

das hier erzeugt würde, wenn es nur aus den klassischen vier Takten bestünde. So aber hatte »das Genie dergleichen wie im Traum« erfunden. Aber wir betonen nochmals, dass er wissentlich einen Nomos außer Kraft gesetzt hatte, was sowohl sein Zögern als auch die Etappen bis zur Vollendung erklärt. Lassen wir es zunächst dabei.

Beethovens Programm der Komposition ist ein Exordium,³ das den Anfang der Symphonie mit deren Ende verbindet. Mithin bilden Anfang und Ende einen gewaltigen Bogen. Sein Material ist von grundlegender Substanz. Der vielbeschworene Paradigmenwechsel von der Wirkungs- zur Werkästhetik stellt hier seinen wohl eindrucksvollsten Repräsentanten.⁴ Diese Inhaltsfrage bestimmt die Architektur des Ganzen, insonderheit aber die des Anfangs. Zugleich ist darin die Prolongation in eine neue Dimension eines dynamischen Zeitalters der Musik eingeschlossen, das eigentlich mit der *Eroica* angehoben hat.

Es scheint die Zeit, in der Beethoven sich sowohl des peremptorischen Charakters seiner Musik⁵ als auch der Gewinnung einer größeren historisch verpflichteten Tiefe seiner Kunst bewusst wird. Beides um der Qualität willen. Vielleicht nicht ganz so grundsätzlich erkannt, aber in dem Sinn: Die Musik, diastematisch notiert (Anstieg oder Gefälle oder eben: *Repetition*), tritt aus dieser Zweidimensionalität in den Klangraum und gewinnt über diese dritte Dimension hinaus im Durchblick auf die Tradition und mit Hilfe der Orientierung an der *Kunst der Alten* eine durch die Historie gehende *vierte Dimension*. (Ein exemplarischer physikalischer Aspekt.) Später, 1819, hat Beethoven für diese vierte Dimension den Namen »Kunstvereinigung« erfunden.

Mit der gezielt aus kurzer Tradition gegriffenen rhythmischen Figur (siehe oben), hat Beethoven den Inbegriff eines synkopierenden Topos an den Anfang seiner *Fünften Symphonie* gesetzt. Seine Intention war spätestens ausgereift, nachdem er diese Formel bereits an den Beginn seines *Vierten Klavierkonzerts* gestellt hatte. An den Schluss seiner Symphonie setzt er ein ebenso markantes Widerlager, das von Lewis Lockwood in seiner

3 Vgl. Warren Kirkendale: Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXII (1979), S. 1–44. Kirkendale betont im Exordium eine doppelte rhetorische Funktion: als *principium* und *insinuatio* (Anfang und eindringliche Zielsetzung).

4 Zu verweisen ist auf Hermann Danuser: »Entscheidend [...] wurde der Paradigmenwechsel von der Wirkungsästhetik zur Werkästhetik, der sich in den Jahrzehnten um 1800 sehr allmählich vollzogen hat [...], wobei die Elemente einer Werkästhetik bereits zuvor greifbar sind und Momente einer Wirkungsästhetik noch durch das ganze 19. und 20. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielen.« In: Kapitel IV, Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart, Vortragslehre und Interpretationstheorie, in: *Musikalische Interpretation*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1992. Zitiert in Hans-Werner Kühren: Gradus ad partituras. Erscheinungsbild und Funktionen der Solostimme in Beethovens Klavierkonzerten, in: *Hudební věda* 36, Praha 1999, S. 1–26; hier S. 2, Anm. 2. Ders.: Gradus ad partituras. Appearance and Essence in the Solo Part of Beethoven's Piano Concertos, in: *Beethoven Forum* 9/2 (2002), S. 138, Fußnote 3.

5 »Ich habe zu dieser Zeit noch nicht zu komponieren gewußt«. Diese und ähnliche, beinahe stereotypen Urteile über seine früheren Werke sind geläufig.



Abbildung 1: 5. Symphonie op. 67, 1. Partiturseite des Autographs
Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. autogr. Beethoven Mendels.-Stift. 8

Bedeutung aufgeschlüsselt wurde.⁶ Davon später. Eine konzisere Idee *absoluter Musik*,⁷ vorausgesetzt, man versteht darunter eine so konsistent entfaltete Konzeption wie in dieser Symphonie, ist auch für und bei Beethoven kaum denkbar. Ein ergänzendes Zitat nach Ambros lautet indes:

Es ist ein wahres Glück, dass Beethoven jene Verschlimmbesserungen der C-moll-Symphonie, die ihm viele Jahre nach ihrer Veröffentlichung in einem hypochondrischen Augenblicke in den Kopf kamen und welche gerade jene Geniezüge gründlich zerstört hätten, unausgeführt liess.⁸

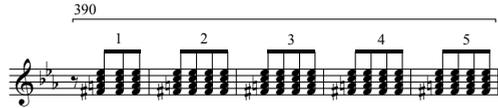
Der Beethovensche Dämon wird ihm selbst unheimlich. Das Paradoxon, er selbst sei so schöpferisch potent, dass er alles wieder in Frage stellen könne, schließt zugleich eine Bedrohung der traumwandlerischen Sicherheit ursprünglicher Erfindung ein; die Fragilität des Traums wird in ihrer Anfälligkeit sichtbar. Die künstlerische Vision als solche

6 Lewis Lockwood: On the Coda of the Finale of Beethoven's Fifth Symphony, in: Divertimento für Hermann J. Abs, Beethoven-Studien, dargebracht zu seinem 80. Geburtstag vom Verein Beethoven-Haus und vom Beethoven-Archiv Bonn, Bonn 1981, S. 41–48.

7 Es dürfte sich hier erübrigen, den Begriff, »der im 20. Jahrhundert zu einem Gemeinplatz geworden ist« (Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, S. 141) dem pragmatischen Verdikt Toveys gegenüberzustellen, der *absolute music* für »a feebly metaphysical term« hielt (Donald Francis Tovey: The Classical Concerto, in: Essays in Musical Analysis, Oxford 1936–39, III, S. 3–27; zitiert nach Joseph Kerman (Hg.): Mozart, Piano Concerto in C major, K. 503, Norton Critical Scores, New York 1970, S. 142).

8 Ambros, Geschichte der Musik (wie Anm. 1), S. 540: Nachträge zu S. 429.

steht in Frage. Wie in der Tat bedrohlich diese Überlegung gewesen sein muss, zeigt ausgerechnet das Partiturautograph vom Februar/März 1808.⁹ Denn vollends verwickelt wird der Beginn der *Fünften Symphonie* durch Beethoven selbst: In der Partitur stehen tatsächlich nur die von Ambros befürchteten vier Takte (siehe Abb. 1). Elliot Forbes¹⁰ erläutert in den Skizzen die schwierige Situation zu Beginn des ersten Satzes. Als Ex. 2 teilt er dann die Endgestalt des *fünftaktigen* Eröffnungsmotivs (wie Notenbeispiel auf S. 1)¹¹ mit und überlässt es in den *Textual Notes* Felix Weingartner,¹² auf den Extraktakt 4 und die feine Beobachtung einer ebensolchen Fünftakt-Gruppe gegen Ende dieses Satzes (T. 390–94) hinzuweisen:¹³



In Beethovens Partiturautograph¹⁴ hingegen fehlt dieser – letztlich in der OA erscheinende – vierte Takt! Aber wir wollen uns nicht zu sehr auf Quellenhierarchisches einlassen, da es uns vor allem um rhythmisch-dynamischen Ausgleich geht.

Dennoch soviel: Zu berücksichtigen ist hier die quellenmäßig ohnehin wechselvolle Ausgangssituation der Symphonie, ungeachtet der in Kinsky-Halms Werkverzeichnis, S. 159, im einzelnen behandelten Korrekturen in den Takten 1–5 von der Partitur bis hin zu einer OA in Einzelstimmen, sowie ungeachtet der Feststellung von Paul Hirsch, *A discrepancy in Beethoven*.¹⁵

Ein Hinweis auf die exakte Chronologie,¹⁶ welche die Resultate der beiden Ambros-Zitate freilich auf den Kopf stellt, mag genügen; sie schmälert indes seine Beobachtung der rhythmischen Aequiponderation nicht im geringsten: In den Skizzen lässt sich für den Symphoniebeginn nur eine ursprüngliche Lesart von vier Anfangstakten finden, die sich – wie oben gesagt – bis ins Partiturautograph fortsetzt (vgl. Abb. 1). Noch die Uraufführungsstimmen zeigen sich zunächst ohne die Ergänzung des T. 4; sogar Einzelstimmen der OA in einem Exemplar *ante correcturam* der Sammlung Paul Hirsch¹⁷ sind unberührt von der Hinzufügung, bevor in den (handschriftlichen) Uraufführungsstimmen wie auf den Stichplatten der OA in den Stadien *ante* und *post correcturam* die Änderung als endgültig erkennbar wird. Im Kompendium *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas. Leben und*

9 Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Beethoven Mend.-Stift. 8.

10 Beethoven, *Symphony No. 5 in C minor*, ed. by Elliot Forbes (Harvard University), Norton Critical Scores, London 1971, S. 117–128.

11 Ebenda, S. 118. Hier ist von der bereits von Ambros behandelten Lesart allerdings nicht die Rede.

12 F. Weingartner, *Über das Dirigieren*, Leipzig 31905, S. 34–39.

13 Forbes, Norton Critical Scores (wie Anm. 10), S. 196.

14 Forbes, Norton Critical Scores (wie Anm. 10), S. 118, listet die einschlägigen Takte in einer Fußnote auf: »Similarly mm. 24, 128, 252, and 482 are not to be found in the autograph.«

15 In: *Music & Letters* XIX, No. 3, S. 265–267, Juli 1938. Siehe Kinsky-Halm, S. 159.

16 Man vergleiche die jüngst erschienene kritische Ausgabe in der NGA der Werke Beethovens I, 3: *Symphonien III* (5. und 6. Symphonie), hg. von Jens Dufner, München 2013.

17 Siehe Kinsky-Halm, S. 159.

Nachleben in den Böhmisches Ländern,¹⁸ ist die erste Seite einer Uraufführungsstimme zur *Fünften Symphonie* aus der Lobkowiczschen Musikaliensammlung: *Sinfonia Violino I^{mo}* faksimiliert; sie zeigt den vierten Takt von unbekannter Hand mit einer blässeren Tinte ergänzt. Eine Korrektur, die offensichtlich erst in Folge einer Aufführung zustande kam (siehe Abb. 2).



Abbildung 2: 5. Symphonie op. 67, 1. Seite einer Uraufführungsstimme, Violine I
Nelahozeves, Roudnická Lobkowiczká sbírka, zámek, X.G.c.16

Der genaue Zeitpunkt dieser sublimen Erkenntnis ist unbestimmt. Er liegt, wofern nachweisbar, später, wohl erst nach der Uraufführung am 22. Dezember 1808.¹⁹ Bei der unvollständig überlieferten Skizzenlage wäre vielleicht zu vermuten, dass Beethoven, weil bereits schwankend, uns seine schon erkannte geniale Lösung vorenthielt, bis diese Dezemberakademie ihm erlaubte, letzte Zweifel zu überwinden und in praxi durch Erprobung die finale Entscheidung über den Anfang der Symphonie zusammen mit den markanten Analogstellen herbeizuführen. (Möglicherweise hat Ambros dasselbe gedacht?)

¹⁸ Hg. von Oldřich Pulkert und Hans-Werner Küthen, Praha 2000, Kapitel *Musikalische Quellen zu Beethoven in den Böhmisches Ländern* von Jana Fojtíková, S. 426

¹⁹ Forbes, Norton Critical Scores, (wie Anm. 10), S. 118: »The addition of a measure in the score is made by the held D from m. 4 to 5, a correction that Beethoven did not make until after he had heard the first performance.«

Das Beispiel der *Fünften Symphonie* beweist darüber hinaus, dass eine Reflexion, angeregt durch eine veritable Aufführung, durchaus Zweifel in Serie auszulösen und zu beseitigen vermochte.

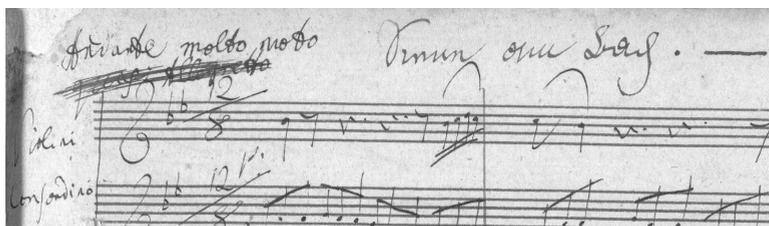


Abbildung 3: 6. Symphonie op. 68, Autograph, fol. 45^r, Beginn des 2. Satzes
Beethoven-Haus Bonn, BH 64

Als ein weiteres Beispiel aus derselben Uraufführung resultiert wohl eine Revision im Partiturautograph der *Sinfonia Pastorale*.²⁰ Hier gibt es im 2. Satz »Scene am Bach« auf S. 1 eine bezeichnende Korrektur der Tempoangabe. Nach einer Textänderung in kleiner geteilte 16tel-Notenwerte in den Violini primi, T. 91–94, stellt Beethoven spontan korrigierende Überlegungen an, die zur schrittweisen Anpassung des Satztempos von ursprünglich *Allegretto* über *Andante quasi (Allegretto)*, dann nach Durchstreichung des *quasi Allegretto* zu (*Andante*) *molto moto* führten (siehe Abb. 3). Haarfeine Differenzen, die entsprechend zur beschleunigten Textlesart eine Verlangsamung erforderten, damit der idyllische Bach nicht zu schnell flösse. Aufmerksam gemacht hatte Beethoven seinen Kopisten Joseph Klumpar auf S. 32 dieses zweiten Satzes durch die Bemerkung am oberen Rand: »was zum A. [*ndante*]²¹ nachfolgt« (siehe Abb. 4). Gemeint ist damit der Hinweis auf die Abstimmung dieser revidierten Textstelle mit der Tempogeneralvorschrift, die »nachfolgend« ebenfalls zu verändern war. Eine Korrelation, die mit der hierbei identischen unter den verschiedenen Tintenfarben übereinstimmt. Das Beispiel beweist ein weiteres Mal, wie Beethoven auch nach Beendigung einer ganzen Partiturniederschrift noch grundsätzliche Erwägungen anstellte, übergeordnete Zusammenhänge *auszubalancieren*.

Hypotaktisches Gefüge: Das Anfangsmotiv in Beethovens Fünfter Symphonie ist zugleich Themenkern; und es ist von solcher Wucht, dass es ausgeglichen, aufgefangen werden muss mittels Prolongation durch einen vierten Takt. Ambros' sensible Beobachtung der notwendigen Gleichgewichtung steht ebenso isoliert wie beiläufig unter seinen Betrachtungen zur Musik der Renaissance im Kapitel »Fünfzehntes und sechzehntes

²⁰ Abbildungen nach dem Autograph im Beethoven-Haus Bonn, BH 64.

²¹ Zwar definiert sich dieser Buchstabe »A« durch den Rückbezug auf die Korrektur des Satztempos selbst. Es sei aber auch verwiesen auf Harry Goldschmidt: Um die Unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme, Leipzig 1977, S. 63, auf der fünf mögliche Formen des von Beethoven verwendeten großen »A« faksimiliert erscheinen.

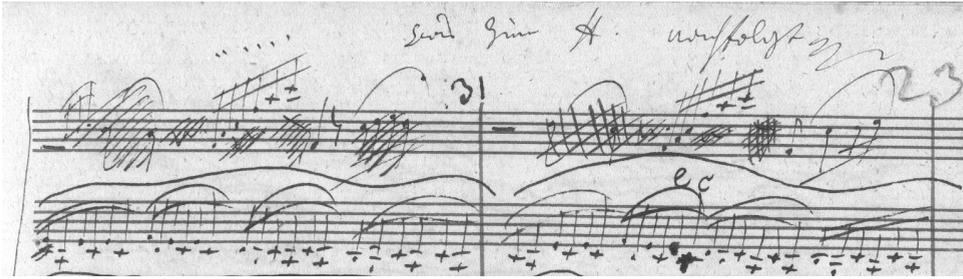


Abbildung 4: 6. Symphonie op. 68, Autograph, fol. 61^r (2. Satz, S. 32)

Jahrhundert.«²² Er bezeichnet Beethoven als das Genie, dem es zufällt, einen solchen kompositorischen Akt beispielhaft zu vollziehen. Die neuere historische Anwendung der überlieferten Begriffe *Arsis* und *Thesis* soll nicht nur eine Dichotomie in diesem »Thema« andeuten, das eine Sequenz in der Untersekunde birgt, sondern einen antithetischen Charakter von Heben und Senken, von hypotaktischem Gefüge der beiden Taktgruppen sicherstellen. Im antiken Sinn, der bei Ambros selbstredend mitgemeint ist, wird diese Zweigeteiltheit bestimmend für den zwingenden Ausgleich zur *Aequiponderation* dieser Teile. Damit animiert er uns zugleich auch zum Verständnis dieses Phänomens, das man sonst leicht hätte übersehen können.

Denn ist es nicht so: Das Faszinosum beruht doch eigentlich darauf, Musik sogleich beim Hören zu apperzipieren, d. h. begrifflich urteilend zu verstehen.²³ Aber ist dem wirklich so? Beruht nicht Beethovens Wirkung auf dem Phänomen der Überwältigung, wo die Musik zuvor der Kontemplation, also der Innewerdung²⁴ des Hörers diene – was

22 Ambros, *Geschichte der Musik*, (wie Anm. 1), S. 541.

23 Obwohl Strawinskys alternatives Dictum lautet: »I think, the music expresses nothing – nothing but itself.«

24 Vgl. Bernard van der Linde: *Die Versunkenheitsepisode bei Beethoven*, in: BJB IX, Bonn 1977, S. 319–37. Der Terminus rührt von van der Lindes Wiener Lehrer Erich Schenk.

Ein Beispiel aus Beethovens später Schaffenszeit ist die Ergänzung nach der vorläufigen Fertigstellung der autographen Partitur zur Ouvertüre *Die Weihe des Hauses*, C-Dur, op. 124, Oktober 1822, Wien, Stadtbibliothek (MH 1896/c). Dabei sind von Beethoven ein Einzel- und ein Doppelblatt (fol. 21/22–23) eingefügt worden, nachdem sein Kopist Wenzel Schlemmer bereits eine erste Lagenzählung vorgenommen hatte. Diese drei Blätter enthalten nach dem Takt 128 eine Erweiterung um die T. 129–149 einschließlich. Die T. 140–149 sind die eigentliche Substanz der Ergänzung, weil sie das Fugathema im Dialog mit dessen Inversion in den Bläsern und Streichern enthalten, darüber hinaus in dieser Passage *sempre pp* vorschreiben sowie in der kontrastierenden Parallele a-Moll erscheinen.

Darin zeigt sich eine Fortspinnung des Fugathemas, die kaum anders als eine Innewerdung im Sinne einer Versenkung in die Möglichkeiten des Themas zu verstehen ist. Zugleich wird der Zeitdruck spürbar, der es Beethoven erst nachträglich erlaubte, die Komposition recht eigentlich durch Reflexion zu vollenden. Mit dem Einschub der T. 129–149 wurde der ursprüngliche Anschluss des T. 150 an T. 128 erweitert, wobei die Fortsetzung in T. 150 ohne jede Änderung erhalten blieb. Vgl. den Kritischen Bericht zur NGA II, 1 (Ouvertüren und Wellingtons Sieg), hg. von Hans-Werner Küthen, München 1991, S. 26, 36 und 59.

diese Art der Betrachtung auch bei Beethovens Musik nicht ausschließt? Der Anschein eines unerklärbaren Rests, eines ungedanklich Betörenden erzeugt eine Aura. Und die ist wohl das wahre Faszinosum.

Lewis Lockwood hat aus dem Mangel an Konnotation mit seiner Untersuchung auf den Abschluss der *Fünften Symphonie* aufmerksam gemacht, der meist ungeprüft als schlicht zu lang empfunden wird (um nicht Ärgeres zu zitieren). Lockwood hat die Struktur der *Coda* im Finale der Symphonie unter dem Aspekt einer subtilen Balance der Phrasen analysiert – also latent auch nach den Kriterien der Ambrosschen Modalität einer *Aequiponderation*. Lockwood demonstriert dabei den Beethovenschen Plan einer Zweiteilung der *Coda*, die er dem Komponisten letztlich als Dreiteilung nachweist. Die darin offenbar werdende Symmetrie zeigt eine überwältigende Ausgewogenheit aller Phrasen. Eine solche Balance beherrscht zugleich die ganze Symphonie. Lassen wir ihn selbst zu Wort kommen:

In one sense this shows that the great Coda II can be divided into two enormous halves: the first half, from 362 to 403, has the function of providing a summation of earlier thematic and motivic features, and extending the range of dynamic and pitch levels to the widest possible spans for the movement and for the entire symphony. The second half has the function of *absorbing the energy*²⁵ [kursiv vom Verfasser] of the first half and reaffirming the tonic, first running through twelve bars [...] The last bar, 444, with its fermata, is needed to arrive on a downbeat for the last note of the movement. [...] Yet now, if we also look at the phrase organization for the whole of the Presto Coda II [...], we see that it can be construed as a large-scale three-part structure, with perfect symmetry between its first and third portion [...]. In this sense the Coda indeed forms a balanced larger section, and its lengthy repetitions [...] are part of the greater formal structure of the movement, and symphony, as culminating and well-proportioned means of closure.²⁶

Das Gegengewicht zum Anfang des Werkes ist mit dieser Demonstration aufschlussreich beschrieben.

Mit der Reflexion über schöpferisches Gelingen zeigt sich ausgerechnet an diesem als so ehern ersonnenen Einfall der *Fünften Symphonie* (ein »Einfall« auch für den Hörer im Sinne individueller Gemütsstürmung) zugleich auch eine eifersüchtelige, geradezu misstrauende Komponente der Kunst. In Phasen und Schüben seines Lebens, wie besonders in diesen Jahren 1803–09 (z. B. in seinem *heroischen Stil*, auch bis hin zu seiner sogenannten *Schaffenskrise* von 1812 bis rund 1819) sehen wir eine fortschreitende Komprimierung gleicher Ideen: Ist die Vollendung gelungen? Ist sie überhaupt erreichbar? Aus diesem Misstrauen entspringt bei Beethoven zwar häufig ein neuer kreativer Impuls, der gerade die Konsistenz seines Œuvres begründet. Trotzdem möchte man mit Hamlet diese gefährlichen Zweifel nachempfinden: »Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,

25 Energieabsorption und ihr Gegenstück Explosion (»Ausdehnungen der dynamischen Reichweite und der Tonlagen zur größtmöglichen Spannbreite«) besitzen beide eine wichtige, sich bedingende Ausgleichsfunktion – in diesem Rahmen ein mikrokosmisches Geschehen. (Vom Autor übersetztes) Zitat nach Lockwood, (wie Anm. 6), S. 48.

26 Lockwood, On the Coda, (wie Anm. 6), S. 47 f.

durch des Gedankens Blässe angekränkt, verlieren so den Namen *Tat.* « Man mag die Ernsthaftigkeit von Beethovens Revisionsabsichten in Frage stellen. Doch ein weiteres prominentes Beispiel für sein Fortstreben in der Kunst fällt bei ihm über die Problematik eines Einzeltakts hinaus einem grundsätzlichen Zweifel anheim: das Vokalfinale der *Neunten Symphonie*. Er möchte es durch ein Instrumentalfinale ersetzt haben.²⁷ Im übrigen blieb im Thesaurus seiner Skizzen – wir haben sie nun einmal – manche kompositorische Arbeitsspur erhalten, aus der gelegentlich über seine Inspirationen hinaus sogar deren innerer Antrieb gelesen und verstanden werden kann; nicht nur seine schrittweise Arbeitsmethode bei der Eroberung des Visionären, sondern neben dem angliedernd Assoziativen auch, wie er *en détail* durch das Spektrum fremder Anregung, eigener Erfindung, beharrlicher Vertiefung, akribischer Überarbeitung, stabiler Fixierung und gnadenloser Auswahl eventuelle Schwächen der Komposition auszuschalten bemüht ist. Das schließt sprunghaft Verworfenes, Diskontinuierliches nie aus. Er ist ein unübertroffener Künstler der Kombinatorik. Daneben gibt es – wie sollte es anders sein? – aber manches Zeugnis unerklärbar spontanen Einfalls, den er selbst als »obere Eingießung« zu bezeichnen pflegte und dann ostinat beibehält.²⁸ Landläufig, und mit Ambros, sagt man dazu: Geniales. Und gerade diese Einfälle verdankte Beethoven wohl auch jenen kostbaren (gelegentlich von Fremden heimlich und atemlos belauschten) Momenten, wenn er am Klavier saß und sich dem überließ, was er immerhin als Erkenntnis an den oberen Rand eines Skizzenblattes schrieb:

Man Fantasirt eigentlich nur, wenn man gar nicht acht giebt, was man spielt, so würde man auch am besten, wachsten Fantasiren öffentlich – sich ungezwungen überlassen, eben was einem Einfällt.²⁹

Das dürfte die eigentliche Lizenz des Genies sein. Die Komplexität des schöpferischen

-
- 27 Zu erinnern ist daran, dass Carl Czerny uns überliefert, Beethoven habe sich noch nach der Uraufführung im Mai 1824 mit dem Gedanken getragen, »ein Finale ohne Chor zu schreiben«, also durch einen reinen Instrumentalsatz zu substituieren. Zusammengestellt bei Maynard Solomon: *The Sense of an Ending. The Ninth Symphony*, in: *Late Beethoven*, Berkeley, Los Angeles, London 2003, S. 216 ff., mit Bezug auf Leopold Sonnleithner, *Allgemeine musikalische Zeitung*, neue Serie, Leipzig 6.4.1864, Sp. 245–46; Friedrich Kerst (Hg.): *Die Erinnerungen an Beethoven* (2 Bde), Stuttgart 1913, Bd. 2, S. 78 f.; Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*. Weitergeführt von Hermann Deiters, hg. von Hugo Riemann, Bd. 5, Leipzig 1923 (TDR 5), S. 65 f.
- 28 Beethoven zu Louis Schlösser in Wien, wohl im März 1823, nach dessen Gesprächsniederschrift in seinen Erinnerungen an Beethoven: »Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar; ich könnte sie mit Händen greifen . . .«, in: *Komponisten über Musik*, hg. von Sam Morgenstern, München 1956, S. 95. Vgl. Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Bd. 3, Heft 27, S. 122 ff.
- 29 Marginalie auf Bl. 3r der 4 Skizzenblätter aus einem *Sketchbook of 1807–1808*, D-BNba, Mh 75, (SV 122); siehe JTW, S. 160–65. Beethovens Maxime zitiert in Hans-Werner Kühren: *Was ist, und zu welchem Ende treiben wir das virtuose Spiel? Gedanken zum Thema Beethoven und der Reiz des Unübertrefflichen*, in: *Beethoven, Goethe und Europa, Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 1999*, hg. von Franz Willnauer und Thomas Daniel Schlee, Laaber 1999, S. 136 f. und Abb. 6, S. 266. Ferner in Lewis Lockwood: *Beethoven. The Music and the Life*, New York 2003, S. 281 (Faks. mit englischer Textübertragung).

Vorgangs ist zugleich ein aus vielen Quellen gespeister Widerspruch, zusammengesetzt aus Improvisation (nach Edward J. Dent »In the Golden Age all music was improvisation; creation and performance were one and the same thing.«³⁰) und härtester Gedankenarbeit. Im geistigen Besitz der Teilhabe am *Goldenen Zeitalter* zu sein, war wohl Grund genug für Beethovens künstlerisches Ethos. Seine Idee der »Kunstvereinigung« hob ihn in die Sphäre seiner berühmten Vorgänger.

Davon sollte dieser Text handeln. Das mag hier trivial vereinfacht klingen. Am gelungenen Einzelbeispiel manifestiert sich jedoch immer auch Allgemeingültiges. Und wenn es diese interessanten Fälle nicht gäbe, ließe sich mit Péter Esterházy sagen: »[...] ohne Details ist alles banal.«³¹

Ein weiteres Detail hatte Felix Weingartner entdeckt,³² auf dessen oben schon angesprochene Erwähnung einer Fünfer-Gruppe gegen Ende des 1. Satzes der *Fünften Symphonie*, T. 390–94 (wie Notenbeisp. 2), eingebettet in Vierergruppen, hier auch unter hermeneutischem Aspekt zurückgekommen werden muss. Weingartner über die Wirkung dieser Septimenakkord-Stelle, also dem älteren Aspekt im Paradigmenwechsel: »Near the end of the first movement there is at one place a five-bar group –«. Weingartner fährt fort:

Wie immer wir die Sache mathematisch errechnen, in beiden Fällen [d.h. mit oder ohne den Extra-Takt analog zum Beginn des *Allegro con brio*] werden das kurze atemlose Schweigen und der nachfolgende Ausbruch des Akkords der verminderten Septime, gerade durch ihre Verlängerung, schreckenerregend, gigantisch, mächtig, bedrohlich, überwältigend, vulkanisch.³³

Zur Erklärung der spontanen Ergriffenheit des Hörers hatte der Verfasser im Begleittext zu einer fulminanten Einspielung durch Carlo Maria Giulini und das *Los Angeles Philharmonic Orchestra* Gelegenheit, es so zu formulieren: »Die Enge des Bewusstseins wird gesprengt durch den Einbruch des Numinosen, der mit der ersten Note dieser c-moll-Symphonie vollzogen ist.«³⁴ (Wohlgemerkt: nach einer einkomponierten initialen Achtelpause in der Synkope.) Heute bliebe hinzuzufügen: Trotz der Aequiponderation baut sich eine ungeheure Spannung auf; ein Oxymoron, das nicht sogleich offenbar wird und zur Dämonisierung des Themenbeginns beiträgt. Dieses *contre la règle* ist von unabweisbarer Notwendigkeit. Man fühlt sich entrückt, gefangen in einem *Mysterium tremendum*. Und dieser stupende Eindruck, ausgelöst von einem Psychostrategen, der sich selbst daran zu berauschen weiß, will vor dem Ende des Satzes nicht weichen. Lockwood hat den weiten Bogen dieser Symphonie komplementär vom Finale her aufgenommen: Er beobachtet die Monumentalität des Werkes in der Symmetrie des Ganzen aus rückschauender Perspektive.

30 E. J. Dent: Beethoven, in: M&L, Vol. VIII, No. 2, 1927, S. 115.

31 P. Esterházy: Harmonia Coelestis, Berlin 2003, S. 448.

32 Zitiert nach Forbes, Norton Critical Scores, (wie Anm. 10), S. 196.

33 Rückübersetzung des Verfassers aus dem Amerikanischen.

34 Hans-Werner Kühren, Booklet zur CD, Beethoven Symphony No. 5, Deutsche Grammophon, Polydor International GmbH, Hamburg 1982.

Bleiben wir zunächst noch bei Beethoven. Sein *Viertes Klavierkonzert* op. 58 ist aus dem eng verwandten Geist seiner *Fünften Symphonie* erdacht, ohnehin zeitlich weitgehend kongruent und auf ähnlich neu gewählten Wegen, wie sie für diese Jahre 1803–09 kennzeichnend sind. Gleichwohl ist Opus 58 in einer anderen Gattung gewissermaßen als instrumentaler authentischer Vorläufer nicht nur vom Pianisten Beethoven als Überraschungscoup erdacht. Der rhythmische Topos, so wollen wir ihn fortan bezeichnen, wird zu Beginn von Beethoven – ähnlich dem Beginn der *Fünften Symphonie* – radikal vorweggenommen durch einen Soloeinsatz:



Das zugrunde gelegte Kernmotiv und seine konsequente Entfaltung antizipiert nicht zufällig dieselbe Konzeption, die dann in der Symphonie in äußerster Abstraktion gipfelt. Die Besonderheit, ein solches Motiv unter Verzicht einer Orchestereröffnung an den Anfang eines Klavierkonzerts zu stellen ist immer wieder beschrieben worden. Aus dem vollgriffigen Halbenoten-Akkord wächst die übergebundene *synkopierte Reperkussion* heraus: noch frei von Artikulation, d.h. ohne staccato. Erst im folgenden Takt kommt eine Artikulation bei der Gestaltwerdung hinzu. Aus dem *p dolce*-Schemen des Ungefähren, beinahe unbehauen Amorphen dieses zögernd zugrunde gelegten G-Dur-Akkords und seiner gleichförmigen Wiederholung folgt die Individuation zu einem Thema, dessen Artikulation nun geradezu rhetorisch ausformuliert wird. Dazu gehört der unmittelbar folgende reine Streichereinsatz in der Medianten H-Dur, der diesen Beginn vollends in entrückte Klangbezirke trägt. Hinzu tritt ferner die tonale Beziehung der Sätze: 1. Satz in G-Dur; 2. Satz in der unteren Medianten e-Moll; 3. Satz zunächst in C-Dur als unterdominante Antithese, die sich erst 122 Takte vor dem Ende (in T. 479) nach G-Dur zurückwendet, womit nur ein Fünftel des Finalsatzes in der Tonika steht, und Beethoven »eines seiner frühesten Beispiele für eine großangelegte plagale Kadenz« liefert.³⁵ – Wie in der Symphonie wird schon im Konzert der große Bogen fassbar.

In der authentischen Kammerfassung dieses Klavierkonzerts, speziell ersonnen als aufführungsgünstigere Alternative gegenüber der Konzertsfassung, sollte sich – als Fanal rhythmischer Emblematis; wo besser als bei Eintritt der Durchführung? – gleich auch eine neue Sinnggebung als kammermusikalischer Variante zeigen. Die weit vor der Originalausgabe der Konzertsfassung (August 1808) bereits Ende April/Anfang Mai 1807 entstandene Fassung³⁶ hat Beethoven dann im ersten Satz mit seiner substantiell abstrahierenden

³⁵ Man vergleiche die Ausgabe des Verfassers, NGA III,3: Klavierkonzerte II, hg. von Hans-Werner Kühn, München 1996, Kritischer Bericht, S. 31 (Lesarten, T. 402).

³⁶ Siehe NGA III,3, Kritischer Bericht, S. 10 f., und Hans-Werner Kühn, Die Authentische Kammerfas-

Ergänzung in den Takten 193–94 radikal mit einem neuen, doppelten *forte*-Akzent in der linken Hand umgestaltet, womit freilich auch eine diese Fassung rechtfertigende konzeptionelle Erweiterung verbunden ist. In vehement unvermittelter Weise wird mit dieser synkopierten Sequenz eine Ergänzung vorangestellt, die eine extrahierte Abstraktion des rhythmischen Grundmusters geradezu heraldisch ausstellt:

Die Ergänzung in Gestalt dieser markanten Einfüllung zeigt sich als Zwischenstadium auf dem Weg zu größerem Vorhaben – noch rudimentär und ohne die Notwendigkeit einer Aequiponderation. Es manifestiert sich in diesem Zwischenschritt zugleich Beethovens Erfindungshorizont dieser Jahre 1803–1809.³⁷ Über diesem Horizont dämmert schon eine umweglose Hinführung zur längst in Grundzügen konzipierten Fünften Symphonie. Denn der Topos wird in der Kammerfassung zwar als bloße Tonrepetition ohne abspringendes Intervall, jedoch schon als Sequenz in der Untersekund wie eine genetische Vorstufe verwendet. Der Aufruf zur Feier eines Topos, dessen Krönung zu Beginn dieser Fünften Symphonie stattfindet: im identischen Zusammenfall von Topos und Thema.

Mit diesen zweifach ergänzten Einwüfen in den Takten 193/94 der linken Hand bietet Beethoven also auch zu Beginn der Durchführung – indes im Unterschied zu seiner Konzertsfassung des Werkes (1806) – einen überraschend vorgespannten Einsatz des Soloinstruments. Er zeigt das hierzu genommene rhythmische Grundmotiv in fast wörtlicher Weise nach einem Modell Mozarts: aus *Don Giovanni*.

Im Zweiten Finale entwirft Mozart *in effigie* mit dem Schrecken, unter dem Leporello in betäubtem Schauer die unheilvolle Erscheinung des Komturs, den fassungslosen *spavento*, herausstammelt: »Se sentiste come fa: ta, / ta, ta, / ta.«³⁸ Hier erscheint der Topos als pure Tonrepetition im 4/4-Takt, zu Halben augmentiert:

sung von Beethovens Viertem Klavierkonzert für Klavier und Streichquintett (1807). Eine verwegene Variante im Stil der späten Kadenzten, in: Bonner Beethoven-Studien 1, Bonn 1999, S. 49–90, hier S. 67–78.

37 Dazu Tovey in Forbes, Norton Critical Scores, (wie Anm. 10), S. 144: »The simple truth is that Beethoven could not do without just such purely rhythmic figures at this stage of his art.« Es scheint, als habe Tovey gerade den in abstracto reichen, vom Kontext belebten Gehalt solcher Figuren generös übersehen. Selbst wenn er fortfährt: »It was absolutely necessary that every inner part in his texture should assert its own life.«

38 Siehe Kühn, Authentische Kammerfassung (wie Anm. 36), S. 59 f.



Der in dieser Notierung metrisch verbreiterte rhythmische Topos ist ein Beispiel für die variablen Möglichkeiten des Umgangs mit dieser Figur. In dem eben zitierten Essay hatte der Verfasser auf einen Hinweis auf Mozarts im Folgenden noch zu behandelnden Klavierkonzert in C-Dur KV 503 verzichtet und stattdessen einen tiefer gehenden Bezug auf dieses Zweite Finale in *Don Giovanni* hergestellt. Das Zitat eines ganzen Szenarios soll wie in der Oper wohl nun auch in Beethovens Kammerfassung mit der Reminiszenz an den Komtur eine dramatische Peripetie durch einen plötzlichen Einbruch barocker *terribiltà* wachrufen.³⁹ Für Beethoven mochte darin zugleich eine Rechtfertigung für die Eigenständigkeit einer kammermusikalischen Fassung des Konzerts enthalten sein. (Wenn schon ein veränderter Grundtenor gegenüber dem Konzert, dann sollte er auch perceptibel sein.) Und es spielt eine weitere Komponente hinein:

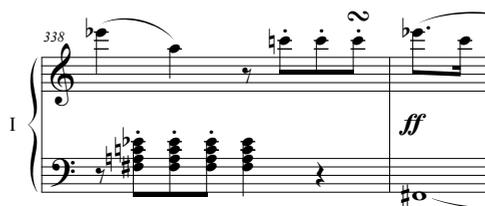
Dieser in der Kammerfassung ergänzte, den Beginn des Kopfthemas aufs Äußerste abstrahierende Topos ist nicht abhängig von Tempo oder Notenwert, denn weder der auftaktige Rhythmus noch die Tonreperkussion sind beeinträchtigt. Er nimmt sich die Dynamik aus seiner spezifischen Anwendung, sei sie majestätisch oder gar dämonisch. Diese höchst expressive Abstraktion scheint Beethoven nicht allzu fernelegen zu haben, wenn er im ersten Satz der Kammerfassung seines Opus 58 in der linken Hand bei der Durchführung eine derartige Akzentuierung gegenüber der Konzertsfassung in gemeißeltem *forte* unüberhörbar voranstellt. An bestens geeignetem Ort also ein neuer, stupender, beschleunigter Akzent, der den Charakter dieser Kammerfassung durch Zuspitzung auf den Kerngehalt des Themas verändert und sich die Lizenz nimmt für eine gegenüber der Originalfassung selbständige Interpretation des ganzen Werkes. Lässt sich leugnen, dass hiermit dieses *Don Giovanni*-Szenario im *forte* energisch wachgerufen wird und einen dramatischen atmosphärischen Wandel herbeiführt? Zugleich erscheint die Sequenz auf der Untersekund wie ein Vorgriff auf den Beginn der Fünften Symphonie, mit dem diese Figur in verräterischer Gleichrichtung wiederholt wird. Nur *eine* Balance ist nicht intendiert: die zwischen diesem Eingriff und der Konzertsfassung.

Ein anderer Mozart-Bezug offenbart sich in der Konzertsfassung von Beethovens Opus 58. Eine nicht auf den ersten Blick zugängliche Parallele des oben beschriebenen Kopfthemas entwickelt sich aus der Repetition des G-Dur-Akkords und lehnt sich dabei an Mozarts C-Dur-Konzert KV 503, T. 146–49 an. Mozart entwickelt seine (von Tovey

39 Lewis Lockwood, Beethoven (wie Anm. 29), S. 131, zieht anlässlich der Pathétique eine Schlussfolgerung: »In Beethoven, thematic returns of this kind [i.e. rhetorical ›pathetic‹] within a movement always have the purpose of dramatic recall, comparable to situations in which a major character introduced early in a drama makes a striking reappearance in a later act; the return of the Commendatore as the speaking statue in *Don Giovanni* is the most famous contemporary example. We see such reappearances in selected Beethoven movements in all periods [. . .]« Mit der oben erwähnten *terribiltà* war wohl eine noch höhere Gefühlsstufe angesprochen.

Nun steht der rhythmische Topos in einer Tradition, in der auch andere Komponisten ihn in quasi abstrakter Form schon lange verwendet hatten. Wie kaum anders zu erwarten, in weniger konzentrierter Beobachtung. **Mozart** hingegen hat eine ostentative Herausstellung in seinem *Klavierkonzert in C-Dur*, KV 503, datiert vom 4. Dezember 1786, geliefert: Beethoven hatte das von Mozarts Witwe auf eigene Kosten 1798 veröffentlichte Klavierkonzert vielleicht schon durch Simrocks Bonner Nachdruck »um 1797«⁴⁰ vorliegen, als ihm der neunjährige Carl Czerny 1801 bei seinem ersten Besuch gerade dieses Konzert vortrug.⁴¹

Der Topos, so darf man hier kurz umreißen, wird in der Orchestereinführung des KV 503 latent im 1. Satz gleich zu Beginn in Es-Dur über eine Quint aufsteigend sequenziert, mit einer kontrapunktischen Engführung T. 18–25. Die Violini primi nehmen in T. 48–58 das Hauptthema in c-Moll vorweg, das im Pianoforte T. 230–38 in e-Moll wörtlich wiederholt wird.⁴² Dann wird die Figur nach tastender Einführung vorgestellt in einem transitorischen Thema T. 146–155 (Par. Reprise T. 324 ff.), bevor das Motiv unisono im Tutti T. 226–228 (G-Dur) sowie dreifach oktaviert im Pfte T. 228–230 (e-Moll-Parallele, siehe Notenbeispiel auf S. 14) erstmals als rein rhythmische Reperkussion zugespitzt erscheint. Schließlich wird die Figur in diesem thematisch komplizierten Satzgebilde als eine Art Auftakt mittels Quartsprung nach oben zum Bestandteil des zweiten Themas in T. 230 ff. Mit derselben abstrakten Formel betont Mozart den Höhepunkt in der Durchführung (T. 338/39):



Dazwischen erscheint in T. 248–252 et passim die Figur als ein Grundmuster, das den ganzen Satz wie ein *Semé*,⁴³ jedoch weit mehr als bloß ornamental durchwirkt. Dennoch erzielt Mozart mit dem Topos eine spezifische Wirkung. Dass er die solchermaßen abstrahierte Figur in diesem C-Dur-Konzert von Beginn an systematisch einem Prozess unterzog mit dem Ziel, sie letztlich als rein rhythmische Formel herauszudestillieren, liegt eigentlich schon auf derselben Linie, die später Beethoven verfolgte. Doch Mozart bettet seine Behandlung noch ein in den Verlauf des Satzes, während Beethoven den Topos als

40 Siehe Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts (Köchelverzeichnis), 7. unveränderte Aufl., hg. von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden 1965, S. XXIX und 561.

41 TDR II, S. 295. Eugen Eiserles Bericht in Glöggl's Neuer Wiener Musikzeitung vom 13. August 1857.

42 Zu verweisen ist auf Tovey, *The Classical Concerto*, in Kerman zitiert (wie Anm. 7), S. 154, indem er von einer »Beethovenish rhythmic figure« spricht, die sogleich das »introductory ritornello« charakterisiert. Eine ehrenvolle Vorwegnahme des später von Beethoven vollzogenen Prozesses.

43 In der gleichmäßigen Blumenstreuung wie in den Pracht-Bucheinbänden Jean Groliers.

Extrakt in seiner Fünften Symphonie gleich zu Beginn in stupender Weise exponiert. Man könnte sagen, Mozart habe dieses abstrakte Gravitationszentrum herbeigeführt, um mit dessen Umlagerung die Einheit der vielfältigen Ableitungen des Topos zu gewährleisten, was eine etwas andere Art des Ausgleichs ist und sozusagen eine Circumpolarität schafft. Und mehr noch: Weil sie eine Reversion aus dessen Zugrundelegung ist. (Im Finalsatz gibt es um den Spitzenton f^3 im Pianoforte T. 263–69 herum einen ähnlich innehaltenden Gravitationspunkt; er ist deutlich erweitert gegenüber dem ersten Erscheinen dieses Couplets in T. 72–75.)

Der Topos, der in Mozarts C-Dur-Konzert KV 503 auf den ersten Blick eher als ein Praefix zum Thema erkenntlich ist, durchläuft einen substantiellen Wandel. Es hat den Anschein, als läge in seiner schrittweisen Emanzipation die eigentliche Zielsetzung der Komposition: Was die Anmutung eines bloßen Vorspanns zu den Themen hat, bestimmt vielmehr deren energetischen Charakter. Dennoch ist dieser Topos nicht der Kern der eigentlichen Themen, obwohl er in jedem einleitend erscheint, sondern bleibt als rhythmisches »Aufputzmittel« im Hintergrund. Aber aus dieser treibenden Energie werden sowohl Thematik als auch Charakteristik des Kopfsatzes kontrastreich gewonnen. Auf diese Weise indirekt drängend zu sein und einer Grazie in den Themen selbst den Vorzug einzuräumen, bestimmt den Mozart-Typ auch dieses komplizierten Klavierkonzerts. Hierin besteht der grundsätzliche Unterschied zu Beethoven.

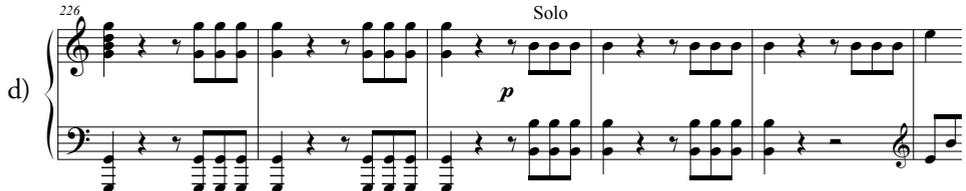
Um dies zu verdeutlichen, sei Mozarts Strategie in KV 503 noch einmal kurz zusammengefasst. Der Topos erscheint im ersten Satz verkürzt als reine Streicher-Begleitfigur in a), bevor er als Überleitung zum Pianoforte-Thema in b) und dann endlich in c) als dessen Abspaltung in völliger Abstraktion verwendet wird. Das geschieht jedoch erst, nachdem Mozart die repetierte Figur (den *Topos*) in d) im Orchester wie auch im Soloinstrument mit aller *Maestoso*-Emphase unisono in den Vordergrund gerückt hat, somit vollständig emanzipiert und so weit wie möglich abstrahiert hat:

Violini I T. 18ff.

a) 

b) ¹⁴⁶ Transition Theme 

c) ²³⁰ 

d) ²²⁶ Solo 

Die Konsequenz ist die Gewinnung eines neuen Horizonts, einer Höhenposition im ersten Satz, von der ein Aus- wie ein Rückblick ermöglicht wird. Eine Art Rundumblick auf die breite Verteilung des Topos und seiner Auskristallisation als absichtsvoller Kompositionsidee.⁴⁴ Damit gerät der Topos aus seiner scheinbar untergeordneten Rolle als der eines bloßen Praefixes zum Thema allerdings weit hinaus und mutiert zu dessen bestimmendem Charakterzug. Wir begegnen der substantiellen Umdeutung einer niederen Funktion (Praefix) zu der einer maßgeblichen rhythmischen und zugleich typisierenden Komponente.

Für Beethoven ist daraus wohl ersichtlich geworden, wie aus einem überlieferten Topos ein Erzstück eines Solobeginns in seinem G-Dur-Klavierkonzert zu schmieden war. Und wie dann dieser Topos selbst zum ehernen Thema tauglich gemacht werden konnte: In seiner Fünften Symphonie.

Uns liegt es fern, das Phänomen der Aequiponderation von dieser rhythmischen Figur abhängig zu machen, auf deren Assimilation bei Beethoven, Mozart und Haydn hier gleichwohl der Blick gelenkt werden soll. Unter ikonographischem Aspekt indes ist die auftaktige synkopische Struktur des abstrakten Modells, die einen impliziten Rhythmus determiniert und mit ihm eine elementare Wucht zugrunde legt, ein gemeinsames Symbol entschlossenen operativen Vorwärtsdrangs; womit der Figur auch a posteriori eine unvermeidbar genuine Prägung bescheinigt wird.⁴⁵ Bei allen Dreien zeigt sich trotz einer integrierten Verwendung der rhythmischen Abstraktion die spektrale Brechung durch die je divergierende Fortsetzung und den Kontext.

Haydn. In Joseph Haydns Klaviersonate in Es-Dur, Hob. XVI:49, aus 1789/90 findet sich im ersten Satz, T. 53 ff., nach einer Generalpause dieses Motiv:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score starts at measure 52. The right hand begins with a quarter note (G4), a quarter rest, a quarter note (A4), and a dotted quarter note (B4). The left hand has a quarter note (F3), a quarter rest, a quarter note (G2), and a dotted quarter note (A2). The score continues with various rhythmic patterns and dynamics, including piano (p) and forte (f). The piece ends with a double bar line and repeat sign.

Seine Länge von fünf Takten, wenn man T. 53 als Auftakt begreift, zeigt dasselbe rhythmische Muster wie bei Mozart und ebenso dieselbe diastematische Reduktion, die man

44 »... because you've got a soloist who's going to do some fancy stuff after you have prepared her / his entry, and then there's a fanfare that says ›Let's bring on the main show.‹ You can hear these things happen in the first movement of a Mozart concerto, and because they all sound different, even they use a kernel of the same idea, they're costumed in such a way that each one of them has a very specific character.« So Robert Levin in einem Interview am 15. Dezember 2010 über Mozart's Method (in: The Boston Musical Intelliger, News & Features; www.classical-scene.com. December 15, 2010).

45 Aus Mozarts Klaviersonaten mag hier (e pluribus unam) die in C-Dur KV 330, wahrscheinlich Paris 1778, als Beispiel dienen: In deren 2. Satz *Andante cantabile* (F-Dur, 3/4) ist schon beim *dolce*-Auftakt, dann vor allem nach den Doppelstrichen (f-Moll), T. 21 ff. und 36 ff., der Topos thematisch bestimmend.

als solche verstehen kann, weil sie eine lineare Tonrepetition darstellt. Erst mit der Anreicherung einer irgend gearteten intervallischen Fortsetzung: bei Beethoven durch den Fortgang in fallender Terz; bei Mozart zunächst als Praefix zur Gestaltung eines eigentlichen Themas, aber dann auch als verselbständigte rhythmische Exklamation, gewinnt die abstrakte Figur eine konkret unterscheidbare Gestalt.

Anders bei Haydn: Er ist sich bewusst, dass in dieser Es-Dur-Sonate im 1. Satz, Takt 53 bis zum Ende der Exposition, nach einer Pausenzäsur in der Länge eines ganzen 3/4-Taktes mit unserem rhythmischen Topos ein neuer dynamischer Akzent einzieht, der nicht nur ein kontrastierendes Motiv, sondern zugleich ein aufgestauter Speicher potentieller Energie ist. Dieses, trotz tonalen Innehaltens überraschende Erscheinen, überdies als quasi-orchestraler Dialog beider Hände,⁴⁶ fordert einen Ausgleich, sobald er *wiederholt* wird. Dieser Ausgleich findet in T. 56 statt: Ohne ihn wäre diese Kadenz von der Ober- zur Unterdominante zwar auch abgeschlossen, aber sie wäre kaum mit demselben Nachdruck etabliert worden. Das Wichtigste schien Haydn die Betonung dieser rhythmischen Formel: Er fügt den T. 56 dort ein, wo er doch schon hätte abkadenzieren können. Wie wichtig indes Haydn diese Herausstellung war, beweist die Fortsetzung in T. 96 ff. mit den anschließenden, für ihn typischen, modulatorischen Sequenzgängen. Über Des-, C-Dur, f-Moll, F-Dur (D⁷), b-Moll, Ges-Dur, bis zum dynamischen Höhepunkt der T. 122–123: *f* mit vermindertem Septakkord auf *f*¹; dazwischen ebenfalls verminderte Septakkorde. Dann über B-Dur (D⁷) in der rechten Hand die aufs Äußerste reduzierte kadenzierende Rückführung nach Es. Und alle Modulationen wurden demselben rhythmischen Muster unterworfen, das der Topos bietet. Die Dominanz dieser Figur ist das Ergebnis, das in der genannten Sequenzierung keiner Aequiponderation mehr bedurfte; ein neues Plateau in ausgebreiteter Balance. In dieser Sonate begegnet das rhythmische Motiv bei seiner ersten Präsentation mit einem in T. 56 ebenfalls gegen die Regel eingeschobenen vierten Takt (wie bei Beethoven). Darüber hinaus setzt Haydn den musikalischen Fluss mit einer durchbrochen enggeführten Struktur zwischen rechter und linker Hand fort, ähnlich wie Beethoven in seiner Symphonie von T. 6 an.

Dieser durchexerzierten Dominanz in Haydns Beispiel sieht sich Beethoven gegenüber. Um wie viel mehr, wenn er in seiner Fünften Symphonie nach seinen eigenen Experimenten nun als Kopfthema nicht nur den Topos selbst, sondern ein Terzintervall statt einer bloßen Tonrepetition verwendet – und diese Figur überdies in der Untersekund sequenziert. Die *intervallische* Komponente, die bisher in *seiner* Verwendung des Topos noch nicht im Spiel war, tritt dem rhythmischen Muster nun intensivierend zur Seite. Die Fermate auf dem vierten Takt hätte allein nicht genügt, um eine Aequiponderation zu erzielen, da sie auch schon in Takt 2 steht. Der künstlerische Instinkt, der »Instinkt des Genies« (Ambros), hat hier eine Lösung gefunden. Die Analyse kann ihr nur Bewunderung zollen.

46 Zur Kompositionszeit dieser Es-Dur-Sonate wünschte Daniel Gottlob Türk in seiner Klavierschule von 1789 (21802, § 497) sich und der musikalischen Welt: »Möchte uns doch Haydn – über dessen höchst originelle Sinfonien nur Eine Stimme ist und seyn kann – noch mit einigen Sammlungen Klaviersinfonien beschenken!«; zitiert in Hans-Werner Kühren, Beethovens Klavierkonzerte, in: 35. Beethovenfest Bonn 1997, Bonn 1997, S. 153.

Haydn zeigt uns aber in seiner Es-Dur-Klaviersonate noch an einer vorangehenden Stelle eine subtile erste Anwendung der Aequipondation, die unabhängig ist von seiner Verwendung des rhythmischen Topos. Wägt man die beiden Stellen gegeneinander ab, dann mag dieses zweite Beispiel, das in T. 28–36 einen großen thematischen Bogen schlägt,

vielleicht noch unmerklicher sein; aber es huldigt dennoch demselben ausgleichenden Prinzip. Hier liegt eine andere Art musikalischer Gewichtung zugrunde: Innerhalb der Fortsetzung des ersten Themas T. 28–36, das diastematisch und melodisch ein weiträumig durchlaufener Höhepunkt ist, begegnet in T. 33–36 eine zwar metrisch normierte, jedoch durch Triller unterschiedlich lang betonte Phrase. In T. 33 ist mit dem synkopierten Doppelschlag unter Ansteuerung der höchsten spielbaren Diskantnote f^3 ein Kulminationspunkt der Phrase erreicht, und es folgt der Abstieg mit einem kürzeren Aufschwung, den der erste Triller in T. 34, gedehnt über zwei Sechzehntelgruppen, markiert. Der zweite Triller, mit dem gleichen auskomponierten Nachschlag in T. 36 der Sekundsequenz, ist dagegen auf die mittlere Gruppe verkürzt. Die Dynamik des ersten Trillers speist sich überdies durch die vehemente Fortsetzung mit dem unmittelbar folgenden Doppelschlag in T. 35.

Haydn liefert also eine zweite Anschauung seiner Idee der Aequipondation. Ein echter chromatischer Abstieg mit Dissonanzvorhalten von B-Dur nach g-Moll steht diesen Modulationen nicht nach. Damit entsteht eine dynamische Ponderation, die den vorangehenden dreifachen Anlauf in T. 28–33 zunächst auffängt, während der Abstieg T. 35/36 am Ende überleitet in eine Zwischenkadenz. Diese Inversion bei der Gewichtung der beiden Trillerakzente (zuerst lang, dann kurz) ist erfahrbar und eingängig, zugleich aber auch hintergründig bedingt durch den Kontext, der soeben in seiner melodischen Konkretion beschrieben wurde. Eine in höchstem Feingefühl erdachte Stelle, die Haydn, nachdem er sie in der Exposition (T. 28–36) auf der Dominante B-Dur bietet, dann in der Reprise (T. 158–66) auf der Tonika noch einmal wörtlich wiederholt. Das Moment der unterschiedlichen Gewichtung zweier gleicher Figuren, a) T. 34 und b) T. 36, resultiert, wie gesagt, aus der Funktion innerhalb dieses sowohl dynamischen wie klavieristischen Höhepunkts, in dem sich ein dichter Zusammenschluss musikalischer Elemente dartut.

Haydn als Eichmeister der Klassik. Ist es da abwegig, an einen Einfluss auf seinen Schüler Beethoven zu denken?⁴⁷

In der Sonate Hob. XVI:49 begegnet man also zwei divergierenden Fällen von *Aequipoindation*, die in der bewegten Anlage dieser späten Haydn'schen Exposition als wohlkalkuliert, und dennoch höchst organisch erscheinen.

Topos – Devise. Es wäre zu viel gesagt, wollte man hier, in Analogie zu Mozart, Beethovens Gebrauch des rhythmischen Topos $\uparrow \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ so darstellen, als hätte er ihn, wie Mozart durch mannigfache gezielte Verwendung einer anderen Figur – die eigentlich eine stereotype kontrapunktische Formel ist –, zu seiner »Devise« erheben wollen. Eine solche Devise zeigt sich als gewähltes personifiziertes Emblem; sie ist Signet der Unverwechselbarkeit ihres Autors.⁴⁸ Und gerade Mozart hat ein Anrecht darauf. Dagegen ist der Gebrauch unseres Topos zugleich ein herausforderndes Korrelat, eine Provokation des a priori Allgemeinen, das sich durch einmalige Spezifikation des neu geschaffenen Umfelds individualisieren will. Das In-Einsfallen von Topos und Thema ist in Beethovens schöpferischer Individuation der *Fünften Symphonie* als Kulminationspunkt zu unübertroffener Identifikation mit sich selbst gereift – jedoch würde man diesem Werk (oder seinem Anfang) deshalb nicht den Charakter einer Devise zusprechen.⁴⁹ Schon allein der einmaligen Anwendung halber. Andererseits ist das Thema der *Fünften Symphonie* zum Synonym für Beethoven geworden – wozu es aber auch andere gemacht haben. Eine tiefere Intention ließe sich indes in Parallele setzen: Wie nämlich Mozart seine »Devise« am Anfang des Finales seiner *Jupiter-Symphonie*⁵⁰ verklärt und damit letztlich einmalig gemacht hat, nachdem er diese Devise in seiner Kindheit bereits im 2. Satz seiner Ersten

47 Donald Francis Tovey hatte in der enharmonischen Verwechslung beim tonalen Anschluss des zweiten zum dritten Satz in Beethovens Drittem Klavierkonzert auf das Vorbild in Haydn's Klaviersonate Es-Dur, Hob. XVI:52, von 1794 aufmerksam gemacht. Vgl. Beethoven, NGA III,2: Klavierkonzerte I, hg. von Hans-Werner Kühren, München 1984, Kritischer Bericht, S. 70. Betreffs op. 37, erster Satz, T. 318–25, ist die Genese des rhythmischen Motivs komprimiert dargestellt, das in Beethovens Klavierkonzerten Nr. 2 bis Nr. 4 in den Kopfsätzen zunehmend verwendet wird, bis es zu Beginn der Fünften Symphonie seinen intensivsten Ausdruck findet. Siehe ebenda, Kritischer Bericht, S. 54.

48 Neben dieser Definition denke man an Beethovens Vertonungsansätze zu B-A-C-H, dessen Namensmetapher (»nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen« etc.) er durchaus als Devise empfunden hat.

49 In Manuel de Fallas *Der Dreispitz*, Tanz des Müllers, sind die fünf Anfangstakte von Beethovens *Fünfter Symphonie* im sordinierten Blech (mit vier Fortsetzungstakten der Streicher) keine kompositorisch relevante Bezugnahme, vielmehr ein Topos der Erinnerung an Beethoven selbst, möglicherweise assoziiert durch die Tonrepetitionen dieser Farruca. Das Zitat – ob ironisch oder nicht – weist aus, wie sehr der Topos für de Falla zum individualisierten Emblem des Komponisten geworden ist; quasi als Beethoven-Devise. Wenn vielleicht gar in Richtung *Divination*, dann wäre eine solche Devise hier gegenüber dem neuen Sensualismus der Impressionisten (die Vorbehalte Debussys oder noch Ravels, Beethoven betreffend, sind hinlänglich bekannt) möglicherweise gar in die Gegenrichtung einer Persiflage zu verstehen, die ja gerade ein solches Erkennungsmerkmal vorausgesetzt haben müsste. Eine Mehrdeutigkeit *sui generis*. – Zum Vergleich: Mendelssohn verwendet die Mozart-Devise in seiner Fünften Symphonie (»Reformations«-Symphonie) beim Andante-Beginn in mehrfachem Kontrapunkt.

50 Peter Gülke würdigt diesen Gipfel in seinem Buch »Triumph der neuen Tonkunst«. Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld, Kassel 1998, S. 206: »Introite, nam hic Dii sunt. Alle scheinbar kluge

Sinfonie KV 16 angedeutet und später oft wiedergewählt hatte.⁵¹ Das geschah zu so früher Zeit, dass sie Beethoven bequem zum Vorbild hätte dienen können.⁵²

Nicht übersehen werden sollte dann eine geradezu ideal verknüpfende Fortsetzung im Finalthema der *Jupiter*-Symphonie: Hier schließt Mozart unmittelbar an seine Devise unseren überkommenen rhythmischen Topos an. Magnifique! Dabei ist der Devise das Hauptgewicht einer Arsis, dem Topos aber das einer Thesis zugewiesen, so dass aus dieser Juxtaposition ein Kontrapost erwächst, der die kunstvolle Verflechtung in einer »Fuge«⁵³ zu schönstem Ausgleich gebracht hat.⁵⁴ Kann eine fundamentalere musikalische Entfaltung in einem nahezu heraldischen Sinn als künstlerische Konfession erbracht werden?⁵⁵ Die Verknüpfung der *Devise* mit dem *Topos* ist Mozarts Aequiponderation katexochen.



Durch die gewonnenen mannigfaltigen Eindrücke kommen wir zur Vorstellungseinheit dessen, was hier zum Gegenstand gewählt wurde. Zur Behandlung eines bestimmten musikalischen Beispiels durch mehrere Komponisten, in unserem Fall durch Mozart, Haydn und Beethoven, findet sich ein ergiebiges Zitat aus dem *Harvard Dictionary*: Unter »Fortspinnung« – in eben diesem erweiterten Sinn – wird ein »identical material« [...] more interesting as an example of ›contrasting treatment of the same material‹, the former being treated in repetition, the latter in continuation. Other terms for the same two types are ›static‹ and ›dynamic‹ melody (E. Kurth).⁵⁶

Die Rede ist dabei von Mozarts *Symphonie in g-Moll*, KV 550, Finalsatz, und Beethovens *Fünfter Symphonie*, Scherzo. Zwar ist in unserem Fall die Chronologie der angeführten Beispiele der gemeinsamen Heranziehung, der Apprehension eines bestimmten Topos gebührend beachtet, indes liegt wegen der doch sehr allgemeinen musikalischen Formulierung dieses Topos nur eine begrenzte Behandlung als »Fortspinnung« im zitierten Sinn des *Harvard*-Lexikons vor. Wie immer ein engerer Zusammenhang bestanden haben mag, hebt doch in unserem Fall der Charakter des »identical materials« als *Topos*, auf den

Zurückhaltung beim Gebrauch von Superlativen wird angesichts dieser Musik von der Gewißheit weggeräumt, daß, wenn irgendwie und -wo klassisches Komponieren kulminiere, dann so und hier.«

⁵¹ Eine Auflistung dieser »Viertonfigur« findet sich ebenda, S. 209–11.

⁵² Tatsächlich hat Beethoven die Mozart-Devise im ersten Solo seines C-Dur-Klavierkonzerts in der m. s. T. III–14, verwendet. Siehe Kühn, Beethovens Klavierkonzerte, (wie Anm. 46), S. 163.

⁵³ Zur Problematik der hier verwendeten Satzform siehe Gülke, (wie Anm. 50), S. 207 f.

⁵⁴ Gülke beschreibt das Finalthema so: »Mozart stellt die Doppelung horizontal in der Aufeinanderfolge von vier ›gelehrten‹ und vier ›galanten‹ Takten vor [...]; angesichts dessen, was er einleitet, würde dieser Beginn ohne Konnotationen und Aura der Viertonfigur gefährlich beiläufig anmuten.«; ebenda, S. 213. Nun aber scheint eine höhere Gravitation als durch diese zwei Komponenten (Devise und Topos in Aequiponderation) kaum möglich.

⁵⁵ Man vergleiche Ellwood Derr: A Deeper Examination of Mozart's *1-2-4-3* Theme and Its Strategic Deployment, in: *Theory Only* 8 (1985), S. 5–43.

⁵⁶ *Harvard Dictionary of Music*, by Willi Apel, Cambridge/Massachusetts 1947, S. 279 f.

so leicht keiner einen urheberischen Anspruch machen kann, eine gegenseitig bedingte kompositorische Relevanz weitgehend auf. Gerade das Topische, hier zum Beispiel auf unsere rhythmische Formel konzentriert, bindet den Zeitgeist einer Epoche doch wohl erst zusammen, so dass ein reiches Spektrum dieses archaisch-einfachen Materials in seiner je eigenwilligen Behandlung *ipso facto* in seinem Umfeld offen zutage tritt. Seine im jeweiligen Kontext höchst unterschiedlich ausgeschöpfte Funktionstauglichkeit »im Endlichen nach allen Seiten« ein wenig näher auszuleuchten und »das Ganze im Kleinsten erblicken« zu wollen, war Absicht dieser Darstellung.

Abkürzungen

BBS	Bonner Beethoven-Studien
BHB	Beethoven-Haus Bonn
BJb	Beethoven-Jahrbuch (hier 1969)
DG	Deutsche Grammophon, Polydor International GmbH, Hamburg
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JTW	Johnson, Tyson, Winter, The Beethoven Sketchbooks
Kinsky-Halm	Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis (1955)
M&L	Music & Letters
NGA	Neue Gesamtausgabe der Werke Beethovens (Beethoven-Archiv)
OA	Originalausgabe
SBPK/SPK	Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
SV	Verzeichnis der Skizzen Beethovens (Skizzenverzeichnis), in: BJb 6 (1969)