bei Richard Kramer⁸ nachlesen, hatte die erste Note ursprünglich noch einen Quartaufschlag (analog zum Sextsprung des dritten Takts), der in der Endfassung gestrichen wurde. Der Eindruck der Reminiszenz speist sich aus Aspekten wie der *pp*-Dynamik, dem ebenfalls nur zweistimmig ausgesetzten zweiten Einsatz (eine gewisse anfängliche Ziellostigkeit spricht hieraus) und der gewissen (beabsichtigten?) Ungeschicklichkeit in der Handhabung des barocken Idioms (Kramer weist auf die ungewöhnliche Form der Themenbeantwortung hin). Plötzlich bringt T. 201 doch eine Dramatisierung der Episode: [*molto*] *crescendo* steigt die Musik eine weitere Quinte von b- nach f-moll; eine Art Engführung in harschen Dissonanzen treibt noch weiter nach c-moll, wo sich die aufgetürmte Spannung entlädt und nach einer Synkopenkette auf einem »leeren« G zur Ruhe kommt.

Dies wäre der richtige dramaturgische Einschnitt, um darauf die Reprise folgen zu lassen. Aber wir befinden uns ein bis zwei Quinten zu hoch, und wenngleich Gestus und Motivik des Beginns nach der fremdartigen Episode »im alten Stil« wiederkehren,

6. Gerd In Dorf: Beethovens Streichquartette: Kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretation, Freiburg i. Brsg. 2004, S. 150.

7. Wir wollen allerdings die Möglichkeit zulassen, eine Beziehung zu Motiv *c* zu sehen.

8. Kramer: »Das Organische der Fuge« (wie Anm. 1), S. 239 ff. und 248.

wird doch weiter moduliert, und Kombinationen von Motiv *a* mit der Triolenmotivik wandern durch die Stimmen, ohne dass sich eine Stringenz ergibt. Selbst die steigenden Linien in T. 236f. bleiben durch die *sempre p*-Vorschrift gänzlich undramatisch, bevor die erste Geige aus ihrem Schweben in höchster Höhe durch das lang erwartete F-Dur im *f* herabgeholt wird: ein weiterer Schritt in Richtung Reprise ist genommen. Doch es handelt sich um die *zweite* Idee des Hauptsatzes, die hier wiederkommt, und so geht Beethoven's Spiel noch weiter: T. 252 bringt *ff* die Terz c-a wieder, mit der das Stück eröffnet wurde, und nochmals zwei Takte später ist die gesamte Konstellation des Anfangs wieder da und räumt beim Zuhörer alle Zweifel aus. Indes, eine letzte Verklammerung von Reprise und Durchführung lässt sich Beethoven noch einfallen: Nachdem das Hauptthema ab T. 266 nach f-moll abgebogen war, kehrt das »Hornmotiv« der Exposition in Des-Dur wieder und so entsteht eine deutliche Beziehung zum zweiten Teil der Durchführung, der sich so lange in Des-Dur aufgehalten hatte. Anders als in der Exposition ist auch, dass die folgende Überleitung nicht aus dem Hauptthema, sondern als Fortspinnung aus der »Hörnerstelle« gewonnen wird. Schließlich kehrt in T. 295 das Baß-Solo von T. 48 wieder und ab diesem Punkt werden die weiteren Stationen der Exposition getreu in die Haupttonart versetzt.

Zu guter Letzt erhält dieser weit ausladende Satz noch eine Coda. Sie beginnt in T. 348 mit einer Affirmation, die bisher keine Parallele hat: Das Hauptthema wird im *ff*, in einer ebenso prächtigen wie detailreichen Harmonisierung (denkbar starker Kontrast zur Klangfläche der ersten Takte) und voller Ausschöpfung der Quartett-Klanglichkeit präsentiert. Wie erschöpft von dieser Anstrengung, wird die in T. 357 zunächst offen gelassene Phrase lyrisch zu Ende geführt. – Erneuter Auftritt der Triolenmotivik; eine weitere Kombination mit einem Quasi-Kanon, gewonnen aus Motiv *a*; und ein weiterer großer Aufstieg zum c⁴, das in diesem Satz so markant Verwendung gefunden hat und jetzt über mehr als fünf Takte ausgehalten wird. Nach einer weiteren großen Beruhigung und einer letzten Überraschung mit dem *pp* d-moll T. 396 schließt der Satz mit zwei großen *ff*-Akkorden.

3 II. Allegretto vivace e sempre scherzando

3.1 Das zugrundeliegende Formmodell

Wo im ersten Satz Enttäuschung und Erfüllung formaler Erwartungen einen recht regelmäßigen Wechsel hielten, da spielt der zweite Satz an der Oberfläche fast durchgehend ein formales Verwirrspiel. Der paukenartige Rhythmus, den das Cello zu Beginn exponiert, und die verspielte Antwort der zweiten Geige durchziehen den gesamten Satz in rascher Folge, und die tonartliche Konzeption ist zunächst undurchschaubar, da sich schnelle Modulationen und unvermittelte Rückungen wie bereits die zu T. 9 mit häufigem Zurückfallen nach B-Dur (T. 1, 29, 68, 101) mischen. Suchen wir also als Erstes nach eindeutigen Anhaltspunkten in diesem planvollen Durcheinander:

Zweierlei Episoden sind durch ihren Gestus klar von der Hauptthematik dieses Satzes unterschieden und treten auch nach sehr klaren Zäsuren auf. Die erste in d-moll erstreckt sich von T. 39–61, die zweite in f-moll umfasst die T. 115–150. Beide werden ab T. 275

resp. 354 quasi unverändert wiederaufgenommen, und dass diese Wiederaufnahme jeweils eine Quinte tiefer erfolgt, veranlasst uns zur Hypothese, dass *beide* Seitenthemen einer Sonatensatzform sind.

Diesem Hinweis lässt sich nachgehen, und in der Tat lassen sich dann weitere Stationen eines Sonatensatzes zwanglos verorten: Es wäre in T. 239 eine tonal verschleierte Reprise anzusetzen, welche Deutung nach unserer Meinung durch die Analogie zum ersten (und vierten) Satz sehr an Plausibilität gewinnt. Ein weiterer Parallelismus zwischen T. 151 und 390 trägt zur Identifikation der beginnenden Durchführung und Coda bei, da es sich erkennbar um eine Variante des ersten Themas handelt ($151 \cong 1$, $155 \cong 5$). Wirklich erstaunlich ist nun, dass diese vier Formteile mit 150:88:151:87 sehr regelmäßig proportioniert sind: die Generalpause vor dem Einsatz der Reprise in 239 teilt den Satz in zwei exakt gleich lange Hälften!

Bevor wir nun die Entfaltung dieses Formmodells im Detail betrachten, ist noch ein Einwand zu entkräften: Die zweimalige Rückkehr nach B-Dur in den T. 68 und, noch emphatischer, 101 scheint kaum in einen Sonatensatz zu passen, schon gar nicht in der prozesshaften Ausprägung, die sich bei Beethoven in dieser Zeit beobachten lässt. Nancy November formuliert: "This tonal return makes sense if one hears the movement as a scherzo and the new material introduced in bar 115 as a first trio, as do Kerman and Del Mar."⁹

An ein Scherzo-Formmodell zu denken ist natürlich durch die Satzüberschrift nahegelegt. Der Vergleich mit Werken verschiedener Schaffensperioden zeigt aber, dass Scherzi bei Beethoven nie Spielfeld tiefgreifender formaler Experimente waren, sondern im Gegenteil durch formale Einfachheit profiliert: Scherzo und Trio sind immer deutlich voneinander getrennt, in der Regel auch tempomäßig unterschieden, ganze Formteile werden wörtlich wiederholt, z.T. unter Änderung eines einzelnen Parameters wie der Dynamik. Davon sind wir mit dem komplexen formalen Geschehen in diesem »Allegretto vivace sempre scherzando« weite entfernt, sodass wir eher geneigt sind, eine klare Unterscheidung zwischen »Scherzo« als Satzüberschrift¹⁰ und *sempre scherzando* als charakterliche Spezifizierung des Allegretto¹¹, analog zum *mesto* des dritten Satzes, zu beobachten.

Zwei weitere Aspekte können die tatsächliche Funktion dieser Rückwendung nach B-Dur erhellen: Zunächst offenbart ein genauerer Blick auf die Motivik von T. 39 ff. eine enge Verwandtschaft zum spielerischen Geigeneinwurf des Anfangs (T. 5 ff.) (siehe Notenbeispiel 2 auf der nächsten Seite).

Außerdem bringt wie so oft der Blick in die Reprise weitere Klarheit über die Verhältnisse in der Exposition: Zwar wird das d-moll-Thema in der Reprise wie ein zweites Thema quinttransponiert und die erste »Rückkehr« der Exposition führt hier nicht nach B- sondern F-Dur, aber die folgenden Modulationen weichen raffiniert davon ab (T. 327 ff.

9. Nancy November: Beethoven's theatrical quartets: Opp. 59, 74, and 95, Cambridge 2013, p. 65.

10. die Beethoven allerdings nicht immer explizit setzt

11. Beethoven verwendet Allegretto oft in Sätzen, die man als »langsame Sätze« klassifizieren würde, ein Begriff, der für das Kontinuum zwischen (Molto) Adagio – Andante – Andantino quasi Allegretto – Allegretto &c. schlecht passen will. Es scheint, dass ein treffenderer nicht erfunden ist, weder ein Oberbegriff für die Mittelsätze einer symphonischen Form, die bei Beethoven ja in verschiedenster Form und Reihung auftreten, noch ein Begriff für diesen Sonderfall (gibt es überhaupt einen vergleichbaren?).

1. Violine T. 39ff.

2. Violine T. 4ff.,
transp. nach d-moll

Notenbeispiel 2: Motivvergleich in der ersten Themengruppe

bewegen sich wie ihre Vorgänger aus der Exposition in einer d-moll-Tonalität, aber innerhalb dessen auf der V. Stufe) und in 337 schließt sich auch dies als Bogen nach B-Dur, mit noch gesteigerter Emphase (Melodie in drei Oktaven parallel geführt!).

Eine erste Themengruppe von 114 Takten Länge, die in sich eine Bogenform darstellt und erst in den letzten (circa) acht Takten tatsächlich zum zweiten Thema überleitet – das sind die formidablen Dimensionen, die Beethoven in diesem Quartett eröffnet.

3.2 Der Formverlauf im Detail

Die außerordentliche Raffinesse lohnt noch einen detaillierteren Blick auf das Geschehen dieses Satzes.

Regelmäßige Periodik und angenehm spielerische Rhythmik – darin beginnt der Satz harmlos. Ansonsten bekommt der Hörer aber wenig, woran er sich halten kann: Vier solistische Einwürfe, *pp*, registermäßig weit voneinander entfernt, hängen in der Luft. Nach dem Halbschluss T. 8 folgt eine Rückung des Gehörten sechs Töne nach oben, die die harmonische Orientierung mutwillig verwirrt. Erst von dem F-Dur-Terzquart-Akkord in T. 21 aus merken wir, dass das vorher repetierte Ces-Dur uns in subdominantischer Funktion bereits auf den Rückweg gebracht hat, und mit einer lieblichen legato-Melodie klingt es, als wäre nichts gewesen.¹² Ein abgespaltenes *f*-Motiv, eine *p* hingetupfte Dominante, damit ist dieser phantastische erste »Satz« gekonnt gerundet, und das folgende *ff* leitet bereits über. Auf einmal spukt es nun (T. 35 ff.) aus dem ersten Satz herüber: T. 85 und ähnliche waren dort vollkommen losgelöst von der sonstigen Entwicklung und erscheinen nun fast als Vorwegnahme des irrlichternden Charakters, der den zweiten Satz ausmacht – für eine solch assoziativ-ungeordnete Kreativität, oder doch zumindest deren Niederschlag außerhalb von Fantasien, ist Beethoven sonst nicht bekannt!

Die jetzt folgende d-moll-Melodie zeigt einen sehr reizvollen Umgang mit dem Wechsel von regelmäßiger und unregelmäßiger Periodik: Das Motiv von T. 5 hatte auftaktig begonnen, hier wird es durch den *fp*-Akkord volltaktig ergänzt und ergibt so einen zunächst fünftaktigen Vordersatz, mit zwei angehängten Takten, in denen der rhythmische Impuls verebbt. Hierauf folgen nun zwei achttaktige »Nachsätze«; der erste besteht aus zwei parallelen Gliedern mit Stimmentausch, der zweite nimmt die rhythmischen Keimzelle des

12. Im Wechselspiel zwischen Paukenrhythmus und Antwort steht diese Melodie anstelle des verspielten Geigenmotivs von vorher, und es will uns scheinen, als sei eine gewisse Ähnlichkeit im melodischen Gestus vorhanden, vielleicht zu verorten in der Folge d-c-b oder in der Öffnung zum f.

Satzes wieder auf und transferiert ihn in eine feierliche, fast funerale Stimmung.

Es folgt eine wiederum knappe Überleitung zurück nach B-Dur. Von einer Wiederholung des Anfangs kann nun keine Rede sein, denn die Antwort auf den Rhythmus des Cello solo hat sich bereits gewandelt in eine neue thematische Gestalt, die an prominenter Stelle wiederkehren wird (T. 101, 213, 337). Diese Variante wendet sich nun nicht nach As-Dur, sondern nach A-Dur, von wo der Weg direkt nach d-moll und zu einer hochdramatischen **ff**-Harmonisierung des Anfangsrhythmus führt. T. 99f. schließt einen weiteren Bogen (vgl. 65 ff.), bevor wir die erste Themengruppe und den B-Dur-Bereich endgültig verlassen.

Im f-moll-Seitenthema arbeitet Beethoven mit einfachsten Mitteln (Vorder- und Nachsatz sind fast identisch), sucht aber genau wie beim Seitenthema des ersten Satzes die Weitung der kleinen Einheiten mittels Takterstickung (T. 128 & 141). Auch durch den Wechsel zwischen Quinttransposition nach c-moll und Originallage entsteht ein großer, empfindsamer Bogen. Kontrapunktisch wird die Wiederholung der T. 123–135 durch Stimmentausch neu beleuchtet, bevor in T. 149–151 das Motiv in immer tieferer Lage verebbt.

Überlappend beginnt Beethoven nun mit einer Variante des Eingangsthemas, in durchgängig vierstimmigem Kleid; das erste Glied wird harmonisch, das zweite kontrapunktisch und rhythmisch sehr angereichert. In typischer Durchführungsmanier wird das rhythmische Modell der letzten beiden Takte weitergesponnen und zur Modulation verwendet: zunächst ist der absteigende Bass recht konventionell harmonisiert, dann wird G⁷ von einer V. zur VI. Stufe umgedeutet und ein **ff**-Unisono-fis wirft uns schockartig auf die andere Seite des Quintenzirkels. Dort wartet wieder das »als wäre nichts gewesen«-Thema aus T. 23, diesmal in H-Dur.

Weiter geht das Spiel mit dem Rhythmus, diesmal über einer Art Romanesca-Bassmodell, das zweimal in verschiedener Tonart folgt und jeweils *poco rit.* verebbt. In C-Dur angekommen, beginnt Beethoven nun einen Quintstieg, während dessen das Paukenmotiv durch die Instrumente nach oben wandert, jeweils in Oktavgriffen sowie unter idealer Nutzung der Klangfülle leerer Saiten. Das Verweilen in a-moll wird noch durch einen verminderten Septakkord vorbereitet, dann folgt wie bereits erwähnt die Motivvariante aus T. 72. Sie wird nun im Dialog verdichtet, auf ein Vierton-Sechzehntelmotiv reduziert und schließlich bereiten diese rastlosen Sechzehntel aller vier Instrumente, *sempre staccato e piano*, in typischer Weise die Reprise vor.

Trugschlüssig setzt das Thema zwar in Ges-Dur statt B wieder ein, aber in T. 259–270 wird der Hörer allmählich versichert, dass er sich tatsächlich in der Reprise befindet¹³. Diese Reprise verläuft analog zur Exposition und wir wollen daher nur noch auf die neuerliche Variante des Beginns hinweisen, in der der »Paukenrhythmus« durch eine neue gesangliche Linie in Sextenparallelen komplementiert wird. (Tatsächlich könnte man sagen, dass der Eintritt der *Reprise* als großer formaler Einschnitt paradoxerweise gerade durch das Auftreten dieses *neuen* Motivs markiert wird.)

13. Man darf wohl grundsätzlich voraussetzen, dass gebildete Hörer – und das typische Streichquartett-Publikum war gebildet – um 1800 in der Lage waren, eine Sonatensatzform hörend nachzuvollziehen; bei einem Satz wie diesem ist das, gelinde gesagt, sehr fraglich.

Die Coda übernimmt zunächst wörtlich den Beginn der Durchführung, lediglich eine Quinte nach unten transponiert. Jedoch vor dem enharmonischen Modulationsschritt, der in T. 168/69 stattfand, beginnt das Cello ein Fugato in durchgehenden Sechzehnteln, das fast durchweg nur ein Viertonmotiv sequenziert¹⁴. Nach einer chromatischen Dramatisierung dieser Sequenzierung und einem Plateau in F⁷ folgt die einzige harmonisch getreue Wiederaufnahme des Beginns, begleitet vom lyrischen Motiv der Reprise und in der »spielerischen Antwort« instrumentatorisch raffiniert durch Fragmentierung und Verteilung der Sechzehntellinie.

Nun folgt ein weiteres Phänomen, das sich sicherlich nur bei gründlichem formanalytischem Blick in die Partitur erschließt: die enharmonische Modulation wird nachgeliefert und landet auch genau da, wo sie nach T. 404 gelandet wäre – in e. Fugato und Reprise¹⁵ des Hauptthemas erscheinen als ein Einschub. Nachdem die letzten Inkarnationen des Themas etwas friedvolles, beruhigtes hatten, wird der Hörer hier noch einmal arg überrascht: was vorher ein »als wäre nichts gewesen« war, taucht hier in e-moll auf, in tristem Tonfall, und es ist eine »Teufelsmühle«, die uns hier zurück nach B-Dur führt. Nach acht Takten ist auch dieser Spuk vorbei und heiter schließt der Satz, zunächst entwindend und dann mit kräftigen *ff*-Akkorden.

4 III. Adagio molto e mesto

Wer sich vergleichbar raffinierte formale Strukturen auch vom dritten Satz erhofft, wird enttäuscht. Exemplarisch lässt sich das bei Joseph Kerman beobachten, und wir sehen es als symptomatisch für die Sachlichkeit des 20. Jahrhunderts an, wenn er, dessen Buch über die Streichquartette Beethoven's ja als Standardwerk gilt, für diese Musik, ihren starken, hochbetrübten Affekt und ihre relative formale Schlichtheit jegliches Verständnis vermissen lässt¹⁶. Dabei zitiert Kerman selbst einen wesentlichen Schlüssel zum Verständnis: die Überschrift »Einen Trauerweiden oder Akazien-Baum aufs Grab meines Bruders«, die sich in einer der Skizzen findet. – Doch wir greifen vor; zunächst der Blick in die Gestalt dieses Satzes.

In der Tat hat die Sonatensatzform hier eine ziemlich retrospektive Ausprägung: die klare, beispielhafte Ausprägung der interpunktischen Stationen in der Exposition¹⁷ würde man so bei Haydn zwanzig bis dreißig Jahre früher erwarten. Im Einzelnen sind es: Halbschluss in der Haupttonart T. 8; Ganzschluss in der Haupttonart T. 16 (diese Zäsur vor der Überleitung noch verstärkt durch eine Generalpause!); Halbschluss in der Nebentonart T. 23; Ganzschluss in der Nebentonart T. 39, 41, 43 & 45.

In seinem extrem langsamen Tempo entfaltet auch dieser Satz enorme Dimensionen; gleich zu Beginn wird das achttaktige Thema *zweimal* vorgestellt, mit Stimmentausch

14. und damit deutlich an das Ende der Durchführung erinnert.

15. Wir erinnern uns, dass »Reprise« seinerzeit noch für jede Art von »Wiederholung«, weniger als formtheoretischer Spezialbegriff verwendet wurde.

16. Joseph Kerman: *The Beethoven Quartets*, London 1967, S. 109 ff.

17. Gegenüber dem Archetyp interpunktischer Form, den Koch in seiner Kompositionslehre formuliert (Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Leipzig 1782), sind lediglich die ersten zwei Stationen bereits umgekehrt im Sinne einer geschlossenen Ausprägung des ersten Themas.

und beim zweiten Mal weiter angereichert durch die expressive Gegenstimme der ersten Geige. Nachdem das Thema zweimal *morendo* verebbt ist, hebt die Überleitung aus der Tiefe an und steigt imitatorisch nach oben: durch die zweimalige Oberquintbeantwortung landen wir sehr bald auf der Doppeldominante G-Dur und pendeln über fünf Takte zunächst mit deren schmerzlich eingefärbter Dominante, dann mit der neuen Tonika c-moll.

Der Seitensatz kann als eine siebentaktige Phrase angesehen werden, die allerdings recht offen mit einem neuen rezitativischen Gestus weitergeführt wird. Diese neuerliche Überleitung verdichtet sich, indem der Quintfall stark beschleunigt und ein Seufzermotiv dann horizontal und vertikal immer dichter verknüpft wird, bis zum dramatischen Höhepunkt in T. 36. Auch die Schlussgruppe hat ihr eigenes, filigran-repetitives Motiv, das im Dialog zwischen erster Violine und Cello die vielen aufeinanderfolgenden Ganzschlüsse einleitet. Mit ihnen ist in T. 45 wieder fast jeglicher Impetus zerflossen; ein registermäßig losgelöster Es-Dur-Terzquartakkord bereitet denkbar schlicht den nächsten Abschnitt vor.

Endlich folgt nun die ersehnte Aufhellung: Die Durchführung beginnt mit dem Seitenthema, das zunächst recht ausführlich in As-Dur wiederkommt. Der Modulationsweg führt dann mit Motiven des Seitenthemas zunächst in ein feierlich-samtiges Des-Dur, dann dramatisierend in ein strahlendes, **ff** D-Dur; für *einen* langen Takt ist hier die Bewegung quasi aufgehoben, Kontrapunktik und 32tel-Begleitung halten Pause.

Ein Wendepunkt zum zweiten Teil der Durchführung ist markiert durch das **sf** in T. 56; wieder setzen durchgehende 32tel ein, ab T. 59 als generalbassmäßige Figuration des *pizzicato*-Cello. Darüber werden nun Motive aus dem ersten Thema entfaltet, in raffinierten Imitationen und Sequenzmodellen¹⁸ verdichtet, und nach dem Höhepunkt sind wir auf ein Dominant-Plateau gelangt, wo das Schlussgruppen-Motiv einen Abfall der Spannung begleitet.

Es ist wirklich atemberaubend, wie Beethoven aus dem völligen Schwebezustand in T. 70 (äußerst ausgedünnter Klang, harmonischer Stillstand) im *poco ritardando* nach Des-Dur¹⁹ moduliert und ein ganz neues gesangliches Thema einführt. Adorno war tief beeindruckt und wurde mehrfach zu poetischen Worten angeregt darüber, wie für diese Stelle »die Sprache schlechterdings keinen anderen Begriff darbietet als den des Erhabenen«²⁰; wie sie den »Charakter des ›Sterns‹« trägt²¹; oder wie ihre »Schönheit« und »geistige Kraft des Zuspruchs« zu ergründen sei²².

Formal ist es eine Analogie zur Episode »im alten Stil« des ersten Satzes: im dritten Teil der Durchführung wird ein ganz neues Material oder ganz neue Stilistik eingeführt, die für den Rest des Satzes quasi ohne Funktion bleiben. Eine wunderschöne Melodie,

18. Großartig der Bogen, in dem der Bass ab T. 61 Mitte langsam steigt und dann in T. 65f. rapide abfällt.

19. welches nicht nur in dieser Durchführung bereits vorkam, sondern vor allem im ersten Satz eine so prominente Rolle gespielt hat!

20. Theodor W. Adorno: Beethoven: Philosophie der Musik; Fragmente und Texte, hrsg. v. Rolf Tiedemann, 1. Aufl., Frankfurt (Main) 1993, S. 261.

21. Ebd., Nr. 357.

22. Ebd., Fußnoten 290 und 291.

molto cantabile, ist in der ersten Geige aufgespannt; die Begleitfiguren werden zu 32tel-Sextolen diminuiert und entfalten dadurch viel stärker atmosphärische Wirkung; und im schlichten Bass des Cellos reicht Beethoven's Legato-Bogen über vier lange Takte.

In T. 76 beginnt ein Quintstieg uns langsam aus dieser traumhaften Stimmung herauszuheben; sein letzter Schritt von C- nach G-Dur erhält größte Emphase und strahlt durch *sf*, Parallelbewegung aller vier Instrumente und Quintlage. Aber letztlich ist C-Dur doch die Vorbereitung für das f-moll der Reprise, und nach zwei Takten auskomponierten *diminuendos* hebt die erste Geige mit einer verzierten Fassung des Hauptthemas wieder an – ein Zug von »entwickelnder Variation« kommt zum Vorschein.

Auch die Begleitung ist ungleich komplexer als zuvor, mit vier selbständigen rhythmischen Schichten und raffinierter Klanglichkeit (*pizzicato* im Cello). Der Beginn der Überleitung bekommt eine andere Gestalt, aber im weiteren verläuft die Reprise entlang der vorgezeichneten Bahnen.²³

Die Coda präsentiert noch einmal das Hauptthema in Gänze, in einer dritten Variation. Lediglich der letzte *morendo*-Takt wird unter Verwendung der Seitensatzrhythmik anders weitergeführt, mit konvergierenden Linien, deren Ziel in T. 124f. eine Variante der überleitenden Takte 19f. ist. Auf dem G-Dur-Terzquartakkord friert die Bewegung plötzlich ein und die erste Geige schwingt sich auf zu einer Vierundsechzigstel-Kadenz phantastischen Ausmaßes²⁴; Kerman schreibt über den "sense of almost physical release"²⁵, der sich hier einstellt.

Erstaunlicherweise scheint ein Aspekt dieser Stelle in der Literatur noch gar keine Beachtung gefunden zu haben: Nicht nur bricht hier eine konzertante Virtuosität hervor, die sonst nicht für Beethoven's Quartettstil typisch ist, sondern Teile der Kadenz sind auch motivisch sehr nah zu Stellen aus dem entstehungszeitlich benachbarten Violinkonzert op. 61, wie in Notenbeispiel 3 auf der gegenüberliegenden Seite zu sehen. – Die steigenden Tonleitern in T. 129 werden durch fallende Tonleitern der übrigen Instrumente kontrapunktiert und führen zum extrem dissoziierten Zusammenklang von groß C im Cello und c⁴ in der ersten Geige in der Mitte von T. 130. Dann pendeln sich die Vierundsechzigstel auf c'' ein und nahtlos eröffnet das Cello den vierten Satz.

5 IV. Thème russe. Allegro

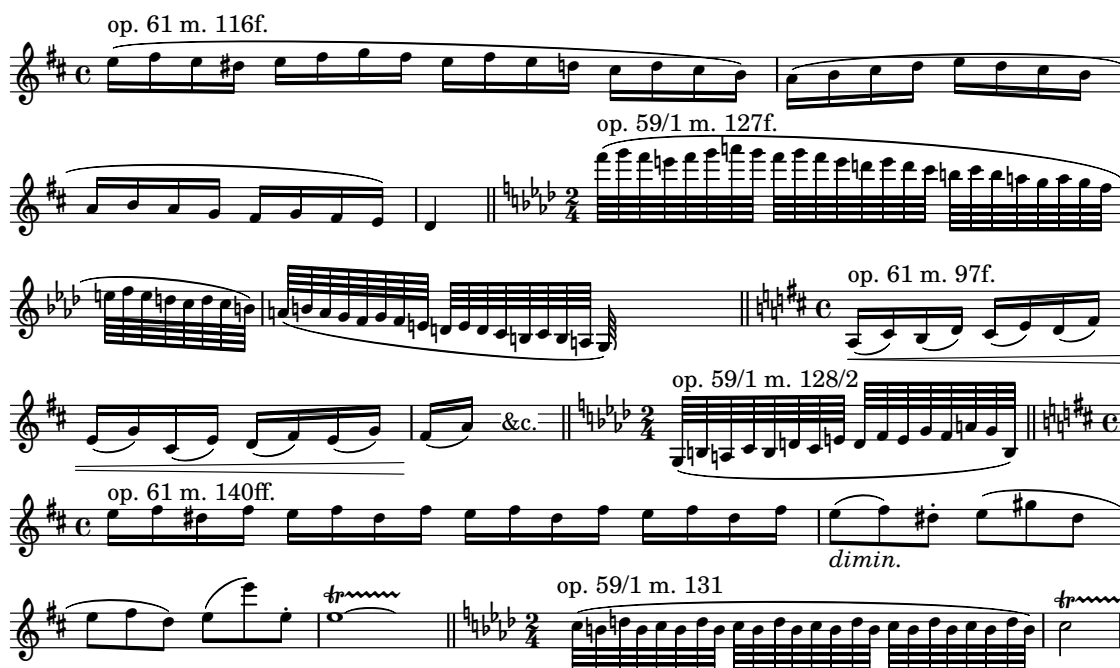
Man wüsste gerne, welche Wege Beethoven's Kreativität gegangen ist, als er beschloss, dieses « Thème russe » als Thema für den vierten Satz dieses Quartetts heranzuziehen. Denn in der Sammlung, aus der er es entnahm, ist es zitiert als »Soldatenklage«, im *Molto Andante* und in g-moll; den Textanfang zitiert Nancy November als "O misfortune mine".²⁶ Eine Quinte nach oben transponiert, nach Dur umharmonisiert, stark beschleunigt und humorvoll artikuliert ist es kaum wiederzuerkennen – ob das von Beethoven beabsichtigt oder Ergebnis eines unbewussten kreativen Prozesses ist, darüber lässt sich

23. Wenn Beethoven zu T. 109 das d⁴ vermeidet, ist das klangliche Absicht oder Rücksichtnahme auf die Geiger? Für die Aufführungspraxis durchaus eine interessante Frage.

24. Dies nicht nur in der Horizontalen, sondern auch indem sie den ganzen verfügbaren Tonraum nutzt.

25. Kerman: *The Beethoven Quartets* (wie Anm. 16), p. 112.

26. November: *Beethoven's theatrical quartets* (wie Anm. 9), p. 83.



Notenbeispiel 3: Illustration der motivischen Parallelen zwischen op. 59/1 und op. 61

nur spekulieren. In gleicher Weise lässt sich fragen, ob die Entwicklung des ganzen Quartetts aus dieser Keimzelle kontingent oder mit einem teleologischen Plan geschah, oder ob wir in der geschilderten Transformation im Gegenteil einen Hinweis sehen, dass Beethoven das Thema in eine bestehende Konzeption einfügte.

Alle Sätze des Quartetts folgen mehr oder weniger eng einer Sonatensatzform, der letzte ist darin nächst dem dritten noch am »konservativsten«, und als einziger besitzt er auch eine wiederholte Exposition. Wie im ersten Satz beobachten wir auch hier, dass sich das Thema gewissermaßen schrittweise manifestiert und hier ist es erst in T. 18, dass wir ein stabiles F-Dur erreichen und das Thema in einer gewöhnlichen Harmonisierung auftritt. Dann beginnt es sich aber vier Takte später auch schon wieder in Motive aufzulösen und nimmt stärker überleitungsartigen Charakter an, bevor wir in T. 27 zunächst in den Mittelstimmen ein eigenes Überleitungsmotiv sehen. Mit gesteigertem Elan stürzt sich die Musik ab T. 40 in die Modulation, und der Seitensatz trägt mit seiner schlüssigen Periodik und vibrierenden Begleitung echten Finalcharakter.

Hier ist nun der rechte Platz für eine Verunsicherung, die Beethoven durch eine Mollvariante und kanonische Führung mit »oktavigen Unreinheiten«²⁷ herbeiführt. Diese Mollvariante mit ihrer verminderten Septime hat bereits klagenden Charakter; mit den drei *pp*-Takten 62 ff. wird die Stimmung nachgerade ängstlich. Aber dem wird jetzt kein großer Raum mehr gelassen und *ff* werden diese »Zweifel« energisch zerstreut, sodass

27. Adorno: Beethoven (wie Anm. 20), Nr. 262.

die Wiederkehr des **pp** auf einem verminderten Septakkord schon fast humoristischen Charakter hat. Hiermit ist die dritte thematische (Schluss-)Gruppe vorbereitet, die nach dem *poco rit.* direkt durchstartet; durch staccato und versetzte Punktierungen ist der vorherige Elan noch gesteigert und führt zuletzt mit »lombardischem Übermut« ins **ff**, wo Beethoven enthüllt, dass die beiden letzten Sätze nicht nur durch Kadenz und *attacca*-Übergang verknüpft sind: T. 89–99 sind eine hinreißende vierstimmige Erweiterung des Schlusses der Kadenz, die entsprechend wirkungsvoll zurück in die Exposition respektive weiter in die Durchführung leitet.

Mit einer tonal verfremdeten, verkürzten Fassung der ersten Themengruppe hebt ganz typisch die Durchführung an; ebenso typisch sind die Modulationen, Motivabspaltung und der Schwerpunkt von T. 123–167 auf d-moll. Die deutlichste Binnengliederung ergibt sich mit T. 141, wo die dritte Themengruppe übernimmt in einem Abschnitt, den man eindeutig bis einschließlich T. 176 fassen würde, käme nicht zwischendurch (T. 157 ff.) fast ritornellartig wieder der »Kadenzschluss« in einer d-moll-Variante. So könnte man sagen, dass sich ab T. 165, oder ab T. 177 eine Art Niemandsland erstreckt. Denn gemeinsam mit dem ersten und zweiten Satz hat der vierte die verschleierte Reprise, hier vor allem dadurch, dass wir uns T. 179 noch in B-Dur befinden. Wie sich also bereits beim Satzbeginn das Thema allmählich manifestierte, so ist genau analog erst T. 190 der Punkt, wo wir ganz in der Reprise angekommen sind.

Ab hier verläuft auch bei aller Kunstfertigkeit im Stimmentausch und dem notwendigerweise veränderten Modulationsweg zum zweiten Thema die Reprise genau parallel zur Exposition, bis zu dem Punkt, wo entsprechend wieder das »Ritornell« käme. Hier folgt eine trugschlüssige Ausweichung und zwei Akkorde werden **ff** jeweils zu einer Fermate hin aufgetürmt, beim zweiten Mal noch durch ein kadenzartiges fallendes Arpeggio der ersten Geige abgerundet; ein großer formaler Einschnitt grenzt also die Coda des letzten Satzes ab.

Der imitatorische Abschnitt, der nun folgt, ist gegenüber denen der vorigen Sätze (I/185 ff., II/404 ff.) kleingliedriger; er hebt **pp** an, bleibt dreimal zweistimmig und verdichtet sich dann rasch in der Vertikalen und in der Einsatzfolge. Nach einer kurzlebigen Ausweichung Richtung f-moll beginnen Sequenzmodelle, die wieder größere Bögen öffnen. In T. 285 beginnt eine freiere Abwandlung des »Ritornells«, diesmal nach oben statt nach unten gerichtet sowie mit treibenden Punktierungen grundiert. Hier fallen alle vier Instrumente in den Triller ein und ab da wird die Musik zunehmend bacchantisch, *stretta*-artig im Charakter, um plötzlich noch einmal auf einem B-Dur-Akkord einzuhalten.

Es ist im Grunde auch ein Beethoven-typischer Kunstgriff, wie hier kurz vor Schluss noch ein Adagio-Abschnitt eingefügt wird, der in höchster Lage noch einmal das *Thème russe* zitiert. Zugleich ist hier die nächste Annäherung an das klagende Moll der Originalgestalt gefunden, welches aber die allgemein gelöste Stimmung nur unterbricht und nicht gefährdet. *sempre perdendosi* versickert das harmonische Pendel, bevor der Satz presto und **ff** ausgekehrt wird.

6 Summa

Was lässt sich nun mit dem Hintergrund all dieser Überlegungen über das Quartett als Ganzes sagen?

Die Grundtonart F-Dur ist eine Natur- und Pastoraltonart, was sich musikalisch besonders in den rhapsodischen Passagen und Hörnerimitationen des ersten Satzes zeigt. Der freudige Grundcharakter des Stückes bleibt immer friedlich; bereits dem ersten Satz mit der weiten Ausdehnung seiner Themen und noch mehr dem letzten Satz ist eine große Leichtigkeit eigen, die sich auch in dem Reichtum an Ideen und ihrer bisweilen recht losen, spielerischen Reihung niederschlägt. Auch das Adagio ist mit dem Bild des »Trauerweiden oder Akazien-Baumes«, das ihm von seiner Konzeption her eingeschrieben ist, naturverbunden; diese Verbindung von Natur und subjektivem Gefühlsausdruck erinnert durchaus auch an romantische Topoi, trotz aller Vorsicht, die bei Beethoven mit solchen Begriffen geboten ist. Vielleicht lässt sich in Bezug auf das Werk in seiner Endgestalt von einer unterschwelligen Tendenz dazu sprechen.

Eine solcherart friedliche Grundhaltung findet sich bei Beethoven im Jahr 1806 ziemlich häufig, neben op. 59/1 auch in den beiden Konzerten op. 58 und 61. Der ausgedehnte Charakter der jeweiligen Hauptthemen wurde schon erwähnt; wir können hier auch auf Adorno's Begriff des »extensiven Typs« verweisen, unter dem er diese drei Werke, neben anderen, fasst²⁸.

Die Modulationen des ganzen Werks zeigen eine bemerkenswerte Neigung zur Seite der B-Tonarten. Nicht nur nimmt Des-Dur mit seinem sehnsüchtig-feierlichen Charakter wie bereits erwähnt einen breiten Raum in den ersten drei Sätzen ein, auch wird die Fremdartigkeit der Fugenepisode im ersten Satz durch die extreme Tonart es-moll unterstrichen. Kreuztonarten tauchen immer nur kurz auf, im ersten Satz nur mit dem a-moll und e-moll T. 230f. Bereits im zweiten Satz ist die Kontrastwirkung des jeweils überraschenden H-Dur und e-moll in T. 171 resp. 450 deutlich stärker, und im dritten Satz bricht das strahlende D-Dur hochdramatisch aus der düsteren Umgebung heraus.

Irritierend ist beim Blick auf die Großform und die Beziehungen der Sätze untereinander zunächst der diametrale Gegensatz der beiden Mittelsätze. Wie hält Beethoven diese Diskrepanz zusammen?

Zum einen bilden die beiden Außensätze eine Klammer, durch die Gemeinsamkeit in Tonart und somit Grundcharakter wie auch durch die verwandten Anfänge; zum anderen lässt sich ein Schlüssel finden in der Vielfalt der Charaktere, die sich im ersten Satz abwechseln. Denn sowohl das Spielerische, Irrlichternde des Allegretto scherzando als auch der Schmerz²⁹ und die Empfindsamkeit des Adagio sind hier enthalten, und werden im folgenden quasi entfaltet und ins Extrem gesteigert, bevor die Kadenz der ersten Geige den Weg zurück in die grundlegende Fröhlichkeit des Quartetts bahnt. Und so werden die Gegensätze versöhnt.

28. Adorno: Beethoven (wie Anm. 20), Nr. 216 & 219.

29. Hierdurch findet die Episode vor dem Seitensatz (I/53) ihre nachträgliche Erklärung.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Beethoven: Philosophie der Musik; Fragmente und Texte, hrsg. v. Rolf Tiedemann, 1. Aufl., Frankfurt (Main) 1993.
- Dahlhaus, Carl: Beethovens neuer Weg, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1975 (1976).
- Helm, Theodor: Beethoven's Streichquartette: Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Gehalt, 3. Aufl., Leipzig 1921, Ndr. Niederwalluf 1971.
- Indorf, Gerd: Beethovens Streichquartette: Kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretation, Freiburg i. Brsg. 2004.
- Kerman, Joseph: The Beethoven Quartets, London 1967.
- Koch, Heinrich Christoph: Versuch einer Anleitung zur Composition, 3 Bde., Leipzig 1782.
- Kramer, Richard: »Das Organische der Fuge«: On the Autograph of Beethoven's Opus 59 No. 1, in: Christoph Wolff (Hrsg.): The string quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven: studies of the autograph manuscripts, Cambridge, Mass. 1980, S. 223–265.
- November, Nancy: Beethoven's theatrical quartets: Opp. 59, 74, and 95, Cambridge 2013.
- Schering, Arnold: Beethoven und die Dichtung: mit einer Einleitung zur Geschichte und Ästhetik der Beethovendeutung, Berlin 1936, Ndr. Hildesheim [u.a.] 1973.