

Peter Gülke

Was verbindet Beethovens letztes Streichquartett mit Schumanns ersten beiden? Die Frage liegt nahe, weil jenes das Schlußstück einer in jedem Sinne großen Werkreihe bildet und diese ein Anfang waren, der fast ohne Folgen blieb - zudem als überhaupt erstes zyklisches Kammermusikwerk ein fast überstürzter Anfang. Alle Anderen seines Ranges haben sich Zeit gelassen bei dem Genre, das höchste Ansprüche stellt, oder weniger riskante Anlaufwege benutzt.

Dennoch haben die Werke etwas gemeinsam - den Bezug auf die Zentralgruppe von Beethovens späten Quartetten, das „Makro-Opus“ op. 132, 130 und 131. Nach diesen im klassischen Verständnis kaum beendbaren, paradox gesprochen je für sich „letzten“ Stücken erscheint op. 135 als nachletztes. Als solches hat es viel zu verstehen aufgegeben und war, weil knapper gefaßt als jene und äußerlich näher bei traditionellen Maßgaben, schnell als rückgewandt etikettiert.

Ein nach eigenem Zeugnis aufs „Weitergehen“ vereidigter Komponist wie Beethoven aber kann nicht einfach zurück, der vermeintliche Rückbezug veranlaßt Neuerungen, denen zudem eine „Tarnung“ übergeworfen und damit eine irritierende Doppelbödigkeit mitgegeben ist. Im ersten Satz z. B. dominieren kleine, oft nur zweitaktige Prägungen, welche im Sinne der Sonate kaum thementauglich erscheinen, zudem bringt die Kleinteiligkeit einen „Wechsel der Töne“, Charaktere, Tonfälle mit sich, der kaum unter dem Dach ein und desselben Satzes scheint unterkommen zu können. So mutet dieser, obwohl sonatengemäß strukturiert, eher wie ein eilig gedrehtes Kaleidoskop an als eine zielgerichtete Abhandlung.

Wenn er sich nach wenigen Takten zu einem Unisono verdünnt, demonstriert Beethoven Anschluß an jenes „Makro-Opus“, er diatonisiert die chromatisierende Viertonfigur, die jenes in vielerlei Varianten fast durchgängig strukturierte. Und das girlandenhaft sequenzierende Schaukeln, zu dem sich die Fuge in op. 131 entspannte, erscheint gleich dreimal – unverstellt zitiert im letzten Satz, innig gesungen im dritten und als rasche Figuration im ersten. So weit von jenen drei Quartetten, scheint Beethoven sagen zu wollen, bin ich auch in dieser kürzer gefaßten Zugabe nicht.

Wohl auch auf andere Weise: Glaubwürdig wird berichtet, er habe es bei drei Sätzen belassen wollen. Welches nun war der vierte? Keinesfalls der erste, sicherlich nicht, als einziger nicht in der Grundtonart F-Dur stehender Satz, das Andante, und kaum das Scherzo, das dem „Kaleidoskop“ des Kopfsatzes als furios-einheitlicher Verlauf nachfolgt.

Bleibt das ohnehin verdächtige Finale - dank des vorangesetzten „Muß es sein? Es muß sein!“, nach dem „Dankgesang eines Genesenen“ in op. 132 wiederum eine private, zu den Maßgaben der Gattung querstehende Einfügung. Drei Erklärungen konkurrieren hier – als erste, der knauserige Beethoven habe der Haushälterin mit diesen Worten Geld übergeben; als zweite, er habe einen Musikliebhaber zitiert, der den Geigerfreund Schuppanzigh beleidigt und sich Material eines der späten Quartette leihweise erbeten hatte, dies aber von Beethoven nur bekommen hätte unter der Bedingung, daß Schuppanzigh ein Bußgeld von 50 Talern erhalte.

Beide Erklärungen haben mit Musik nichts zu tun. Angesichts des oft zu derlei Späßen aufgelegten Beethoven taugte das kaum als Einwand – er hat die beiden dreitönigen Wendungen zudem zu einem Kanon verarbeitet –, gäbe es nicht eine dritte, die mit der Auskunft über den hinzukomponierten Satz gut zusammenstimmt. Der Verleger Schlesinger hat fast 30 Jahre nach Beethovens Tod berichtet, auf sein Drängen habe der sich mit diesen Worten zur Komposition eines weiteren Satzes, eben des Finales, aufgerafft. Das erscheint schlüssig, selbst wenn man etwas

Wichtigmacherei eines alten Herrn in Anschlag bringt, um so mehr, als Beethoven, indem er „Muß es sein?“ im einleitenden Rezitativ und „Es muß sein!“ als Hauptthema installierte, seine Unwilligkeit einkomponiert hat. Daß er dem Thema als Nachsatz jene vom op. 131 herkommende Girlande anschließt, die im Quartett, am eindringlichsten im Lento assai, schon mehrmals untergekommen war, könnte man als Hinweis verstehen, daß er eine ganz andere, neue Musik nicht mehr komponieren wollte.

Dies wiederum klingt, als wolle man den großen Anwalt integrierter Werkganzer gegen denjenigen retten, der der Bitte eines Kaufmanns nachgibt. Das aber ist nicht nötig: Jene integrativen Ansprüche, nach denen ein Werk in sich vollendet sein müsse und nichts übriglasse, waren in der Trias op. 130/31/32 bereits nachdrücklich relativiert, nicht nur, wo er einen Satz vom einen ins andere Quartett verschiebt – auch schon Jahre zuvor, als er sich ärgerte, daß der Verleger der Klaviersonate op. 111 nach dem ausstehenden Schlußsatz fragte. Zu dieser Sonate nun ergäbe sich ein enger Bezug, wenn man das Lento assai in op. 135 als dessen „eigentlich“ gemeinten Schlußsatz ansieht, gar in einer Verschärfung, insofern kein abschiednehmendes Verklingen komponiert ist, sondern ein Innehalten, Verstummen - drastische Demonstration, daß eine übliche, ins nachfolgende Schweigen hineinführende Beendigung nicht möglich sei. Weil Beethoven die Nötigung zu dem Finale in demselben zu Musik macht, widerlegt es durch sein Vorhandensein jene Deutung bestenfalls teilweise. Nicht zufällig ähnelt das eröffnende, später nochmals in den Schlußsatz eingeblendete Rezitativ demjenigen am Beginn des „Freude“-Finales, wo der Komponierende aus seiner Musik heraustritt und mit dem Publikum verhandelt, wie es weitergehen könne.

Im Übrigen gab die Bitte des Verlegers Beethoven die Möglichkeit, die Verhältnisse zwischen dem Finale zum Quartett als Ganzem und dieses Quartetts zur Trias der vorangegangenen zu parallelisieren: Denn der rezitativhafte Finalebeginn legt den Vergleich mit dem des ersten Satzes nahe, der sich ebenfalls fast rezitativisch, unverbindlich präludierend gibt, als sei es noch nicht ganz ernst mit ihm gemeint, schon gar nicht als Thema einer Sonate. Das scheint sich 60 Takte lang bis zum Beginn der Durchführung zu bestätigen; erst dort erscheint die Anfangswendung wieder, und nicht mehr so locker gefügt wie zu Beginn. Wie das Finale zu dem Quartett verhält dieses sich zu seinen Vorgängern - Zubeße hier wie dort.

. . .

Höchstens sieben Wochen im Sommer 1842 brauchte Robert Schumann für die drei Streichquartette op. 41, die einzigen, die er geschrieben hat. Es war, wie so oft bei dem meist aberwitzig rasch Komponierenden, auch der Versuch, die Musik im Handstreich zu nehmen. Diesmal ein besonders verwegener: Zwar war vielerlei Beschäftigung mit der Gattung vorausgegangen, u. a. in den in der Wohnung der Schumanns stattfindenden „Quartett-Unterhaltungen“, auch ist 1838/39 schon von einer geplanten Komposition die Rede. Mit dem Erbe der Vorgänger bestens vertraut, wußte Schumann, worauf er sich im Zuge der systematischen Erschließung der Gattungen einließ – fast zehn Jahre nahezu ausschließlich Klaviermusik, 1840 mehr als 140 Lieder, 1841 zweieinhalb Sinfonien, 1842 Kammermusik –, und als erstes gleich das Schwierigste. Angesichts der hier mehr noch als anderswo geforderten „Besonnenheit“ erscheint es tollkühn, wie er hineinstürzte; doch gehört eben dies zu jener Befangenheit oder rücksichtslosen Fixierung, die seinen kreativen Zündungen in besonderer Weise eigen war.

Spätestens seit den im Vorjahr entstandenen Sinfonien weiß er, wie schwer es ihm fällt, von jener Befangenheit des Inspirierten aus den Abstand zu gewinnen, dessen es zur Ausarbeitung eines mehrthemigen Formganzen bedarf. Schon dort hatte er inner- und unterhalb der Themen der Sätze Zusammenhänge hergestellt, man könnte auch sagen: der thematischen Verarbeitung im Vorhinein Einiges abgenommen. Innerhalb der Quartettkomposition war Beethoven das große Vorbild, besonders mit der Trias op. 132/ 130/ 131, auch und gerade mit werkübergreifenden Bezügen. Hier knüpft Schumann an, z. B. wenn er die synkopische Prägung des Hauptthemas vom Allegro des ersten Quartetts in dem ins Scherzo eingeblendeten „Intermezzo“ aufnimmt oder in einer fugierten Umformung jenes Hauptthemas eine melodisch getrepte Figuration entdeckt, die das Thema des nachfolgenden Scherzos strukturiert, ebenso die Sechzehntelfiguration, die den ersten Forte-Einbruch ins Adagio begleitet. In Notenwerten und Intervallschritten gedehnt, zudem im choralhaften Note-gegen-Note-Satz kehrt die Struktur am Ende des Kopfsatzes im zweiten Quartett wieder, und hier folgen, unmittelbar vor Schluß, zweimal vier Takte, die man fast als Direktzitat ebenso aus Beethovens Trias wie aus Mozarts „Jupiter“-Sinfonie ansprechen könnte.

Weil wir wissen, daß Schumann die „Introduzione“ zum ersten Quartett erst später komponiert hat und die dort abschließenden, hart punktierenden Takte zunächst am Schluß des Finales - offenbar als Scharnier zum Kopfsatz des zweiten Quartetts - standen, liegt die Vermutung nahe, er sei zunächst auf ein über die klassische Viersätzigkeit hinausgehendes größeres Ganzes ausgegangen. Hierfür spricht auch, daß der weich hineingleitende Sonaten-Hauptsatz des zweiten Quartetts eine markante Setzung als vorausgegangen vorauszusetzen scheint und der des ersten Quartetts statt in der „offiziellen“ Grundtonart a-Moll in F-Dur steht. Dafür spricht auch, daß im Finale das von ihm zuvor schon mehrmals zitierte „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus Beethovens Liedzyklus „Die ferne Geliebte“ erklingt, die einkomponierte Überreichung der Musik an Frau Clara – ein familienübliches Ritual, das Schumann drei Jahre später im Finale der C-Dur-Sinfonie in spektakulärer Weise wiederholen wird und, das Quartett betreffend, vermuten läßt, dieser Satz sei als Abschluß des ursprünglich geplanten Werkes gedacht gewesen.

Vermutlich steht der Entschluß, dem F-Dur-Allegro die „Introduzione“ in a-Moll voranzustellen, mithin auch der Tonart mehr Gewicht zu geben, mit der Verabschiedung des ursprünglichen Konzepts in Zusammenhang; vielleicht entschloß Schumann sich auch jetzt erst, als drittes das A-Dur-Quartett hinzu zu komponieren - schon tonartlich eine Antwort auf das erste und dies noch mehr in der streng beobachteten klassischen Viersätzigkeit (Georg-Albrecht Eckle). Hierfür, und damit für einen mit der Komposition innig verbundenen Erkenntnisprozeß spricht zudem, daß es sich um das einzige Opus handelt, in dem Schumann drei zyklische Stücke zusammengefaßt hat. Weil die Unterteilung des ursprünglich anvisierten Mega-Quartetts in zwei Werke schon während deren Entstehung beschlossen worden sein muß, stellt die in dieser Einspielung präsentierte Version keine „Urfassung“ dar, sondern lediglich eine hypothetische Annäherung an das, was Schumann anfangs vorgeschwebt haben könnte. Es war offensichtlich der Illusion geschuldet, seine Vorstellungen einer eher die inspirative Zündung umkreisenden als im klassischen Sinne abhandelnden, prozessualen Musik könnten unter Maßgaben des späten Beethoven besser mit den Anforderungen einer weitläufigen Form übereingebracht werden.

Von jenen Vorstellungen indes konnte und wollte er nicht ablassen. Daraus ergab sich ein schwieriger Spagat zwischen objektivierenden Ansprüchen der Quartettform und seinen subjektiven Beglaubigungen: Wäre sie nicht in einen wunderbaren

Melodiezug integriert, müßte im Adagio des ersten Quartetts die Verknüpfung der Adagio-Melodie aus Beethovens Neunter Sinfonie mit dem „Clara-Motiv“, welches u. a. im Jahr zuvor als zweites Thema im Finale der d-Moll-Sinfonie erklingen war, als Verbindung des Öffentlichsten mit Privatem nahezu blasphemisch erscheinen; schlösse sich im Andante des zweiten Quartetts nicht eine weit ausholende Variationenfolge an – orientiert wiederum an Beethovens Adagio, nun auch dem des Streichquartetts op. 127 -, müßte die ans Zitat heranreichende Nähe zu dem ins Jahr 1832 gehörigen „Albumblatt“ op. 124/XIII und zu „Wehmut“, der Nr. IX im Eichendorff-Zyklus op. 39, arg privat erscheinen. So sollte man auch den Liedtext, der als General-Devise für Schumanns Befindlichkeit taugen würde, nicht allzu direkt zur Deutung dieser Musik bemühen: „Ich kann wohl manchmal singen, / als ob ich fröhlich sei; / doch heimlich Tränen dringen, / da wird das Herz mir frei. /... Da lauschen alle Herzen, / und alles ist erfreut, / doch keiner fühlt die Schmerzen, / im Lied das tiefe Leid.“

Schumann hat das Opus 41 Mendelssohn gewidmet, nicht nur in Freundschaft und Verehrung, sondern auch im Sinne einer Selbstbehauptung: Im Jahr 1837/38 waren dessen Quartette op. 44 erschienen, „sehr fein, klar und geistreich. Neues nicht darin“ notiert Schumann zu ihnen im Tagebuch und mag einen gar zu meisterlich-unangestregten Anschluß an klassische Traditionen gemeint haben. Seine Quartette muten wie ein Gegenentwurf an, in der Orientierung am späten Beethoven um so mehr, als Mendelssohn zehn Jahre zuvor in seinem a-Moll-Quartett ebenfalls auf ihn geblickt hatte. Clara bestätigt es nach der ersten Aufführung: „Alles ist neu“. Mit einem Eigensinn, der allemal Produktionen gilt, die von tiefgreifenden Skrupeln begleitet waren, sagte Schumann nach Mendelssohns Tod über die Quartette: „Ich betrachte sie immer noch als mein Bestes der früheren Zeit, und Mendelssohn sprach sich oft in demselben Sinne gegen mich aus“. Er wußte glücklicherweise nicht, daß Mendelssohn gegenüber Anderen einmal spöttelte, Schumann hätte, anstatt eines der Finali zu komponieren, lieber spazieren gehen sollen. Wir wollen froh sein, daß er es nicht tat.

©bmn 2010