

Konstruktiver Realismus und musikalische Analyse

Strukturalistische Betrachtungen zu K. 465 von Wolfgang Amadeus Mozart

von Florian Kragl, Wien

— 1 —

Sind Werkbetrachtungen noch sinnvoll? Diese Frage stellt sich heute unweigerlich jedem¹, der beginnt, sich intensiver mit einem Werk zu befassen. Gelegentlich scheint es, als raubten die wissenschaftstheoretischen Umwälzungen der letzten Dezennien jeder Analyse und Deutung ihren Sinngehalt, insofern sie sich nicht als gleichsam beliebige Assoziation in eine indifferente Sammlung von Sichtweisen einreihen möchte. Radikaler formuliert Walter Haug, das „Dilemma“ vom „hermeneutische[n] Zwiespalt“.

„Die verstehende Aneignung eines Fremden, das sich als solches unseren Kategorien entzieht, bedeutet, daß unsere Zugriffe nur tentativ sein können, wobei Geschichte und Gegenwart in einem offenen Prozeß aufeinander zugeführt werden müssen, wobei ‘offen’ gegen Vereinnahmung steht. Dieses hermeneutische Dilemma spielt [...] bei aller historischen Arbeit, die nicht nur Daten sammelt, sondern diese auch verstehen will, eine Rolle [...], es sei denn, sie wolle sich auf einen bloßen Faktenpositivismus zurückziehen und auf Interpretation verzichten.“²

— 2 —

Haug versucht, diesem Dilemma (und weiteren) implizit durch eine wohl weniger geglückte, tendenziell rückwärtsgewandte Konzeption³ von Literaturwissenschaft zu begegnen. Allerdings ist seiner Feststellung wohl beizupflichten, dass sich „die prekäre Relativität des interpretierenden Zugriffs [...] in postmoderne Unverbindlichkeit verwandelt, die Unsicherheit

¹ Sämtliche allgemeine Kategorien der Rezeption, des Verstehens usf. werden ohne biologische Implikationen maskulin gesetzt.

² Walter Haug, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?*, in: *DVjs* 73 (1999), S. 69-93, hier S. 71. Die letzte Aussage („es sei denn“) bezieht Haug nur auf die Literaturwissenschaft; sie ist jedoch m. E. in gleichem Maße für Musik- und weitere Kulturwissenschaften gültig.

³ Dazu Gerhart von Graevenitz, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Entgegnung*, in: *DVjs* 73 (1999), S. 94-115.

der Deutung [...] zu einer fröhlichen Tugend geworden [ist].“⁴ Die Beschäftigung mit einem Werk wird zur absichtlich individualistischen Reinterpretation, zur Aneignung fremder Kulturgüter durch Projektion eigener Welt- und Wertvorstellungen⁵. Muss daher jeder wissenschaftliche Versuch, sich Produkte der Vergangenheit nicht oder nicht nur zu eigen zu machen, notwendigerweise scheitern?

— 3 —

Vielleicht vermag eine differenzierte Betrachtung ein weniger blendendes Licht auf derartige Fragestellungen zu werfen. Schlagworte wie Poststrukturalismus, Dekonstruktion etc. zählen seit nun beinahe zwei Jahrzehnten zum Inventar der musikwissenschaftlichen Welt⁶, wenngleich die praktische Umsetzung noch längere Zeit auf sich warten ließ. Einen der ersten konsequenten Versuche, etwa Dekonstruktion im Sinn Jaques Derridas' für die musikalische Werkbetrachtung fruchtbar zu machen, unternahm erst vor gut einem halben Jahrzehnt Martin Scherzinger mit seinem Aufsatz zu Mahlers *Siebter Symphonie*⁷. Aber nichtsdestotrotz mutieren einstige radikale Ideen, damals als Widerstand gegen idealistisch betriebene Kulturwissenschaften formuliert, zunehmend zu semantischen Leerformeln.

— 4 —

Ein Indiz dafür mag die bereits begonnene Lexikalisierung der eben genannten Begriffe geben⁸, unter der die dynamischen Konzepte zu einem

⁴ Haug (Anm. 2), S. 85.

⁵ Gerhart von Graevenitz assoziierte diesbezüglich Allegoresemodelle des Mittelalters: Relikte vergangener Zeiten werden — ungeachtet ihrer eigentlichen Intention — durch Modelle der (Um-)Deutung adaptiert, im Mittelalter vor allem die Schriften des Alten Bundes (von Graevenitz [Anm. 3], S. 108f. Dass und wie dieser Gedanke in der Polemik gegen den Aufsatz von Walter Haug zu sehen ist, ist hier nicht von Bedeutung).

⁶ Joseph Kerman, *Grafts and Splinters: Some Recent Work in American Musicology*, in: *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica. Atti del convegno internazionale (Latina 27-29 Settembre 1990)*, hg. von Raffaele Pozzi, Firenze 1995, S. 11-27, hier S. 26. Joseph Kerman war es auch, der die Bewegung hin zur so genannten 'New Musicology' entscheidend mitgestaltet hatte, etwa mit Arbeiten wie *How We Got into Analysis, and How to Get Out*, in: *Critical Inquiry* 7 (1980/81), S. 311-331 oder seinem Buch *Musicology*, London 1985, in den Vereinigten Staaten publiziert als *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge 1985.

⁷ Martin Scherzinger, *The Finale of Mahler's Seventh Symphony: A Deconstructive Reading*, in: *Music Analysis* 14 (1995), S. 69-88.

⁸ Während der Registerband der zweiten Auflage der *MGG* die Termini nicht auflistet, finden sich in der zweiten Auflage des *NGroveD* von 2001 eigene Artikel unter den Stichworten *Deconstruction* (von Christopher Norris; Bd. 7, S. 122-

guten Teil zu erstarren drohen; ein anderes manch neuere musikwissenschaftliche Theoriebildung wie beispielsweise in dem programmatisch postmodernen Aufsatz von Raymond Monelle⁹. Ohne seine Überlegungen als solche infrage stellen zu wollen, ergeben sich doch zwei Bedenken gegenüber seinem Umgang mit Problemstellungen, wie sie in den Zitaten aus Haugs Aufsatz angerissen wurden. Zum einen polemisiert (statt argumentiert) er unnötigerweise gegen Standpunkte der Vergangenheit (zitiert werden Arbeiten der 1970er Jahre); zum anderen, Folge dieses Ansatzes, gelangt er, ebenso wie seine Kontrastfolien, zu ideologisch motivierten Maximen, die wiederum auf ihre Weise ein Extrem bilden: „*analysis ought to proceed heterogeneously, moving freely between narrative, rhetorical, symphonic and social codes.*“¹⁰ Die Emphase verstellt abgeklärtere Beurteilungen, und ebenso, wie ‘moderne’ Theoretiker (Monelle versteht darunter die Tradition seit der Aufklärung bis ins späte 20. Jahrhundert) ihre Ansätze im musikalischen Material selbst vorgezeichnet glaubten, verlässt auch Monelle die Diskussion wissenschaftlicher Theorienbildung und erklärt: „*Music, then, is fundamentally allegorical, metonymic and deconstructive.*“¹¹ Er bemerkt nicht, dass seine Belege für die prinzipielle Heterogenität der Musik in konträrer rhetorischer Darbietung (gleichsam im Postulat einer potenzierten Einheit durch kontrastive Gestaltgebung) nicht weniger eine These musikalischer Kohärenz bestätigen könnten.

— 5 —

Fazit: Die ideellen Gebäude werden segmentiert und zu semantisch verbrauchten Leerformeln reduziert — die ‘fröhliche Tugend’ der ‘postmodernen Unverbindlichkeit’. Alastair Williams notiert in seinem jüngst erschienenen Forschungsbericht „*Musicology and Postmodernism*“ zur statischen Fixierung postmoderner Ansätze:

„[O]nce interpretation moves beyond a necessary interrogation of epistemological strategies and institutional preferences, it risks embracing a set of postmodern beliefs that are sometimes

127), *Postmodernism* (von Jann Pasler; Bd. 20, S. 213-216) und *Structuralism, post-structuralism* (von Christopher Norris; Bd. 24, S. 611-614). Die Begeisterung für die neuen Ansätze in der englischsprachigen Musikwissenschaft spiegelt sich offenbar in der Lexikongestaltung wider.

⁹ Raymond Monelle, *The postmodern project in music theory*, in: *Musical Semiotics in Growth*, hg. von Eero Tarasti [u. a.], Imatra, Bloomington 1996 (= *Acta Semiotica Fennica* 4), S. 37-56.

¹⁰ Ebd., S. 55.

¹¹ Ebd., S. 52. Einige Beispiele aus der Musikgeschichte werden als Bestätigung angeführt.

as dogmatic as their purportedly outmoded predecessors. Postmodernism, as an umbrella term, includes discourses that were forged in a struggle to displace notions such as integration, depth, teleology and grand narrative that at one time, we are told, were accepted unquestioningly. These critical discourses have performed invaluable work; but problems arise when they are taken to licence unbridled relativism and pluralism. Embargoes on grand narrative and generality start to resemble, ironically, a rigid orthodoxy, an unreflexive grand narrative of the worst sort. After all, to announce the end of grand narrative is itself a grand narrative, [...] and it is a generality to suggest that knowledge is always local and contingent. What is the point of showing that the institutions of the canon are elitist and patriarchal if, at the same time, one supports a relativism that would grant elitist, patriarchal readings as much validity as decentred critique? “¹²

— 6 —

Wollte man den dynamischen Komplex ‘Postmoderne’ überhaupt mit einem zentralen Begriff fassen, müsste dieser auf den weiteren, extremeren Schub des Werteverfalls, einen Prozess also, hinweisen, dessen Vorgänger um 1800 die Romantik, um 1900 die Moderne eingeleitet hatten¹³. Doch sind diese Fragen nicht unmittelbarer Gegenstand dieses Aufsatzes. Hier interessiert es mehr, ob, wie und wie weit gültige Aussagen getroffen werden können. Ein Gemeinplatz könnte lauten: Zweifellos subjektiv bedingt ist die Wahl des Aspekts, unter dem weitere Aussagen geschehen. Nicht aber die Denkmuster, welche sich in Begegnung der abstrakten Art der Betrachtung mit dem konkreten Objektbereich ergeben. Sie sind durch Aspekt, Objektbereich und die Konvention des logischen Denkens — ein Muster, das sich tatsächlich in vielfachen Schritten wiederholt — hinlänglich begrenzt. Probleme¹⁴, die sich mit steigender Komplexität ergeben, rechnen zum Bereich praktischer Schwierigkeiten, nicht der Aporien. Al-

¹² Alastair Williams, *Musicology and Postmodernism*, in: *Music Analysis* 19 (2000), S. 385-407, hier 386.

¹³ Zu solchen Analogien vergleiche Peter Duesberg, *Der Zeitgeist als übersteigerte Zeitwahrnehmung*, in: *ZfdPh* 120 (2001), S. 183-206.

¹⁴ Eine zentrale Position unter diesen Hürden nimmt der Umgang mit Wahrscheinlichkeiten ein. Vergleiche zur Problematik der geisteswissenschaftlichen Handhabung derselben den Versuch einer Interpretation bei Rolf Selbermann, *Der Prozeß ohne Gesetz. Eine neue Deutung von Kafkas Vor dem Gesetz oder nur das alte Dilemma der Interpretation?*, in: *Wirkendes Wort* 50 (2001), H. 1, S. 42-47.

fonso Padilla fasste eine ähnliche These als Ergebnis eines Aufsatzes zur Problematik musikalischer Analyse in die Sentenz: „*Chaque méthode concrète donne quelque lumière sur un certain type de musique ou certains paramètres musicaux.*“ Später:

„Par exemple, la théorie de la croissance et du développement organiques de A.B. Marx et du processus thématique de Réti, l'analyse fonctionnelle de Keller, les systèmes analytiques de Riemann et Schenker et l'analyse harmonique de De la Motte, sont tous des points de vue divers qui mettent l'accent sur l'un ou l'autre aspect de la musique tonale occidentale, à savoir, sur la forme, la mélodie, le principe d'identité et de contraste, le rythme et l'harmonie [...].“¹⁵

— 7 —

Ähnlich dürfte auch ein dem Selbstverständnis nach postmoderner Theoretiker der Musikwissenschaft, Lawrence Kramer, denken, von dem Alastair Williams schreibt: „*Doubtless, too, Kramer is aware that this desire to act almost as omniscient translator ist compromised by the realisation that he is obliged to speak the language of bourgeois art even as he seeks to problematise its reception history.*“¹⁶ Schon einleitend bemüht sich Kramer in seinem Buch *Classical Music and Postmodern Knowledge*¹⁷ „*to dissociate himself from a particular brand of postmodernist scepticism, noting that ‘without some appeal to standards of truth and falsehood, reality and illusion, reason and unreason, neither social institutions nor consensus belief can competently be criticised’*“¹⁸. Auch Alastair Williams selbst schließt — unter Referenz auf Jaques Derrida — seinen kritischen Forschungsbericht mit dem Festhalten am aufklärerischen Rationalismus als grundlegende Denkform.

„Put simply, so accustomed have we become to Foucauldian critiques showing Enlightenment rationality to be a sort of terrorism which suppresses the particular that its history of dysfunctions becomes confused with its emancipatory values. Yet

¹⁵ Alles Alfonso Padilla, *Vers une conception pluraliste de l'analyse musicale*, in: Tarasti (Anm. 9), S. 129-149, hier S. 144.

¹⁶ Williams (Anm. 12), S. 393.

¹⁷ Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley 1995. Zitiert nach Williams (Anm. 12), S. 406.

¹⁸ Williams (Anm. 12), S. 387.

the point is surely that, however twisted perceptions of rationality may become, we are still dependent on its core potential to fight prejudice[. ...] If the Enlightenment cannot shake off a heritage of institutionalised repression, it is worth remembering that, along with other traditions, it also offers resources for combating the same deformations.“¹⁹

Und selbst der oben kritisierte Aufsatz Monelles vermerkt: „*Rationality is a good servant, but a bad master.*“²⁰

— 8 —

Greift man die zuvor getroffene Vorstellung von Aspektwahl — Objektbereich — logische Denkmuster — relative Aussage wieder auf, trägt sie deutliche Affinitäten zu einem erkenntnistheoretischen System, welches in den letzten zehn Jahren von einigen Wissenschaftlern der Universität Wien, allen voran Fritz G. Wallner, entworfen wurde²¹. Ich will versuchen, es hier wenigstens andeutungsweise vorzustellen, da es als relativ ausge-reiftes Konzept wertvolle Denkipulse zu wissenschaftstheoretischen Fragestellungen zu geben vermag und das oben fragmentarisch skizzierte in ein stringentes terminologisches Modell fasst.

— 9 —

Ausgangspunkt ist die Überlegung, dass die wissenschaftlichen Zugriffe auf die ‘Wirklichkeit’ (die real vorhandene Umwelt) nie ganzheitlich erfolgen (können). Wissenschaftliches Streben wird von daher als Konstruktion von ‘Realität’ verstanden; als Summe aus der Konstruktion von ‘Mikrowelten’, die nichts weiter als quasi er-fundene Relationen zwischen integrierten Daten beinhalten, gewissermaßen ein interpretierendes, indirektes Verständnis von Wirklichkeit vermitteln. Sie sind als relativ autonome Einheiten definiert über verschiedene formale Sprachen (eine logi-

¹⁹ Ebd., S. 405f.

²⁰ Monelle (Anm. 9), S. 41.

²¹ Dazu etwa Fritz [G.] Wallner, *Acht Vorlesungen über den Konstruktiven Realismus*, Wien ²1991 (= Cognitive Science 1); ders., *Constructive Realism. Aspects of a New Epistemological Movement*, Wien 1994 (= Philosophica 11); eine durchwegs kontroverse Diskussion der Thesen im Sammelband *The Movement of Constructive Realism. A Festschrift for Fritz G. Wallner on the occasion of the 10th anniversary of his appointment as professor of theory of science at the University of Vienna*, hg. von Thomas Slunecko, Wien 1997 (= Philosophica 13); Fritz G. Wallner, *Das Bewusstsein — eine abendländische Konstruktion*, in: *Psychologie des Bewusstseins*. Giselher Guttman zum 65. Geburtstag, hg. von T(homas) Slunecko [u. a.], Wien 1999, S. 201-218. Folgende Ausführungen vor allem nach Wallner, *Constructive Realism*, a.a.O.

sche Folge von Aspekten), beinhalten aber an sich noch keinen Erkenntnisgewinn. Vielmehr können sie als technische oder instrumentelle Hilfsmittel verstanden werden. Da sie logisch konstruierte Systeme sind, gelten innerhalb der Mikrowelten Gesetze der Objektivität (eine Kategorie menschlicher Kommunikation). Eigentlichen Wissensgewinn im Sinn verstehender Aneignung vermittelt erst der von Wallner etwas unglücklich ‘Verfremdung’ benannte Prozess²²: das ‘Übersetzen’ der formalen Sprache in andere Kontexte. Sinn und Zweck dieses Unterfangens und damit des Konstruktiven Realismus ist das dabei unabdingbare Reflektieren über die Gesetze und Merkmale der geschaffenen Mikrowelt, das Bewusstmachen um die verwendete formale Sprache, endlich das Verständnis der Konstruktion.

— 10 —

Wallner nimmt in seinen Ausführungen insbesondere Bezug auf Natur-, seltener auf Formal- und Integrativwissenschaften (vor allem naturwissenschaftlich orientierte Psychologie)²³. So gut wie keine Erwähnung finden die diversen Geisteswissenschaften. Demnach ist es wenig verwunderlich, dass die Konzepte in der gegebenen Rohfassung auf letztere weniger greifen und nach einigen Modifikationen verlangen. Zunächst erweckt die suggerierte chronologische Reihenfolge: Mikroweltkonstruktion — Verfremdung einige Zweifel. Dies mag in dieser Qualität für die von Wallner in Betracht gezogenen Wissenschaftsgebiete unter Annahme seiner auffällig plakativen Bemerkung gelten, dass in den Naturwissenschaften „*scientists do not know what they are doing, that they just apply their methods without reflecting upon them*“²⁴. Demgegenüber zählt die Reflexion von Methoden und Ansätzen in den Geisteswissenschaften seit jeher zum Wissenschaftsalltag. Es ist also davon auszugehen, dass entgegen einer scharfen Trennung Verfremdungsprozesse bereits von Anbeginn an den Konstruktionsprozess begleiten.

— 11 —

Zudem wäre es durchaus denkbar, in einem neutralen, nicht von obsoleten Absolutheitsansprüchen getrüben Sprachgebrauch die Begriffe ‘Konstruktion’ und ‘Verfremdung’ für das Feld der Geisteswissenschaften mit den weniger verwirrenden weil gebräuchlicheren Termini ‘Analyse’

²² Der häufig und in verschiedenster Weise — man denke nur an Brechts prominente Theorie vom Epischen Theater — gebrauchte Begriff evoziert möglicherweise unbeabsichtigte Verwirrung.

²³ Vergleiche auch die diskutierten Wissenschaftsdisziplinen im *Part V: Applications within scientific disciplines*, in: Slunecko, *The Movement* (Anm. 21).

²⁴ Wallner, *Constructive Realism* (Anm. 21), S. 20.

und 'Interpretation' zu ersetzen. Wesentlicher aber als solche begriffliche Varianten ist wohl die Feststellung, dass sich die beiden in diesem abstrahierten Schema vorgestellten Verfahrensweisen tatsächlich nur im gegenseitigen Kontrast definieren lassen. Sowohl Analyse als auch Interpretation, sowohl Konstruktion als auch Verfremdung legen beide verschiedene Aspekte bzw. formale Sprachen an Gegenstandsbereiche an und konstruieren dabei relativ abgeschlossene Wissensbereiche; Konstruktion kann bereits als Verfremdung einer Mikrowelt, Verfremdung als die Konstruktion einer weiteren mitverstanden werden. Die Begriffe sind funktional, nicht absolut zu definieren. Es geht nicht darum, ob, sondern wie verstanden wird.

— 12 —

Für die Betrachtung von Musik, für die abendländische Kultur üblicherweise vom Notentext ausgehend, bedeutet dies, dass bereits dieser als in sich relativ geschlossene Mikrowelt verstanden werden kann. Allein das Umsetzen in analytische Kategorien — etwa das Bezeichnen der funktionalen Harmonien — verfremdet die Datenmenge. Zunächst im graphischen Notentext nicht a priori bestimmte Muster erscheinen nun als in sich verständliche (!), logisch konstruierte Abfolgen. Eine weitere Stufe der Verfremdung könnte diese Abfolgen beispielsweise wie oft geschehen in den Kontext biographischer Ereignisse im Leben des Komponisten setzen usw. Es resultiert ein hierarchischer Prozess, der je nach der formalen Sprache der Mikrowelt bzw. (ist gleich) je nach der verfremdenden Operation andere Konkretionen durchläuft. Daneben stehen solche Verfremdungsprozesse, die zwischen hierarchisch parallel geschalteten Konstruktionen vermitteln. Beispielsweise kann der Kontrast zwischen biographischen und gattungsgeschichtlichen Fragestellungen — beide Konstruktionen auf der Basis derselben analytischen Ergebnisse — sowohl Einsichten in deren Struktur als auch in das ihnen zugrunde gelegte System vermitteln.

— 13 —

Diese modifizierenden Anmerkungen tun jedoch der Beobachtung keinen Abbruch, dass mit dem Modell des Konstruktiven Realismus ein brauchbares Konzept vorliegt, welches die verstreuten gegenwärtigen Tendenzen der Wissenschaftstheorien in eine angenehm systematische Form bringt. Er entzieht sich wie Systemtheorie und Konstruktivismus²⁵, in deren Kontext

²⁵ Vergleiche etwa einleitend *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hg. und komm. von Dorothee Kimmrich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler, Stuttgart 1996 (= RUB 9414), S. 361-392 (Kap. „IX. Systemtheorie und Konstruktivismus“).

er zu stellen ist²⁶, den ideologisch aufgeladenen Debatten wie in der Musikwissenschaft gegenwärtig besonders die Dichotomie: Festhalten an strukturalistischen Ideen — Poststrukturalismus/Dekonstruktion²⁷. Beide Ansätze fügen sich in das epistemologische Modell des Konstruktiven Realismus, beide setzen deutende und mehr oder weniger wertende Aussagen auf der Basis analytischer Beobachtungen. Divergenzen entstehen aus verschiedenen methodologischen Ansätzen (verschiedene formale Strukturen) und besonders aus unterschiedlichen Wertesystemen, wobei die eine Position als antithetisches Negativ der anderen definiert ist²⁸.

— 14 —

Das Bestreben des vorliegenden Aufsatzes ist es nun, die Applikation von Denkweisen des Konstruktiven Realismus auf die Musikwissenschaft anhand eines kontroversen Beispiels des musikwissenschaftlichen Kanons zu unternehmen. Die bereits vorhandenen Versuche an diesem Fallbeispiel, selbst in gewissem Sinn Verfremdungen analytischer Befunde, werden sowohl in ihrem Verhältnis zur analytischen Mikrowelt als auch im gegenseitigen Schlaglicht betrachtet. Wenngleich eine solche Verfremdung weniger radikal sein mag als beispielsweise eine Konfrontation von Weltanschauungen und Wertesystemen verschiedener Kulturräume²⁹, basiert sie nichtsdestotrotz auf denselben Prinzipien. Zuvor allerdings müssen die den Deutungen zugrunde liegenden Folien, die Mikrowelten, gegeben werden. Die relative Homogenität der analytischen Aspekte in der berücksichtigten Fachliteratur gestattet es, sich mit der Darstellung einer einzigen umfassenden Folie zu begnügen. Die bisherigen, zumeist nur partiellen analytischen Ergebnisse lassen sich in der Regel entweder integrieren oder können wegen der Kongruenz, die sie hinsichtlich der analytischen Fragestellungen mit der vorgestellten Folie aufweisen, diskutiert werden. Diese Analyse wird nach einem strukturalistischen Zugang erfolgen, mittels des-

²⁶ Vergleiche zu Differenzen und Parallelen den Beitrag von Vessela Misheva, *Constructive Realism: Towards a construction of a new reality*, in: Slunecko, *The Movement* (Anm. 21), S. 109-144, hier S. 111f.

²⁷ Dazu etwa die *NGroveD*-Artikel (Anm. 8).

²⁸ Entsprechend könnte die erwähnte dekonstruktivistische Lesart der Mahler-Symphonie von Scherzinger (Anm. 7) nur mit veränderter Einleitung und verändertem Schluss als ihr methodologisches Gegenstück präsentiert werden. Die Annahme von grundsätzlicher Homogenität oder Diversität ist eine rhetorische.

²⁹ Vergleiche ein solches Extrem bei Wu Xianghong, *What can Constructive Realism do for transferring science*, in: Slunecko, *The Movement* (Anm. 21), S. 215-224. Xianghong beschreibt S. 221-223 die Aufnahme astronomischer Vorstellungen des Abendlandes. Die nach europäisch-christlichem Denken konträren ptolemäischen und kopernikanischen Modelle verlieren ihre Distanz vor dem Hintergrund einer nach anderen, nicht-christlichen Kategorien funktionierenden Kultur.

sen die vielschichtigen musikalischen Prozesse sprachlich gefasst werden sollen. Eine solche Annäherung vermittelt nicht zuletzt in ihrer Eigenschaft als hierarchisches Arrangement verschiedener Einzelaspekte vielleicht mehr als andere pragmatisch sinnvolle Ergebnisse zur Kommunikation über ein Musikwerk.

— 15 —

Nun ist aber die Übertragung des sprachwissenschaftlichen (zuerst Ferdinand de Saussure) oder — indirekt — des ethnologischen (Claude Lévi-Strauss) Strukturalismus auf die Musikwissenschaft keineswegs ein novum. Sie erfolgte schon zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in immer stärkerem Maße mit dem Ziel, Musik als autonomes, kontextunabhängiges Phänomen aus der internen Struktur heraus zu erklären und dabei zugleich universale kognitive Grundmuster zu eruieren. Entsprechend breiten Raum nahmen die Konzepte *langue-parole* sowie Syntagma-Assoziation ein, deren beschreibende Qualitäten mehr und mehr zu allgemein verbindlichen Normen verkannt wurden. Ein paradigmatisches Beispiel für diesen Ansatz publizierte Patricia Turnstall 1979³⁰ als eine, aus heutiger Sicht betrachtet, Retrospektive strukturalistisch-musikwissenschaftlicher Versuche. Ihr Fazit: „*As a sensuous manifestation not of concepts but of operations, music provides an unusually clear demonstration of the basic ordering process of mind.*“³¹ Strukturalistische Methodologie gestatte folglich „*new insights both about cognition and about music*“³². Der Gedanke ist nicht unähnlich manchen quasi archaischen Vorstellungen zur Musik als Emanation einer abstrakten Form, ideologisch determiniert von der Annahme einer umfassenden rationalen Ordnungssystematik (Pythagoras, Boethius, Kepler, um nur einige wenige Prominenzen zu nennen).

— 16 —

Zu stark vernachlässigt wird von Turnstall — neben der Mehrzahl methodologischer Maximen des Strukturalismus bei de Saussure (siehe unten) — die nur gestreifte, weniger emphatisch-erkenntniswütige Tatsache, dass „*[t]he task of the structural analyst, according to Saussure, is to organize*

³⁰ Patricia Turnstall, *Structuralism and Musicology: An Overview*, in: *Current Musicology* 27 (1979), S. 51-64. Reproduziert in: *Ethnomusicological Theory and Method*, hg. von Kay Kaufmann Shelemay, New York 1990 (= Garland Library of Readings in Ethnomusicology 2), S. 279-292. Im Folgenden zitiert nach der Erstpublikation. Der Abdruck im Kontext ethnomusikologischer Theoriebildung sollte nicht über das breitere Spektrum des Aufsatzes hinwegtäuschen, wenn auch ethnomusikologische Fragen tatsächlich einen zentralen Rang einnehmen.

³¹ Turnstall (Anm. 30), S. 62.

³² Ebd., S. 63.

*a mass of data*³³; und zwar nach strengen, systematisierten und bewusstgemachten Gesichtspunkten. Wenngleich Ferdinand de Saussure tendenziell (s)einen Zugang absolut setzt — „*die Sprache ist ein System, daß nur seine eigene Ordnung zuläßt*“³⁴ —, so ist er sich doch sehr wohl der Möglichkeit verschiedener Methoden bewusst. Kritik am Strukturalismus als kontextnegierendes System, festgemacht an Thesen späterer Adepten de Saussures, verblasst mit dessen Feststellung: „*Nach unserer Ansicht ist das Stadium der äußeren sprachlichen Erscheinungen [Zusammenhänge mit Ethnologie, Politik, Geschichte usf. werden zuvor genannt, F. K.] sehr fruchtbar. Aber es ist falsch, zu behaupten, daß man ohne sie den inneren Organismus einer Sprache [nicht aber die Sprache als Ganzes, F. K.] nicht kennen könne.*“³⁵ Wenn die nachfolgende Analyse nach strukturalistischen Prinzipien gearbeitet ist, so hat diese Anlehnung mit der epistemologischen Nutzarmachung à la Turnstall wenig gemein. Statt dessen geht es eben um ‘to organize a mass of data’, das strukturalistische Denken dient als instrumentum.

— 17 —

Trotzdem wird man dazu — wenn auch in abweichender Bewertung — die von de Saussure als ‘einzig mögliche’ charakterisierte Ordnung zu berücksichtigen haben. Sie basiert auf dem Regulativ der Bedeutung³⁶. Lautliche Ketten im allgemeinsten Sinn können so segmentiert, klassifiziert und in ein komplexes Netz von syntagmatischen und assoziativen bzw. paradigmatischen Beziehungen gefasst werden³⁷. Die praktische Umsetzung in verschiedene Ebenen der Sprache ist bei de Saussure noch wenig ausgereift, wie seine Bemerkungen zur Disziplin Grammatik³⁸ bezeugen. Die spätere Systemlinguistik erweiterte seine Ansätze, wobei die Anwendung auf größere sprachliche Einheiten wie Satz oder Text schwerer fiel und nach wie vor fällt. Nichtsdestotrotz erhält man ein brauchbares Analysemodell für Sprache, die Klassifikation in untrennbare, hierarchisch geschichtete Strukturen relativer Selbständigkeit (Laut — Wort — Satz —

³³ Ebd., S. 53.

³⁴ Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, übs. von Herman Lommel, 2. Aufl. von Peter von Polenz, Berlin 1967, S. 27. Anschließend sein berühmtes Schachspiel-Gleichnis.

³⁵ de Saussure (Anm. 34), S. 26.

³⁶ Besonders ebd., S. 122-127, 147-159.

³⁷ Dass sich de Saussure der Anwendung seiner Theoreme auf die unterste sprachstrukturelle Ebene der Laute und Phoneme noch nicht bewusst gewesen wäre, widerlegt der Paragraph bei de Saussure (Anm. 34), S. 153-156, bes. S. 155f.

³⁸ de Saussure (Anm. 34), S. 160-163.

Text) verschafft eine mehr als pragmatische Orientierung. Ihre Qualitäten liegen insbesondere darin, dass sich das Modell nach Fixierung nur weniger, eben geschilderter Vorgaben quasi zwingend von selbst in der 'einzig möglichen' Weise entfaltet.

— 18 —

Für die Musik ergibt sich eine prinzipiell ähnliche, praktisch aber etwas abweichende Situation. Ein erstes Problem folgt aus der divergierenden Struktur der Musik im Vergleich zur Sprache. Musik kann bzw. muss als mehrdimensionales Phänomen gelten. Während die distinktiven Merkmale sprachlicher Lautäußerungen wie Dauer, Klangfarbe, bisweilen Tonhöhe und vor allem zeitlicher Verlauf, die unterste messbare Strukturebene der Sprache also, alle zunächst darauf abzielen, eine unterscheidbare Einheit zu produzieren, die nach Mustern dekodiert werden kann, erfolgt die Wahrnehmung von Musik in mehreren Qualitäten. Als solche bieten sich traditionelle Gliederungen wie zeitliche Organisation, Melodik und Harmonik an. Strukturalistisch betrachtet können diese zwar als Teilbereiche einer Metaebene gelten, welche die Makrostruktur, den Formverlauf, eines Musikstücks beschreibt. Die drei Schichten selbst jedoch können nicht anders als gleichsam parataktisch organisiert und vor allem als relativ autonom verstanden werden. Man könnte die Verwobenheit der genannten Strukturschichten als Einwand formulieren, doch allein die Möglichkeit, gehörmäßig nach den drei Richtungen zu abstrahieren und etwa eine Melodie in anderer Zeitgestalt wiederzuerkennen, verdeutlicht die Grenze einer solchen Argumentation. Innerhalb dieser Momente der Musik hingegen greifen hierarchisierende Modelle in nicht wenigen Fällen, wie die Analyse zeigen wird³⁹.

— 19 —

Eine weitere Hürde beim Übertragen strukturalistischer Methoden der Systembetrachtung auf Musik ist der Mangel an adäquatem Vokabular. Zwar gibt es diverse unterschiedlich semantisierte Begriffe wie 'Motiv', 'Figur' und 'Thema', doch sind diese Schablonen nicht annähernd den ungleich strenger hierarchisierten sprachlichen Größen vergleichbar. Es wäre gleichermaßen unsinnig, neue Begriffe zu erfinden, wie es überhaupt scheint, dass je nach Musikgattung, -form, -stil usf. sehr unterschiedliche Ebenen

³⁹ So kann etwa im Falle der hier zur Diskussion stehenden Einleitung ein prägendes rhythmisches Modell deduziert werden, welches als größtmöglicher Nenner in seinen verschiedenen Ausformungen aufgeht. Nicht anders verhält es sich mit dem Moment des Zusammenklangs, wenn verschiedene harmonische Elemente der Komposition auszumachen sind wie kontrapunktische Imitation, harmonischer Kontrapunkt oder Funktionsharmonik.

von Relevanz sein können. Ein gewisses Maß an Vorwissen um das synchrone Umfeld des betreffenden Musikstücks — das gewählte Umfeld, nach dem die Betrachtung erfolgt, also ein Stadium der Rezeption — gestattet erst das Erkennen sinnrelevanter, quasi konzeptualisierter Einheiten: das de Saussure'sche Bedeutungskriterium.

— 20 —

Die Musik weicht hier erneut von der Sprache ab. Während in letzterer die Bestimmung der Sinneinheiten als Verstehensmuster der supraindividuellen 'langue' relativ leicht fällt (Lautlehre, Wörterbücher etc.), scheinen die Grenzen der Musik von weitaus geringerer Schärfe. Mit dieser Einschränkung können aber ebensolche Kommunikationsstrukturen auch für die Musik einer idealiter statischen historischen Situation angenommen werden. Sie sind uns heute zum Teil abhanden gekommen, im Falle der Musik des späten 18. Jahrhunderts aber über verschiedenliche Quellen einigermaßen greifbar. Besonders das Entstehen der mehr oder minder gegenwärtigen institutionalisierten Kompositionslehre im 19. Jahrhundert aus diesen klassischen (ist damals gleich 'vorbildhaften')⁴⁰ Musterkompositionen der erwähnten Zeit sowie die kontinuierliche (wenn auch nicht invariante) Präsenz dieser Musik seit gut 200 Jahren vermag die nach diesen Verständnismustern ausgerichtete Beschreibung der musikalischen Strukturen wie in nachstehender Analyse (und in früheren Analysen dieses Werks) zu begründen. Folglich zeigt die strukturalistische Analyse nicht die Intention des Komponisten, sondern die Komposition an sich vor der Verstehensfolie traditioneller Analysemethoden⁴¹. Unbestreitbar ist freilich, dass in nicht wenigen Fällen die Entscheidung über die auditive Relevanz einer notierten Struktur beim Medium des Vorverständnisses, beim Interpretieren also, liegt. Um diese das Konzept der Musik vermittelnden subjektiven Größen ihrer individuellen Willkür zu berauben, beschränken sich die auf ihnen fußenden Aussagen auf möglichst unstrittige Anmerkungen. Dies mag hier methodologisch unsauber klingen, die konkreten Fälle der Analyse sollten diesbezügliche Bedenken aber aufheben⁴².

⁴⁰ Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 23., erw. Aufl. bearb. von Elmar Seebold, Berlin, New York 1995, S. 446.

⁴¹ Die Analyse selbst wird über weite Strecken konventionell anmuten. Die ausführliche theoretische Fundierung sollte den entsprechenden Hintergrund, die Handhabung des analytischen Prozesses, möglichst klar umreißen.

⁴² Ein banales Beispiel zur Illustration dieser Aussage: Es wird kaum ein Zweifel darüber bestehen, dass in den ersten Takten der analysierten Komposition der Bassverlauf nicht nur aus heutiger Sicht dem Strukturschema des Lamentobasses entspricht.

Zieht man die Konsequenz aus vorstehenden Problembereichen, ist der vorgeschlagene strukturalistische Zugang⁴³ nicht in praktischen Methoden, sondern lediglich in den dargelegten analytischen Prinzipien fassbar, die in Anwendung auf verschiedene Objektbereiche jeweils andere Konkretionen durchlaufen (können). Der Prozess der Wissensgewinnung ist dabei ein dynamischer, jede neue Art der Betrachtung sowie jede neue Werkbetrachtung verändert den vorherigen Horizont und damit die Grundlage der Betrachtung.

Nach so vielen Worten soll jedoch nicht der Eindruck erweckt werden, mit den proponierten Methoden sei die Komposition nach den gewählten Kriterien absolut und einmalig sprachlich zu umreißen. Jede konkrete Aktion der Analyse spezifiziert den verfolgten Erkenntnisweg und zugleich die entsprechende Aussage. Besonders bedenklich erscheint mir die enge Bindung an die Verschriftlichung der Sprache und der Musik. Belege für diese Behauptung liefern die zahlreichen sprachwissenschaftlichen Aporien bei Versuchen, die Grundelemente der strukturalistischen Sprachbetrachtung exakt zu definieren. Offenbar nicht lösbar sind Fragen nach dem Charakter etwa des Worts, neuere und immer komplexere Ansätze vermitteln eine genauere Vorstellung der Problematik, nicht aber Lösungen der Grundsatz-

⁴³ Der inhärente Reduktionismus dieser Methoden ist in mancherlei Hinsicht den Analysen Heinrich Schenkers oder auch Arnold Schönbergs verwandt. Besonders ist hier an Schönbergs Theorie der musikalischen Kohärenz zu denken. Sein „*intent was to show how musical materials were derived from a limited number of sources, a demonstration he felt to be of crucial importance to the student composer*“ (Lawrence M. Zbikowski, *Musical Coherence, Motive, and Categorization*, in: *Music Perception* 17, 1 [Fall 1999], S. 5-42, hier S. 37). Der entscheidende Unterschied zu Schenker und Schönberg ergibt sich aus der Ablehnung der ideologischen Position, mit solchen Analysen zu einem das Objekt umfassend und einmalig beschrieben, zum anderen zugleich dessen außergewöhnlichen ästhetischen Status begründet zu haben. Als Beispiel aus dem Vorwort Schenkers zu seiner *Harmonielehre*, Stuttgart und Berlin 1906 (= *Neue Musikalische Theorien und Phantasien* 1), hier S. VI: „*Besonderen Wert glaubte ich auf die biologischen Momente im Leben der Töne* [in dieser apodiktischen Denkweise liegt hinsichtlich der Analysekonzepte der Unterschied zu Schönberg, F. K.] *durchgängig legen zu sollen. Möchte man sich endlich doch mit dem Gedanken befreunden, daß die Töne wirkliches Eigenleben haben, das in seiner Animalität vom Künstler unabhängiger erscheint, als man es sich anzunehmen getraute! Dieser hohen Auffassung vom Eigenleben der Töne in der Wirklichkeit der Kunstwerke konnte ich nur dadurch gerecht werden, daß ich alle in Wort abgezogenen Kunsterfahrungen oder Lehrsätze stets durch lebendige, und nur durch lebendige Beispiele aus den Meistern selbst zu illustrieren suchte.*“

fragen. Das Festhalten an solchen Klassen und systematische Suchen nach Definitionen suggeriert, wenngleich sich etwa das 'Wort' als in allen bekannten Sprachen gegebene Kategorie findet bzw. finden lässt, besonders in seiner versuchten Kompromisslosigkeit den Eindruck eines außergewöhnlichen Nahverhältnisses zur Schrift, die nicht ohne solche Kategorien existieren kann.

— 23 —

Gleiches kann über die Zusammenhänge von Notation, Musik und Musikforschung behauptet werden. Am anschaulichsten demonstriert vielleicht ein kurzlebiges Phänomen der mittelalterlichen Notationsgeschichte die Problematik einer üblichen Gliederung wie der nach Rhythmik, Melodik und Harmonik. Man geht davon aus, dass jene Organa des Notre-Dame-Repertoires, welche nicht modalrhythmisch gefasst werden konnten (also die Organa im engeren Sinn), eine Zeitgestalt dadurch erhielten, dass die Länge vom Konkordanzgrad der Stimmen abhing. Weitere Beispiele ließen sich anführen, nicht zuletzt auch die Banalität, dass alle Kategorien der Musik zunächst (physikalisch) Zeitphänomene sind. (So schreibt Gerhard Kubik zur Problematik Rhythmik — Melodik — Harmonik, *Africa and the Blues*, Jackson/Mississippi 1999, S. 107: „*We can attempt to translate African musical phenomena into these concepts [Rhythmik, Melodik, Harmonik, F. K.] for a foreign readership, but we have to recognize that they have no linear equivalents in African languages.*“ Ebensowenig lassen sich die Konzeptualisierungen afrikanischer und afroamerikanischer Musik mit den erwähnten Kategorien fassen; Beispiele ebd.). Wie sehr also eine Gliederung wie die vorgestellte der 'Natur' der betrachteten Musik entspricht, kann nicht zweifelsfrei entschieden, kann nicht einmal vernünftig gefragt werden. Jedenfalls aber sollte sich die ohnehin solchen Kritikpunkten gegenüber offene Methodik allein angesichts der Tatsache, dass es sich beim Gegenstand vorliegenden Aufsatzes eben um einen Bestandteil einer langen Tradition der Schriftlichkeit handelt, zu pragmatischen Beobachtungen verhelfen können.

* * *

— 24 —

Bei der betrachteten Komposition handelt es sich nun um das so genannte 'Dissonanzen'-Quartett Wolfgang Amadeus Mozarts, eigentlich *Quartett in C für zwei Violinen, Viola und Violoncello* K. 465, datiert mit „*Wien, 14. Januar 1785*“⁴⁴. Es war wiederholt Gegenstand musikwissenschaftli-

⁴⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, In Verbindung mit

chen Interesses, wobei die einleitenden 22 Takte, das *Adagio*, samt ihrer harmonischen Verrenkungen stets das größte Aufsehen erregten⁴⁵. Bereits 1931 hatte Antoine-Elisée Cherbuliez auf dem Mozartkongress in Salzburg, wo er m. W. als erster eine konsequent gedachte harmonische Beschreibung des *Adagios* vorlegte⁴⁶, behaupten können: „Die *Adagioeinleitung* zu Mozarts *Streichquartett in C-Dur (K.V. 465)* ist seit langer Zeit ein Gegenstand besonders eifriger theoretischer Auslegungen.“⁴⁷

— 25 —

Diese ‘eifrigen theoretischen Auslegungen’⁴⁸ zum *Adagio* lassen sich nach einem Schema in zwei Kategorien scheiden, welches auf den Umgang mit den irritierenden Phänomenen der Einleitung, besonders mit den Querständen, abzielt. Pars pro toto fasste wiederum Cherbuliez dieses Schema in folgende Worte:

„Die älteren Theoretiker, für die das Dogma des ewig heiteren Götterlieblings Mozart mit seiner obligatorischen seraphischen Schönheitsumwelt eine geradezu eiserne ästhetische Scheuklappe bildete, stoßen sich teilweise so sehr daran [am a^2 der Violine I in T. 2, welches den ersten und auffälligsten Querstand bildet], daß sie es am liebsten gar nicht wahr haben wollen und dieses a in as verbessern zu müssen glauben; andere wiederum erblicken darin einen Beweis einer ungeheuren Kühnheit, einer dämoni-

[...] hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg [künftig zitiert als ‘NMA’], Serie VIII: Kammermusik, Werkgruppe 20: Streichquartette und Quartette mit einem Blasinstrument, Abt. 1: Streichquartette, Bd. 2, vorgel. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1962 (= BA 4530), S. 145. Danach sämtliche Zitate mit Angabe der Taktziffer.

⁴⁵ Vergleiche dazu die folgenden Literaturverweise, die sich bei den Bemerkungen zur Harmonik stark verdichten.

⁴⁶ Ant[oine]-El[isée] Cherbuliez, *Zur harmonischen Analyse der Einleitung von Mozarts C-Dur Streichquartett (K. V. 465)*, in: *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931*, hg. von Erich Schenk, Leipzig 1932, S. 103-111. Cherbuliez ist sich allerdings dessen bewusst, dass mit dem funktionstheoretischen Erfassen der Harmoniefolge nicht viel getan ist, sich dem Betrachter vielmehr ein „gesamtanalytisches Problem“ (S. 111) stellt, auf das er nicht näher eingehen will.

⁴⁷ Cherbuliez (Anm. 46), S. 103.

⁴⁸ Die Auswahl der Fachliteratur für folgenden Aufsatz berücksichtigte wegen des analytischen und weniger analysegeschichtlichen Aspekts nur Arbeiten des 20. Jahrhunderts. Einen Überblick zu den oft normativen analytischen Annäherungen des 19. Jahrhunderts gibt Julie Anne Vertrees, *Mozart’s String Quartet K. 465: The History of a Controversy*, in: *Current Musicology* 17 (1974), S. 96-114.

*schen oder tragischen Stimmung, ein frühromantisches Blitz- und Schlaglicht in der Seele des Rokokomenschen Mozart, das man nicht genug, auch dynamisch, in krasse Beleuchtung stellen könne.*⁴⁹

— 26 —

Demgegenüber wird die vorliegende Analyse versuchen, in etwas weniger emphatischer Vorgangsweise das Kompositionsverfahren der einleitenden 22 Takte möglichst umfassend darzustellen. Dass die anfängliche Reihung einzelner, oft banaler Beobachtungen einem gezwungenermaßen langatmigen Duktus wird gehorchen müssen, sollte durch das angestrebte möglichst umfassende Abbild der musikalischen Struktur entschuldigt werden. Weniger Aufmerksamkeit als den innerlichen Verflechtungen des *Adagios* gilt den Querverbindungen zwischen Einleitung und Sonatensatz bzw. zwischen Einleitung und dem gesamten Streichquartett, die nur beiläufig angedeutet werden.

— 27 —

Die Funktion des *Adagios* im Streichquartett scheint eindeutig. Es bereitet auf Umwegen die Dominante von C-Dur, der Haupttonart des Sonatensatzes, vor. Zugleich fungiert die Einleitung als extremer Kontrast zum Sonatensatz in mehrfacher Hinsicht: das rhythmische, melodische und harmonische Chaos des *Adagios* bildet mit der ‘klassischen’⁵⁰ Ordnung des Sonatenhauptsatzes eine krasse Dichotomie. Trotz dieser nicht besonders auffälligen Eigenschaften — gleiches gilt für beinahe sämtliche langsamen Einleitungen des 18. Jahrhunderts — kann dieses *Adagio* als Besonderheit gelten.

⁴⁹ Cherbuliez (Anm. 46), S. 104.

⁵⁰ Das Adjektiv ‘klassisch’ soll im vorliegenden Aufsatz von nun an der Benennung des im 19. und besonders im beginnenden 20. Jahrhundert geschaffenen Konstrukts, einer rezeptionsgeschichtlichen Reduktion der musikalischen Syntax des späten 18. Jahrhunderts auf winckelmannsche Normen, dienen. Die damit dem Terminus anhaftende Einebnung charakteristischer Qualitäten der realen Musikwerke dieser Zeit durch Beschränkung auf idealisierte rhythmische und harmonische Muster — Cherbuliez spricht von einer ‘eisernen ästhetischen Scheuklappe’ aus dem ‘Dogma des ewig heiteren Götterlieblings Mozart mit seiner obligatorischen seraphischen Schönheitsumwelt’ (siehe Zitat oben) — kennzeichnen die bei diesem Begriff über den gesamten Aufsatz hin beibehaltenen Führungszeichen. Das *Allegro* entspricht weitgehend diesen Konstrukten, während das *Adagio* aus deren Rahmen fällt.

Zunächst ist eine langsame Einleitung in Kammermusik des späten 18. Jahrhunderts eine Seltenheit. Marianne Danckwardt, die der langsamen Einleitung eine umfassende Studie gewidmet hat, stellt fest: „*Die Einleitung des Streichquartetts KV 465 ist die einzige kaum von anderen Gattungen oder Satztypen ableitbare, also eigenständige Kammermusikeinleitung Mozarts.*“⁵¹ Das *Adagio* übernimmt die den Einleitungen typische „*unselbständige, unfertige Struktur, die den schnellen Satz erwarten läßt*“ unter gleichzeitiger Beschränkung auf die instrumentalen Gegebenheiten der Kammermusik wie etwa dem Verzicht auf „*Eröffnungs- und Schlußfanfaren*“⁵². Statt dem typischen *forte*-Beginn auf der Tonika mit Signalwirkung einschließlich klarer Rhythmen bei Symphonieeinleitungen⁵³ steht eine unklare harmonische Struktur zunächst ohne metrische Orientierung im *piano*⁵⁴. Abgesehen von solchen Abweichungen von der Gattungsfolie suchen aber vor allem die extreme mathematische Komplexität sowie die resultierende Fremdheit der Klänge des *Adagios* ihresgleichen vergeblich, wobei die auffälligen querständigen Dissonanzen keinesfalls alleinig die außergewöhnliche Qualität der 22 Takte bedingen.

Eine Gliederung des *Adagios* in diachrone Abschnitte, Basis der nachfolgenden Beobachtungen, bereitet, besonders ausgehend vom Hörerlebnis, einige Schwierigkeiten. Die zweifellos gegebenen und unterscheidbaren Teile gleiten ineinander und vermeiden meist eindeutige Brüche. Orientiert man sich am Notentext, so sticht zunächst der Verlauf des Violoncellos ins Auge. Es bewegt sich bis T. 11 — in der ersten Hälfte der 22 Takte — einheitlich in pulsierenden Achteln und suggeriert damit eine Zweiteilung der Einleitung. Ebenfalls offensichtlich ist der Zusammenhalt von T. 1-4/5, da die Gruppe in T. 4-8/9 einen Ganzton tieftransponiert mit einer einzigen Ausnahme (*c*³ statt des zu erwartenden *ces*³ in Violine I, T. 9) völlig identisch wiederholt wird. Diese wiederholte Gruppe, welche T. 1-8/9 ausfüllt, kann als erster Abschnitt gelten.

⁵¹ Marianne Danckwardt, *Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart*, Tutzing 1977 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25; zuvor München, Univ. Diss. 1975), S. 133. Ausführlicher zum *Adagio* S. 131-133. Die dortigen Bemerkungen sind jedoch schon wegen der Kürze wenig ergiebig. Hauptsächlich zeigt Danckwardt die harmonische Instabilität.

⁵² Danckwardt (Anm. 51), S. 144.

⁵³ Ebd., S. 23-25, 71f.

⁵⁴ Dies erinnert eher an langsame Symphoniekopfsätze und langsame Mittelsätze (dazu Danckwardt [Anm. 51], S. 103f.).

Ein zweiter Abschnitt (T. 9-15/16) ist weniger eindeutig, doch zumindest durch motivische Verknüpfung gegeben. Die Taktligaturen zwischen Violine II und Violoncello sowie die ständigen auftaktigen Achtelmotive überbinden und verschleiern den Wechsel im Bass von T. 11 zu T. 12 und vermeiden eine Halbierung des *Adagios*. Innerhalb des zweiten Abschnitts können nur mit Vorbehalten Grenzen gezogen werden, wenngleich sich ein hörbarer wahrnehmungsästhetischer Wechsel ab T. 12 vollzieht: Das Violoncello beendet seine pulsierenden Achtel, die Violine I führt in T. 13f. ein neues Motiv für den zweiten Abschnitt ein, und die Achtelbewegung der Violine II in T. 14 ist durch den Kontrast zu den Vierteln der Violine I von anderer Qualität als die eher kolorierenden Achtelbewegungen zuvor. Unzweideutig markieren die Angaben zur Dynamik die Teilung des Abschnitts. T. 9-12, die ersten vier Takte des Abschnitts, entsprechen diesbezüglich weitgehend den beiden Hälften des ersten Abschnitts, wenngleich das *crescendo* aufgrund des verzögerten Stimmenaufbaus später einsetzt. Mit T. 13 mündet das *crescendo* jedoch in einem längeren *forte*-Teil, während das *forte* von T. 4 und 8 bereits im jeweils nächsten Takt sprunghaft zurückgenommen wurde.

Mit T. 16 beginnt ein weitgehend einheitlicher dritter Abschnitt, der im Vergleich zu den beiden vorhergehenden wenig spektakulär und konventionell wirkt. Er splittet sich nach melodischen und harmonischen Kriterien in drei plus drei Takte. Der letzte, 22. Takt bildet mit nur einem Klang (Dominante von C-Dur mit Quartvorhalt) den Abschluss der gesamten Einleitung und erwartet den C-Dur-Sonatenhauptsatz.

Die vorgenommene Orientierung kann anscheinend nur nach heterogenen Kriterien vorgenommen werden; nach dem Verlauf einzelner Stimmen, nach deren Kombination, nach harmonischen Gesichtspunkten, der rhythmischen Gestaltung usf. (siehe genauer in anschließender Analyse). Grund für diese Vielfalt ist die in der Musik angelegte variierende Fokussierung musikalischer Elemente. Heterogen aber ist nicht die Musik, sondern das Resultat des Zuordnens musikalischer Erscheinungen zu konstruierten Klassifikationsmustern. Relativiert wird die präsentierte Einteilung dagegen vom Eindruck eines fließenden Ganzen ohne wesentliche Brüche (mit Ausnahme von T. 15/16 und T. 21/22), vor allem zu erklären mit den Taktverschränkungen zwischen den Abschnitten und Teilen (T. 5, 9, 12f.). Dieser Kritikpunkt kann damit entkräftet werden, dass diese Einteilung wie die gesamte nachstehende Analyse das pragmatische Ziel einer vernünftigen Kommunikation über das Musikstück verfolgt; nicht die apodiktische

Fixierung absoluter Eigenschaften. Zweifellos kann also eine Gliederung vorgenommen werden, obgleich sie weniger eindeutig und aufdringlich ist als in langsamen Einleitungen in Orchestersätzen der Zeit⁵⁵.

— 33 —

Der erste Punkt der Analyse wird sich der zeitlichen Disposition der Einleitung widmen. Dass die Begriffe ‘Rhythmik’ und ‘Metrik’ im Sinne von Betonungsschemata bezüglich des Taktsystems vorerst nicht Anwendung finden, begründet sich im zeitlichen Verlauf des ersten Abschnitts. Einziges Orientierungsmuster ist hier zunächst der pulsierende Verlauf des Violoncellos, der Assoziationen zum Tactus der Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts erweckt⁵⁶. Die drei Oberstimmen bewegen sich jede für sich bzw. jede gegen jede über dem pulsierenden Grundmuster. Deutlich hörbare Einschnitte passieren nur am Ende der beiden identischen Gruppen (T. 4/5 und T. 8/9)⁵⁷. Erst mit dem zweiten Abschnitt schaffen Ligaturbewegungen sowie meist mit dem Taktmaß konform gehende auftaktige Achtelgruppen eine gewisse zeitliche Orientierung, obwohl nach wie vor nicht von eindeutigen Betonungsschemata gesprochen werden kann. Wie im ersten Abschnitt geschehen die harmonischen Wechsel (Fortschreitung der einzelnen Stimmen), begründet in deren voneinander abweichenden rhythmischen Strukturen, häufig ungleichzeitig. Neben den widerstreitenden Oberstimmen über regelmäßig ruhigem Fundament des ersten Abschnitts stehen im zweiten Abschnitt instabilere paarige Stimmgruppierungen zwischen Viola und Violine I einerseits sowie Violoncello und Violine II andererseits. Eine erste gemeinsame rhythmische Fortschreitung aller vier Stimmen geschieht nicht vor T. 14/15 und — deutlicher — T. 15/16, beim Wechsel zum dritten Abschnitt. Dieser letzte Abschnitt zeichnet sich aus durch eine klare und wenig auffällige metrische und rhythmische Ordnung der Stimmen. Ab T. 16 werden die $\frac{3}{4}$ -Takte ‘richtig’ betont, die Stimmen bewegen sich weitgehend homophon. Das Nachhinken der Bassstimme in T. 16-18 und deren fehlende Eins in T. 19-

⁵⁵ Vergleiche Danckwardt (Anm. 51), S. 131 (zu K. 465), 145 (Kammermusik versus Orchestermusik). Dass aber das *Adagio* aus K. 465 „nicht durch das Gegeneinanderstoßen gegensätzlicher kleiner Abschnitte“ bestimmt und „nur von der Tonhöhe des Violoncellos her gliederbar“ sei (S. 131), ist eine übertriebene Behauptung.

⁵⁶ Wie Anm. 107.

⁵⁷ Es ist demnach verfehlt, wie György Ligeti, *Konvention und Abweichung. Die ‘Dissonanz’ in Mozarts Streichquartett C-dur, KV 465*, in: *ÖMZ* 46 (1991), S. 34-39, hier S. 36 etwa von „schwerem Taktteil“ zu sprechen, wie er dies für T. 3 (und T. 13) unternimmt.

21 erregen keine weiteren Irritationen, sondern können vor dem Hintergrund des späten 18. Jahrhunderts als schulmäßig gelten.

— 34 —

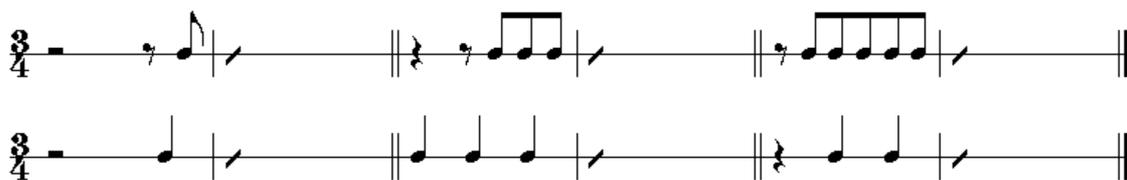
Ein vorläufiger Befund zur zeitlichen Makrostruktur könnte die 22 Takte somit als langsamen Entstehungsprozess einer am Taktmaß ausgerichteten, 'klassischen' zeitlichen Organisation umschreiben. Der Takt fungiert im ersten Abschnitt eher als Notationshilfe, der pulsierende Bass erinnert den heutigen Betrachter — wie die Verschleierung der Abschnittsgrenzen — an Kompositionstechniken der frankoflämischen Zeit⁵⁸. Mit dem noch immer merklich kontrapunktischen zweiten Abschnitt wächst die zeitliche Orientierung, bis das Taktmaß im letzten Abschnitt eindeutig fassbar wird und das — je nach Auffassung — wohlgeordnete oder platte *Allegro* antizipiert.

— 35 —

Neben dieser groben zeitlichen Disposition ist für die rhythmische Mikrostruktur, die rhythmische Gestaltung der motivischen Gruppen, ein einheitliches Bauprinzip auszumachen. Beinahe alle motivischen Fragmente (der Begriff 'Thema' greift nur bedingt; dazu später) lassen sich auf auftaktige Gestalten zurückführen (Notenbeispiel 1). Die drei Möglichkeiten, im $\frac{3}{4}$ -Takt auftaktige Achtelgruppen zu bilden, plus deren Dehnung als Viertelgruppen erklären praktisch alle vorhandenen rhythmischen Gestalten der Einleitung, den pulsierenden Bass bis T. 11 ausgenommen. Die Taktstriche im Notenbeispiel müssen nicht realiter solche sein, sondern bezeichnen im allgemeinsten Sinn Bezugswerte. Da im ersten Abschnitt der 22 Takte keine zeitliche Organisation nach dem Taktmaß vorliegt, wäre es verfehlt, selbiges als Bezugsgröße der Auftaktgruppen anzunehmen. Vielmehr resultiert der auftaktige — oder besser: der ungleichzeitige Charakter im ersten Abschnitt aus der relativen Verschiebung der Stimmeinsätze und -bewegungen gegeneinander. Die Ligaturen und Achtelgruppen des zweiten Abschnitts sind bereits am Takt ausgerichtet, der dritte Abschnitt ist wie erwähnt betont einfach und konventionell. Der Aufbau der melodischen Fragmente ergibt sich aus jenem der rhythmischen in Verbindung mit der Vorgabe, dass fast ausschließlich (große und kleine) Sekundschritte das *Adagio* prägen.

⁵⁸ Wie Anm. 107.

Notenbeispiel 1: Rhythmische Gestaltung der Motive



— 36 —

Wendet man sich der Melodik der drei Abschnitte zu, stößt man als Fundament des ersten Abschnitts auf den markanten Passus duriusculus des Violoncellos⁵⁹, dessen zweitaktige chromatische Fortschreitung nur in T. 4 und T. 8 für jeweils drei Achteln unterbrochen wird. Über diesem schon per se spannungsgeladenen Grundmuster reiben sich die drei Oberstimmen in Durchimitation. Im Gegensatz zum chromatisch absteigenden Bass kann das Tonmaterial der Oberstimmen als kantables, diatonisches Thema gelten. (Der Terminus ‘Thema’ scheint aufgrund der relativen Geschlossenheit der melodischen Figur gerechtfertigt.) Die Unterschiede zwischen den imitierenden Stimmen beschränken sich weitgehend auf die Intervallabstände zueinander: Viola und Violine II stehen im Quint-, Viola und Violine I im Duodezimatabstand. Weitere Abweichungen der relativ (bezüglich Stimmlage und Einsatz) identischen Linien sind zwar gering, tragen jedoch viele der charakteristischen Qualitäten des Abschnitts. So spinnt die Viola das Thema zwei Töne länger fort, um einen zumindest halbwegs gleichzeitigen Abschluss zu gewährleisten (kurzfristige ansatzweise Klärung der zeitlichen Organisation T. 4/5 und T. 8/9), während die Violine I den ersten Ton um einen Schlag länger hält und so eine gemeinsame Fortschreitung bei T. 2/3 verhindert. Zudem stimmen die Alterationen von Viola und Violine I nicht überein und erzeugen die für diese Einleitung typischen Querstände: *as* (T. 1f.), *h* (T. 3) und *d*¹ (T. 4) in der Viola konkurrieren mit

⁵⁹ Nicht zuletzt diese chromatische Basslinie, verbunden mit der in Streichquartetten seltenen langsamen Einleitung, rief Assoziationen mit Ludwig van Beethovens *Streichquartett* op. 59/3 auf den Plan; Mozarts K. 465 wird als dessen Vorlage gehandelt. Vergleiche Gerald Abraham, *Beethoven's Second-Period Quartets*, London 1942, S. 45f.; Ludwig Finscher, *Beethovens Streichquartett opus 59, 3. Versuch einer Interpretation*, in: *Zur musikalischen Analyse*, hg. von Gerhard Schumacher, Darmstadt 1974 (= Wege der Forschung 257), S. 122-160, hier S. 136, Anm. 27; Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, London 1967, S. 139f.; James Webster, *Traditional Elements in Beethoven's Middle-Period String Quartets*, in: *Beethoven, Performers and Critics*. The International Beethoven Congress, Detroit 1977, hg. von Robert Winter, Bruce Carr, Detroit 1980, S. 94-133, hier S. 103f.

a^2 (T. 2f.), b^2 (T. 4) und des^3 (T. 5) in der Violine I⁶⁰, wobei naturgemäß der erste Querstand mit dem Einsetzen der Violine I (T. 2) in exponierter Lage vor ansonsten ruhigem Hintergrund den größten Überraschungseffekt birgt⁶¹.

— 37 —

Die Fortschreitungen der Stimmen geschehen wie angedeutet in Sekundschritten. Größere notierte Sprünge von Violine II und Viola in T. 3f. können nicht als tatsächliche Quintschritte gelten, sie werden wohl kaum als solche wahrgenommen. Vielmehr vollziehen die beiden Stimmen mit den Sprüngen einen Lagenwechsel mit Stimmentausch, der schematisiert einer simplen Wechselnotenbewegung entspricht (Notenbeispiel 2). Der Ausbruch des Violoncellos in T. 4 wiederum beinhaltet zwar einen tatsächlichen Quartsprung, doch der eigentliche Verlauf der Unterstimme in chromatischen Sekundschritten wird dadurch nicht merklich gestört, sondern nur zwecks Verdeutlichung der stattfindenden Modulation (siehe unten) kurzfristig durchbrochen. Gehört wird wohl weniger die Quarte als eine Unterbrechung der Basslinie nebst Stimmeneinsatz. (Für T. 5-8/9 gilt dasselbe wie das für T. 1-4/5 Erläuterte. Nur der letzte Querstand wird durch 'richtiges' c^3 vermieden.)

Notenbeispiel 2: Wechselnoten im Lagenwechsel

— 38 —

Der zweite Abschnitt⁶² beginnt mit Taktligaturen zwischen Violoncello und Violine II sowie gegenläufigen Bewegungen in Viola und Violine I. Das Violoncello behält T. 9-11 seine zeitliche Gestaltung in pulsierenden Achteln bei, wechselt aber von der chromatischen zur diatonischen Se-

⁶⁰ Weitere, vielleicht weniger aufsehenerregende Querstände sind: c (Violoncello, T. 1f.) — cis^1 (Violine II, T. 3), d^2 (Violine II, T. 4) — des^3 (Violine I, T. 5), H (Violoncello, T. 4) — b^2 (Violine I, T. 4). Vergleiche ein Notenbeispiel mit markierten Querständen (allerdings unvollständig) bei Vertrees (Anm. 48), S. 98.

⁶¹ Vergleiche Ligeti (Anm. 57), S. 37.

⁶² Vergleiche generell Notenbeispiel 6.

kundfortschreitung. Somit kittet die Bassstimme den Abschnittwechsel, indem sie die zeitliche Organisation des ersten Abschnitts fortführt, diese aber mit der Melodik des zweiten Abschnitts ausfüllt. Die Ligaturen erstrecken sich über fünf Takte, da noch für T. 13 *D-f* gedacht werden kann, die diatonischen Sekundschritte passen sich einer Es-Dur- bzw. c-Moll-Skala ein. Kontrastiert wird der Abstieg zunächst von den aufsteigenden Bewegungen in Viola und Violine I. Dabei eingesetzte auftaktige Fünf-Achtel-Gruppen können als Umkehrung oder Krebs des Ligaturverlaufs in extremer Diminution gedeutet werden, die Bewegung des Violoncellos in T. 13f. entspricht nach diesem Muster exakt dem Verlauf des Violoncellos der gesamten ersten zehn Takte⁶³. Die Bindung von Viola und Violine I wird insbesondere von der nun paarigen Imitation eines drei Takte langen Fragments (meist) im Abstand einer großen Tredezime bestärkt. Die Einsätze der Imitation sind um zwei Takte verschoben, und ebenfalls zwei Takte nach Einsatz der Violine I versucht das Violoncello einen Einstieg in die Imitation. Doch anders als in der strengen Imitation des ersten Abschnitts und jener zwischen Viola und Violine I geschieht die Imitation durch das Violoncello relativ frei und nur noch im lockeren Anknüpfen an das Vorbild.

— 39 —

Mit T. 12 beginnt der bereits erwähnte wahrnehmungsästhetische Wechsel, der sich im Hörerlebnis vor allem durch eine immense Spannungszunahme, beschreibbar mit der Koinzidenz mehrerer Faktoren, äußert. Die von mehreren Momenten abhängige Trennung zwischen den beiden Teilen des Abschnitts ist demnach nicht mit einem konkreten Zeitpunkt angebbar, sondern konstituiert selbst einen Prozess des Übergangs. Die erste Auffälligkeit ist die reale Beendigung der Ligaturen mit T. 12 sowie die Lockerung der paarigen Gruppierungen, wenngleich sie nicht völlig verschwinden (Parallelbewegungen in Violoncello und Violine II T. 13f., Stimmentauschmodell zwischen Viola und Violine I in der zweiten Hälfte von T. 12). Mit den Ligaturen endet auch die simultane Konfrontation von absteigender (Ligaturen) und aufsteigender (Imitation) Bewegung. Sie weicht einem sukzessiven Auf und Ab, welches allmählich mit T. 12 einsetzt. Inzwischen erklingt in Violine I T. 13f. ein im zweiten Abschnitt neues, aber aus dem ersten Abschnitt bekanntes Motiv, welches zugleich als rhythmische Variante der im zweiten Abschnitt bestimmenden Fünfer-Gruppen gedeutet werden kann (f^2 [T. 13] bis c^2 [T. 15]). Den Abschluss des Wandels bildet T. 14: Die Figur in Violine II erhält im Kontrast zur Violine I strukturelles Gewicht und ist nicht mehr nur verzierender Durchgang, das

⁶³ Letzteres bemerkte Cherbuliez (Anm. 46), S. 109.

Neue in Violine I entfaltet seine Wirkung, in der Viola beginnt die einzige auftaktige Gruppe aus sieben Schritten. Der Gipfel des spannungsgenerierenden Prozesses ist mit den einzigartigen, wenn auch nur verzierenden Sechzehnteln in T. 15 erreicht, die einen unauffälligen Querstand zwischen f^1 der Violine II und fis^1 der Viola begleiten; die Auflösung geschieht in der ersten gemeinsamen melodischen Fortschreitung T. 15/16. (Bei T. 14/15 vollzieht Violine II keinen melodischen Schritt.)

— 40 —

Die Intervalle des zweiten Abschnitts sind nach wie vor meist Sekundschritte, wobei besonders die Achtelgruppen mit vielen chromatischen Durchgängen verziert sind. Größere Sprünge entstehen bei den Lagenwechseln T. 12f., doch erstmals treten vereinzelt auch nicht mehr nur durch Stimmentausch und Lagenwechsel zu erklärende Sprünge auf (Viola T. 13, Violine II T. 15). Die Handhabung der Stimmfortschreitungen wird lockerer.

— 41 —

War der erste Abschnitt von langen kantablen Melodien über gedehntem Bassverlauf, der zweite von Fünfer-Gruppen geprägt, so dominieren im dritten hauptsächlich Dreier-Gruppen; einerseits Gruppierungen von drei auftaktigen Achteln, andererseits die Gliederung in drei plus drei Takte. Die Fortschreitungen der Oberstimmen geschehen in der Regel simultan, nur der Bass spielt in Grenzen dagegen, bis mit T. 22 der endgültige Abschluss der Einleitung durch die nunmehr zweite gleichzeitige melodische Fortschreitung erreicht ist. Die Gruppierungen von punktierter Viertelnote mit drei Achtelnoten verweisen auf ersten und zweiten Abschnitt und bestärken den strukturellen Zusammenhalt im *Adagio*. Das Repertoire an Intervallen ist im dritten Abschnitt wesentlich bunter als in den vorhergehenden. Neben die Sekunde treten Terz, Sext, sogar die große Septime (doch diese als Ausformulierung eines kleinen Sekundschritts mit Lagenwechsel).

— 42 —

Bei einem groben Überblick hinsichtlich der Melodik des *Adagios* fällt auf, dass diese mit zunehmender Ordnung im Stimmengerüst immer loser gehandhabt wird. Die noch (als einzelne Stimmen, also ohne Querstände) angenehm sangbaren Themen der Oberstimmen des ersten Abschnitts erreichen über das von melodischer Chromatik geprägte Mittelstadium mit Fragmentcharakter den nur noch instrumental zu realisierenden, quasi unmelodiösen dritten Abschnitt, welcher in T. 18 (Viola) und T. 20 (Violine II) das im Vokalstück kaum denkbare Intervall der übermäßigen Sekunde enthält. Ebenso auffällig ist die relative Statik der ersten Abschnitte, in denen die Stimmen zwar ständige und mitunter sehr unruhige Bewegungen

ausführen, sich letztendlich aber nie zu weit von ihrer ursprünglichen Tonlage entfernen. Im dritten Abschnitt dagegen sinken alle Stimmen in seltener Einheit bis zum Tiefstpunkt in T. 19, um im gemeinsamen Aufstieg (nur das Violoncello bleibt mehr oder minder liegen) den Schlussakkord von T. 22 anzustreben.

— 43 —

Das dominierende Instrument der Einleitung ist die Viola, welche beinahe alle Neuerungen einführt (neue rhythmische und melodische Elemente, neue Intervalle). Den anschließenden Sonatensatz hingegen bestimmt die Violine I, und die Viola wird eher zur Nebensache. Doch neben diesem und vielen weiteren Gegensätzen sind auch Gemeinsamkeiten zwischen *Adagio* und *Allegro* auszumachen. Das Motiv des Sonatenhauptsatzes etwa lässt sich generieren, indem das rhythmische Schema (Notenbeispiel 1) vom $\frac{3}{4}$ -Takt auf einen $\frac{4}{4}$ -Takt projiziert wird, die Sekundschriffe bleiben als einzige melodische Charaktere erhalten (vergleiche T. 23f.)⁶⁴. Die evidente Abfolge langer Notenwert — kurze Notenwerte sowie die begleitenden Achteln erinnern an den ersten Abschnitt der Einleitung. Das erste Seitenthema (Violine I T. 56f.) hat den auftaktigen Charakter weitgehend eingebüßt, hält sich aber (mit Terz-Verzierungen) an die Vorgabe der Sekundschriffe; das synkopische zweite Seitenthema (ab T. 72 mit doppeltem Auftakt aus T. 71) folgt der rhythmischen und melodischen Vorgabe der Einleitung und verknüpft den Seitensatz zudem mit dem ligaturhaltigen Mittelteil des *Adagios*. Die Schlusstakte des *Adagios* korrespondieren mit der Coda des Sonatensatzes. Die ab T. 16 einprägsam erklingenden auftaktigen Drei-Achtel-Gruppen nehmen in der Coda überhand. Zwar können sie als losgelöster zweiter Teil des Hauptthemas des Sonatensatzes gelten, erhalten aber in der Coda ihre Bedeutung eben durch ihre Selbständigkeit⁶⁵. Ebenfalls schon im gesamten Sonatensatz vorhanden, aber in der Coda in auffälliger Häufung gesetzt sind Zwei-Achtel-Gruppen mit fallendem Sekundschritt (vergleiche besonders T. 232f.). Auch sie sind aus dem Hauptthema verstehbar, erklingen aber zuvor schon in freilich gegensätzlicher aufsteigender Richtung in den Violinen T. 20f. Daneben lassen sich Verflechtungen mit anderen Sätzen des Streichquartetts angeben. So kehrt

⁶⁴ Die Parallelen zwischen *Adagio* und Sonatenhauptsatz hinsichtlich der auftaktigen Drei-Achtel-Figuren und der Sekundvorhalte beschreibt Hugo Riemann, *Große Kompositionslehre*, Bd. 1: *Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*, Berlin, Stuttgart 1902, S. 458-463 (melodische Analyse der Exposition), 468f. (der Durchführung), 491f. (der Einleitung).

⁶⁵ Zu den Verbindungen mit dem Seitenthema sowie zur Distribution der auftaktigen Drei-Achtel-Figuren siehe Karl Marx, *Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*, Stuttgart 1971, S. 63.

die chromatische Basslinie im Seitensatz des Finales wieder⁶⁶. Der kurze Exkurs zeigt die Rhythmik und Melodik des *Adagios* nicht nur als Einleitung, sondern auch als kontrastierenden Gegenentwurf mit prägnant summarischer Tendenz zum *Allegro*. Entsprechendes wird sich später für die harmonische Gestaltung der Einleitung anführen lassen.

— 44 —

Wie in anderen langsamen, düsteren Einleitungen der Zeit wird auch in diesem *Adagio* von Takt zu Takt die zuerst befremdende harmonische Situation normalisiert, den Abschluss des Prozesses bildet die zu erwartende Dominante der Haupttonart des Sonatensatzes. Und doch beschneidet dieser Gemeinplatz gerade diese 22 Takte um Charakteristisches; um Besonderheiten, welche sich in erster Linie im systematischen Wechsel zwischen verschiedenen, bisweilen stark verzerrten Kompositionsverfahren manifestieren.

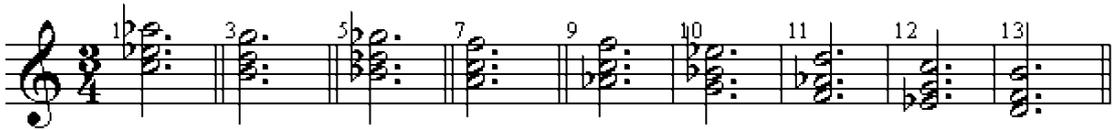
— 45 —

Die diesen Besonderheiten nachspürende Diskussion des Zusammenklangs von Stimmen kann auf mehreren Ebenen stattfinden. Eine extreme Reduktion bzw. Konstruktion auf auditiv Wesentliches etwa wird im ersten Abschnitt — ahistorisch assoziierend — einen chromatisch fallenden Fauxbourdon erblicken⁶⁷, dessen statische Klänge nur jeden zweiten Taktstrich wechseln (Notenbeispiel 3). In doppelter Frequenz schreitet der nun diatonische Fauxbourdon des zweiten Abschnitts, welcher sich einschließlich Lagenwechseln und Stimmentäuschen bis T. 13 (bis zum wahrnehmungsästhetischen Bruch) fortsetzt (Notenbeispiel 3). T. 14 zeigt zwar noch *c* im Violoncello sowie *e*² (statt zu erwartendem, erst mit dem zweiten Viertel einsetzendem *es*) in Violine I, doch *g*¹ der Viola ersetzt das erwartete *a*¹. Des weiteren geschehen die Klangwechsel nun rascher (drei verschiedene Klänge in T. 14) und leiten zum vorrangig kadenzharmonischen dritten Abschnitt über.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Die Sextakkordkette betont die dem *Adagio* gewidmete Figurentafel 99/3 bei Heinrich Schenker, *Der freie Satz*, Anhang: Figurentafeln, Wien 1935 (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3; zugl. UE 6869a); ähnlich das an Schenker angelehnte und noch weiter reduzierte Satzgerüst bei Webster (Anm. 59), S. 104, Ex. 3(a). Auch Cherbuliez (Anm. 46), S. 109f. bemerkt diese formale Komponente.

Notenbeispiel 3: Fauxbourdon der ersten beiden Abschnitte⁶⁸



— 46 —

Die nächste, weniger radikale Abstraktionsstufe zeigt im ersten Abschnitt die strenge Durchimitation der Oberstimmen über pulsierendem Bass; eine Kompositionstechnik, die an eine andere Begebenheit der Kompositionsgeschichte, an die altklassische Polyphonie der Niederländerzeit⁶⁹, erinnert. Die Oberstimmen sind gleichwertig und voneinander weitgehend unabhängig⁷⁰. Will man trotzdem ein tonales Zentrum nach funktionsharmonischen Kategorien finden, so muss dieses g-Moll/Dur sein. Vor dieser Folie kann jede der drei Stimmen als Folge: Mollsubdominante — Dominante — Tonika gedeutet werden. Der merkwürdig dissonante Charakter ist Resultat der zeitlichen Versetzung der einzelnen Stimmen (betonte Durchgänge) und der Widersprüche besonders zwischen Viola und Violine I (Neapolitaner versus Sixte ajoutée, Dur- versus Molltonika⁷¹). Schließ-

⁶⁸ Ein fast identisches Notenbeispiel gibt Johannes Schreyer, *Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition*, 5., vollst. umgearb. und verm. Aufl., Leipzig 1924, S. 212, Notenbeispiel 279.

⁶⁹ Wie Anm. 107.

⁷⁰ Bereits früh notierte man, dass hier „an die Stelle des harmonischen Empfindens die vorwiegend melodisch lineare Konzeption“ tritt (Rudolf Gerber, *Harmonische Probleme in Mozarts Streichquartetten*, in: *Mozart-Jahrbuch* 2 [1924], S. 55-77, hier S. 72; zur Einleitung von K. 465 S. 72f.).

⁷¹ Die „Mischung“ von Dur und Moll veranlasste Schenker dazu, das *Adagio* in seiner *Harmonielehre* (Anm. 43), S. 133-136 zu besprechen. In einem längeren Exkurs erklärt Schenker das a^2 als Durvariante des as und als Teil des D-Dur-Akkords, und schreibt entrüstet über den allgemeinen Sprachgebrauch: „Für keinen Fall aber liegen hier etwa ‘Dissonanzen’ vor, von denen die Legende — doch leider nicht nur der Volksmund allein — spricht, denn wie können ein Grundton und eine Quint überhaupt je dissonierende Töne gewesen sein, oder es noch gegenwärtig vorstellen?“ (S. 136). Schenker selbst kann sich trotz dieser Polemik gegen andere Autoren nicht wirklich mit Mozarts Setzweise anfreunden, die zuerst „angebliche kleine Härte“ (S. 135) wird in der widersprüchlichen Argumentation denn doch kritisiert. „Die getadelte Härte würde ja sofort weichen, wenn das A der ersten Geige erst über D der zweiten beim dritten Viertel gesetzt würde. Doch dazu konnte sich Mozart leider [!] nicht entschließen, da er sich in erster Linie sich wohl daran gebunden fühlte, die Nachahmung [...] zu bringen. Somit erscheint der Einsatz des A [...] nur als ein Opfer [!] an die Nachahmung“ (S. 135f.). — In seiner Figurentafel (Anm. 67) zum *Adagio* ‘verbesserte’ Schenker

lich ist jedoch die sperrige funktionsharmonische Deutung (Notenbeispiel 4), deren Ergebnis überdies — mit Ausnahme des Beginns auf der Subdominante — eine recht banale und keinesfalls außergewöhnliche harmonische Fortschreitung behauptet, selbst nur ein Zeugnis ihrer für den ersten Abschnitt inadäquaten Denkweise und kaum aussagekräftig als Beschreibung der klanglichen Disposition.

Notenbeispiel 4: Funktionsharmonische Deutung der Takte 1-4⁷²

g/G: s? sⁿ $\frac{6}{5}$ D₇ T^{#4}/₃ $\frac{8}{5}$ [D⁷ T₃]

— 47 —

Trotzdem fokussierten Analysen des 20. Jahrhunderts vor allem die harmonische Deutung der ersten acht Takte, vergleichbar dem Interesse an den Querständen im 19. Jahrhundert. Die vorliegende funktionsharmonische Deutung im Sinne der Abfolge neapolitanischer Sextakkord — Dominante, abhängig von einer g-Moll/Dur-Tonika, legte m. W. erstmals Cherbuliez vor⁷³. Frühere Analysen wie jene von Hugo Riemann⁷⁴, Hein-

konträr zu seinen obigen Bemerkungen für T. 2f. zu *as*².

⁷² Zu den verwendeten analytischen Symbolen siehe etwa Diether de la Motte, *Harmonielehre*, 11. Aufl., München/Kassel [u. a.] 1999 (= dtv 30166).

⁷³ Cherbuliez (Anm. 46), S. 108-110. Dieselbe Deutung bei Ligeti (Anm. 57), S. 37. Cherbuliez beschrieb die analytischen Versuche vor ihm entweder als Flüchten in melodische Erklärungen oder als nur ansatzweises Erkennen der tonalen Verhält-

rich Schenker⁷⁵ oder Johannes Schreyer⁷⁶ tendierten, so sie nicht die gesamte Passage in wenig sinnvoller Weise auf eine c-Tonika bezogen⁷⁷, zur Annahme der tonalen Zentren c-Moll und b-Moll (statt G und F), indem sie G und F als dominantisch und den pulsierenden Bass auf c und B als Grundton einer Molltonika interpretierten. Die funktionale Deutung der einzelnen Akkorde stimmt mit der oben vorgestellten überein. Die tonale Verwirrung der ersten Takte der Einleitung jedoch spricht für die Annahme von autonomen tonalen Zentren G und F, sie tragen keine dominantische Qualitäten⁷⁸. Nichtsdestotrotz sprechen selbst neuere Aufsätze wie jener von James Webster noch gelegentlich von „*the implied tonic in m. 1*“⁷⁹ und deuten den tonalen Verlauf des gesamten *Adagios* nach einer c-Tonika⁸⁰.

— 48 —

Entscheidender als diese logischen Konstrukte zu einem ohnehin nach anderen Prinzipien strukturierten musikalischen Objekt ist die erste konkret fassbare (hörbare) harmonische Fortschreitung. In der zweiten Hälfte von T. 4 (und analog in T. 8) wird die statische Situation der Takte zuvor gebrochen; an der Position, wo für kurze Zeit ein Taktgefühl angedeutet wird und die Durchimitation pausiert bzw. ausläuft⁸¹. Die Terzparallelen in

nisse im *Adagio* (S. 103-106).

⁷⁴ Riemann (Anm. 64), S. 493.

⁷⁵ Schenker, *Harmonielehre* (Anm. 43), S. 133-136.

⁷⁶ Schreyer (Anm. 68), S. 211, Notenbeispiel 277 mit Annotationen. Seine Bemerkungen zum tonalen Verlauf der gesamten Einleitung (S. 212f., §182) sind jedoch von zu allgemeiner Art und verstehen den Ablauf nur noch als Ausschmückung von G-Dur, der Dominante zum C-Dur des Sonatenhauptsatzes.

⁷⁷ Etwa die cursorische harmonische Deutung bei Gerber (Anm. 70), S. 73.

⁷⁸ Schenker *Harmonielehre* (Anm. 43), S. 134f erwähnt als gleichwertige Variante auch die mögliche Annahme der tonalen Zentren G und F. Zudem bringt er als dritte Option eine Deutung nur nach c-Moll/Dur, die sich aber im zusammenhanglosen Aufzählen der Stufen erschöpft und von Schenker selbst nicht ernsthaft verfolgt wird.

⁷⁹ Webster (Anm. 59), S. 103.

⁸⁰ So die stufentheoretische Bezifferung von Ex. 3(a) bei Webster (Anm. 59), S. 104. — Auch Marius Flothuis, *Mozarts Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München 1998 (= C. H. Beck Wissen in der Beck'schen Reihe 2204), S. 49, 54 tradiert das alte Fehlurteil, gegen das bereits Cherbuliez (Anm. 46), S. 104 argumentiert hatte.

⁸¹ Diese entscheidende, weil modulatorisch-harmonische Fortschreitung wird in anderen Reduktionen der Einleitung gewöhnlich übergangen. Vergleiche die Figurentafel Schenkers (Anm. 67); Cherbuliez (Anm. 46), Notenbeispiel 1 (im Anhang des seinen Aufsatz beinhaltenden Buches); Webster (Anm. 59), S. 104, Ex. 3(a). — Eine Erläuterung des Vorgangs versucht nur Schenker in der *Harmonielehre*

Violoncello und Violine I erhöhen die Geschwindigkeit der harmonischen Bewegung immens und stellen mit jedem neuen Ton einen klar definierten Klang vor. Unwillkürlich ergänzt das rezipierende Gehör wohl eine Bassfortschreitung zum real dargebotenen fragmentarischen Klanggerüst, die ein Folia-Modell über g-Moll ergibt (Notenbeispiel 5). Von dieser gefestigten harmonischen Situation aus ist eine deutlich hörbare Modulation von g-Moll nach f-Moll mittels des im Modell ‘falschen’ (aber nicht undenkbaren) *des*³ erst möglich⁸². Mittels des kurzen Fensters wird gleichsam der Ausblick auf eine andere harmonische Sprache eröffnet, getragen nicht zuletzt von der Abweichung gegenüber der sonst regelmäßigen chromatischen Bassfortschreitung. (Die Wiederholung über f-Moll/Dur schließt das Folia-Modell ‘richtig’ mit *c*³ ab. Ansonsten entspricht die transponierte Wiederholung von T. 5-8/9 exakt T. 1-4/5.)

Notenbeispiel 5: Folia-Modell über g-Moll

g/G: T₃ D₃ t(D₃) tp
f/F: s

— 49 —

Der Stimmenaufbau des ersten Abschnitts erfolgt sukzessive, beginnend mit der Unterstimme (T. 1f.), alle Stimmen setzen *piano* ein. In der reibenden Imitation schaukelt sich das Stimmengeflecht zu einem dynamischen Höhepunkt auf (*crescendo* T. 3, *forte* T. 4), dessen Abschluss jedoch dynamisch (*piano*) wie harmonisch (Modulation) ausbleibt. Die dabei entstehenden Lagenverhältnisse muten geradezu absurd an. T. 1-3 erklingen die Stimmen in ‘verkehrter’ weiter Lage: die unteren drei Stimmen sind in

(Anm. 43), S. 135. Seiner Annahme von T. 5 als „I in G-moll = VI in B-Dur“ widerspricht jedoch doppelt dem *des*³ in Violine 1.

⁸² *des*³ als kleine (statt zu erwartende große) Terz ist eine einfachere Erklärung als jene Schenkers (Anm. 81), welche mit einer verminderten Quinte operieren muss.

weiter Lage gesetzt, wohingegen sich die Oberstimme in beliebiger Höhe bewegt⁸³. Mit dem letzten Achtel von T. 3 bilden die Stimmen weite Lage, die in enge Lage (drittes Achtel T. 4) übergeht, um sogleich durch Ausfall der Mittelstimmen von Terzparallelen in extremer Spreizung (drei Oktaven plus Terz) abgelöst zu werden.

— 50 —

Im zweiten Abschnitt findet der Fauxbourdon die erwähnte diatonische Fortsetzung, nun als Basis eines Satzes im harmonischen Kontrapunkt⁸⁴. (Einen vor allem um Verzerrungen reduzierten kontrapunktischen Verlauf gibt Notenbeispiel 6. Die Reduktion wurde unter dem Ziel vorgenommen, den musikalischen Eindruck so wenig als möglich zu verzerren, und berücksichtigt demnach auch Prinzipien der Stimmfortschreitung oder prägnante Melodieverläufe.) Dem Ligaturteil folgt ein Lagenwechsel über T. 12f., der mit merklicher Steigerung der Spannung zu der auffälligen Konfrontation von Violine I und II in T. 14 führt, welche wiederum im statischen Klang von T. 15 mündet. Die gesteigerte Qualität der Achteln der Violine II in T. 14⁸⁵ entsteht durch den Kontrast zu den Vierteln der Violine I. Die Achtel sind für den kontrapunktischen Verlauf unabdingbar, als harte Durchgänge zu den Vierteln tragen sie einen guten Teil der Spannungssteigerung. Zudem entstünde bei Reduktion der Achtel auf Viertelnoten die in dieser musikalischen Syntax gänzlich undenkbbare Folge verminderte — reine Quinte an exponierter Position.

Notenbeispiel 6: Reduzierter harmonischer Kontrapunkt

— 51 —

Eine stufentheoretische Interpretation — die im Notenbeispiel 6 vernachlässigten Achtelfiguren sind dabei zu berücksichtigen — hätte für T. 9-12, den ersten Teil, eine Quintfallsequenz in c-Moll anzunehmen, wobei die

⁸³ Vergleiche Ligeti (Anm. 57), S. 37.

⁸⁴ Wie Anm. 107.

⁸⁵ Vergleiche Ligeti (Anm. 57), S. 36.

Klangfolge in Halbtakten wechselt⁸⁶. T. 9 wird gefüllt von einem f-Moll/Dur-Klang, der vierten Stufe von c-Moll. Es folgen: VII — III | VI — II | V/I, wobei der absteigende Bass im Violoncello den harmonischen Verlauf gelegentlich stört und Querstände produziert (*As* versus *a* in T. 9, *F* versus *fis*² in T. 11; vergleiche die Querstände des ersten Abschnitts). Dadurch ist die Quintfallsequenz nicht die einzig denkbare Deutung dieses ersten Teils im zweiten Abschnitt, die Klänge werden zu Vexierbildern im doppelten Sinn: ein kontrapunktisches Ligaturengerüst — eine relative Verschiebung der Stimmen zueinander also und damit selbst harmonisch ungleichzeitig — wird mit einer teils ‘widersprüchlichen’ Basslinie unterlegt und von wiederum unerwarteten Leittonen aufgebrochen. Orientiert man sich nun am Verlauf des Violoncellos (welches in diesem Teil bei den meisten Aufnahmen nicht zufällig stark unterdrückt wird), könnte man eine Deutung über dem Fundament Es-Dur anstreben: Eine erste Kadenz verläuft in T. 9f. (Sixte ajoutée — Zwischendominante | Trugschluss im Tonika-Gegenklang — Tonika), eine zweite T. 11f. (Subdominantenparallele mit Septime \cong Sixte ajoutée — verkürzter Dominantseptakkord | Tonika — Tonikaparallele = c-Moll-Tonika).

— 52 —

Im zweiten Teil schwindet die harmonische Polyvalenz mit einem eindeutigen Dominantseptakkord (T. 13) zum erreichten tonalen Zentrum c-Moll, der eine erneute Quintfallsequenz einleitet. In T. 14 wechseln die Klänge mit den Viertelnoten der Violine I: C-Dur fällt zu einem verminderten Dreiklang über gedachtem Fundament *F*⁸⁷, dieser wird im Trugschluss des g-Moll-Sextakkordes (Molldominante zu c-Moll) aufgelöst. T. 15 bereitet den endgültigen Eintritt der Dominante von C-Dur mit einer (ab dem

⁸⁶ Dies erkennt Cherbuliez (Anm. 46), S. 109f. nicht und zeichnet folglich ein unvollständiges Bild der harmonischen Qualitäten der Takte. Indem er jeweils die zweite Takthälfte und ihren Leitton unberücksichtigt lässt, schildert seine Beschreibung nur die Abfolge von subdominantischen Akkorden. Sein Notenbeispiel 1 spiegelt diese Reduktion wider.

⁸⁷ Cherbuliez (Anm. 46), S. 105 meint, „*der im vierzehnten Takt eintretende C-Durklang [sei] eine deutliche, durch eigenmelodische Bewegung der ersten Violine im Durchgang von f' nach es'' zu erklärende Substitution für den unmittelbar darauf auf den zweiten Takteil erklingenden c-moll Akkord.*“ Entsprechende reduziert er in seinem Notenbeispiel 1 den Takt auf einen c-Klang, dessen Durterz nach einem Viertel in eine Mollterz wechselt. Ich denke jedoch, dass damit die Qualität des Taktes und seiner signifikanten Viertel- gegen Achtelbewegung verzerrt wird, und somit eine Deutung als rascher funktionsharmonischer Fall angebrachter erscheint. — Auch Schenker setzt in seiner Figurentafel (Anm. 67) für T. 14, Violine I nur *es*², ebenso interpretiert Ligeti (Anm. 57), S. 36 den Klang als c-Moll.

zweiten Viertel) alterierten Wechseldominante, dem funktional extremsten Spannungsklang der 22 Takte, vor⁸⁸; die Alteration der Wechseldominante von T. 15 weist den G-dur-Klang in T. 16 von vornherein als Dominante aus⁸⁹.

— 53 —

Ähnliche Vorgänge des Wandels wie die harmonische Organisation durchläuft die Konstitution des Zusammenklangs im zweiten Abschnitt. Zwar geschieht sie wie im ersten durch einen Stufenaufbau der Stimmen (T. 9-11), doch sind die wenn auch chaotischen Lagenverhältnisse generell gemäßiger; die prinzipielle Anomalität des ersten Abschnitts findet keine Fortsetzung. In T. 9-11 bilden die Stimmen eine ‘verkehrte’ enge Lage (das Pendant zur ‘verkehrten’ weiten Lage in T. 1-3), nach dem schwer zu fassenden Lagenwechsel ab T. 12 wechseln weite und enge Lage einander ab. (Eine strenge Gliederung in enge und weite Lage ist aufgrund der kontrapunktischen Technik freilich nicht möglich.) Eine zumal originelle Dissonanz bringt der Lagenwechsel der Violine II in T. 12 im Kontrast zum Stimmentauschmodell von Viola und Violine I: der die Aufmerksamkeit auf sich ziehende Einsatz des c^2 reibt mit d^1 und d^2 .

— 54 —

Erst die relativ simpel gehaltene Harmonik des letzten Abschnitts entspricht weitgehend den Normen des späten 18. Jahrhunderts. In T. 16-18 wechselt die Dominante zu C-Dur dreimal mit der Wechseldominante (als verminderter Septakkord)⁹⁰, T. 19-22 lassen schließlich den Dominantseptakkord zum C-Dur des Sonatensatzes erklingen. Dass es sich um die Dominante zu C-Dur (nicht c-Moll) handelt, indizieren die Durchgangsnoten besonders ab T. 19 (*e, cis, ais*)⁹¹. Die Lagenverhältnisse haben sich im dritten Abschnitt normalisiert, enge und weite Lage folgen ohne Überra-

⁸⁸ Analog seiner Fehldeutung von T. 14 (siehe Anm. 87) glaubt Cherbuliez (Anm. 46), S. 109f. in T. 15 einen F-Dur-Klang, subdominantisch zu C-Dur, der (wie der C-Dur-Klang in T. 14) „verdunkelt“ (S. 110) wird zu f-Moll. Die sich geradezu aufdrängende Deutung als Wechseldominante wird nicht einmal in Erwägung gezogen.

⁸⁹ Einen gerafften Abriss der harmonischen Abfolge in T. 12-16 gibt Webster (Anm. 59), S. 103: „Mozart’s bass leads [...] to i^6 in m. 12, and again from the tonic in m. 14 to the structural dominant in m. 16“. Etwas ausführlicher Ligeti (Anm. 57), S. 36.

⁹⁰ Cherbuliez (Anm. 46), S. 110 erkennt wieder (vergleiche Anm. 88) die Wechseldominante nicht und spricht von einem „dominantischen Orgelpunkt in C-Dur [...], der seinerseits wieder noch einige Takte lang mit der erniedrigten sechsten Stufe der Dominantregion (es in der zweiten Violine und Viola) kombiniert wird, was man nicht als c-moll auffassen darf.“

⁹¹ Vergleiche Riemann (Anm. 64), S. 493; Flothuis (Anm. 80), S. 50.

schungen aufeinander. Interessanter wirkt der Stimmenaufbau, welcher nun nicht mehr sukzessive, sondern simultan erfolgt. Gemeinsam suchen die Stimmen ihren Tiefpunkt, der in T. 19 erreicht wird und von welchem aus die Stimmverläufe den Schlussakkord von T. 22 anvisieren. Das Strukturschema der vorhergehenden Abschnitte wurde somit beibehalten. Doch meinte es in den ersten beiden Abschnitten die Stimmeinsätze, so wurde es im dritten umgedeutet als Prinzip des Stimmverlaufs. Der dritte Abschnitt ist durchgehend in *piano* gehalten, erst mit dem Aufstieg gegen Ende der Einleitung häufen sich *sforzato-piano*- und *fortepiano*-Einwürfe, die analog zum *crescendo* der vorherigen Abschnitte und Teile stehen und den Sonatenhauptsatz vorbereiten⁹².

— 55 —

Parallelen zwischen *Adagio* und *Allegro* umfassen auch den Bereich des Zusammenklangs der Stimmen. Erneut wird der erste Abschnitt an das Thema des Sonatenhauptsatzes gebunden, indem dieses gelegentlich in Imitationen erklingt: vergleiche T. 44-47 (Exposition, alle Stimmen), T. 107-116 (Durchführung, Viola und Violine I), T. 151-153 (Übergang zur Reprise, alle Stimmen), T. 163-167 (Reprise, drei Oberstimmen), T. 227-231 (Coda, Viola und Violine I). Die Stimmkoppelung Viola — Violine I hingegen verweist auf den zweiten Abschnitt der Einleitung. Dessen Ligaturen wiederum entsprechen dem Seitensatz, besonders dem synkopischen und damit ligaturhaften zweiten Seitenthema (T. 71ff. [Exposition] und T. 191ff. [Reprise]) und den tatsächlichen Ligaturen T. 65f. (Exposition) und T. 185f. (Reprise). Das im zweiten Abschnitt des *Adagios* dominante Moment des Quintfalls findet sich in der Durchführung, welche zwar in tonale Zentren gegliedert werden kann, im Prinzip jedoch eine Quintfallsequenz von C-Dur nach c-Moll (T. 107/113-137) vollzieht, um dann mit einem gedehnten dominantischen G-Dur-Teil den Einsatz der Reprise (T. 155) vorzubereiten. Dass diese Einleitung wie überhaupt langsame Einleitungen von kleiner besetzten Musikwerken (im Gegensatz zu solchen von Orchestermusik) „nicht in der Lage [seien], strukturelle Eigenarten des schnellen Satzes vorauszunehmen“ und ihre Funktion mehr auf dem Kontrast zum schnellen Satz beruhte⁹³, wie Danckwardt meint, ist nach obigen Beobachtungen nicht aufrecht zu erhalten.

— 56 —

Ebenfalls den Verflechtungen des *Adagios* mit dem *Allegro*, in beschränktem Ausmaß auch mit weiteren Sätzen des Quartetts, widmet sich William

⁹² Vergleiche zu T. 16-22 Ligeti (Anm. 57), S. 34.

⁹³ Danckwardt (Anm. 51), S. 146.

deFotis in einem Aufsatz⁹⁴, der eigentlich die Korrekturversuche zu den ersten Takten aus dem frühen 19. Jahrhundert, besonders jene von François-Joseph Fétis und Gottfried Weber, diskutieren will. Tatsächlich besteht die Studie zu einem guten Teil aus analytischen Betrachtungen zur Einleitung, deren Ergebnisse deFotis dazu dienen, zum einen die Korrekturvorschläge zu bewerten sowie zum anderen strukturelle Parallelen (ohne die Annahme einer direkten Quellenbeziehung) zu Werken des 19. Jahrhunderts aufzuzeigen. Seine Ergebnisse seien hier kurz besprochen, da sich deFotis' Umgang mit dem musikalischen Material zu sehr vom hier gepflegten unterscheidet, als dass seine Beobachtungen in verstreuten Be- und Anmerkungen angeführt werden könnten.

— 57 —

Er sieht für die Einleitung besonders vier charakteristische Merkmale, welche die Individualität des *Adagios* und darüber hinaus des gesamten Quartetts stiften; „*The Adagio acts as an introduction in four distinct and related ways*“⁹⁵: (1) die Quinte, welche im *Adagio* als domiantes vertikales und auch horizontales Intervall auftritt; (2) die Sekunde, das wichtigste horizontale Intervall; (3) die Häufung von auftaktigen Drei-Achtel-Figuren; (4) kontrapunktische Imitation. Zweifellos überschneidet sich diese Liste vielfach mit bisherigen analytischen Bemerkungen zur Einleitung, und doch scheint mir bei deFotis' Liste eine gewisse Vorsicht geboten. Die von ihm angeführten Belege vor allem zu den ersten beiden Punkten sind von solcher Allgemeinheit, dass sie in keinster Weise Besonderheit oder Zusammenhalt einer Komposition ausmachen können.

— 58 —

Insbesondere kritikwürdig sind seine Überlegungen zur Distribution der Quinte. Er beginnt damit, eine spezifische Form der Quintschichtung für T. 2f. (und darauf aufbauend für das gesamte Quartett) festzustellen: *c* (erstes Viertel T. 2, Cello) — *g* (zweites Viertel T. 2, Viola) — *d* (drittes Viertel T. 2, Violine II) — *a* (erstes Viertel T. 3, Violine I)⁹⁶. Schon diese Annahme, die vertikale und horizontale Ebene der beabsichtigten Aussage entsprechend vermengt, wirkt beliebig. Vielmehr dürften sich die Töne schlicht und einfach aus der Imitation ergeben, dass es dabei zu dieser Abfolge kommt, ist eine Folgeerscheinung und entspricht wohl kaum dem primären Kalkül Mozarts, welches erkannt zu haben deFotis an späterer

⁹⁴ William deFotis, *Rehearings. Mozart, Quartet in C, K. 465*, in: *19th Century Music* VI/1 (Summer 1982), S. 31-38.

⁹⁵ Ebd., S. 33. Die vier Punkte ebd.

⁹⁶ Ebd.

Stelle implizit behauptet⁹⁷. Noch eindeutiger zum, negativ formuliert, Bereich mathematischer Spielereien rechnet seine Deutung des Schlussakkords des *Adagios* T. 16. Diesen „*ultimate musical pun*“, den „*V⁷ with a suspension*“, versteht er als Quintschichtung $f — c — g — d$ (die Lage wird nicht berücksichtigt)⁹⁸. Er übersieht dabei, dass der Dominantseptakkord mit Quartvorhalt ein derart häufiger Baustein in Musik des späten 18. Jahrhunderts ist, dass er nicht in irgendeiner Weise als charakteristisch gelten kann. Wieder wird ahistorisch die Wirkung für die Ursache genommen. Wie, könnte man fragen, hätte denn diese Einleitung sonst enden sollen?

— 59 —

Zu solchen prinzipiellen Irrtümern tritt an manchen Stellen des Aufsatzes eine analytische Ungenauigkeit, die wiederum zu Fehlschlüssen verleitet. So wird behauptet, „*the only melodic intervals in the first nine measures are seconds and perfect fifths (or fourths)*“⁹⁹. In keiner Weise erwähnt wird der Umstand, dass die größeren Sprünge meist als Lagenwechsel zu erklären sind. Die Feststellung von deFotis verliert dadurch zwar nicht an vordergründiger Richtigkeit, doch nach einer solchen Beobachtung das melodische Intervall der Quinte als Besonderheit des *Adagios* zu werten, verkürzt den Sachverhalt in kaum zulässiger Weise und übertreibt doch maßlos. Ähnlich kurz greift die Erklärung, warum der dritte Abschnitt der Einleitung harmonisch stabiler wirkt.

*„It ist the composed reduction of the parts’ individuality in mm. 16-22 that accounts for their more stable (less ‘dissonant’) harmonic relationships to that point. Yet these last seven measures of the Adagio contain many more simultaneous minor seconds than all that came before—which not only confirms that dissonance can occur without simultaneity but also testifies to the relative unimportance of tonal harmony in the introduction.“*¹⁰⁰

In wie vielfältiger Weise diese Takte nach den Normen des späten 18. Jahrhunderts normalisiert sind — die ‘reduzierte Individualität der Stimmen’ ist nur eines von mehreren Indizien — wurde bereits ausführlich dargelegt. Und eines dieser Merkmale des dritten Abschnitts ist ohne Zweifel

⁹⁷ Ebd., S. 36.

⁹⁸ Ebd., S. 35.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.; Hervorhebung im Original.

seine unmissverständliche ‘tonal harmony’, die nach ganz und gar konventionellen Schemata verziert wird¹⁰¹.

— 60 —

Ich verzichte wegen dieser angeführten Kritikpunkten darauf, deFotis’ Schlussfolgerungen zu Querverbindungen im Quartett oder zu strukturellen Analogien in Werken des 19. Jahrhunderts zu zitieren. In manchen Fällen bin ich mir selbst bezüglich deren Aussagekraft nicht schlüssig, in anderen scheinen starke Zweifel durchaus berechtigt. Beispielsweise ist es fraglich, wie sehr die beschränkte Imitation ab T. 27 im *Andante cantabile*, dem zweiten Satz des Quartetts, tatsächlich als Rekurrenz auf die imitierenden Strukturen im *Adagio* und *Allegro* des ersten Satzes gedeutet werden sollten¹⁰². Für deFotis freilich stellen sich solche Fragen nicht. Immerhin hat Mozart ein weiteres Mal einen Dominantseptakkord mit Quartvorhalt unverkennbar als Quintschichtung konstruiert!

* * *

— 61 —

Lässt man nun die wesentlichen Punkte der mühsamen Analyse Revue passieren, ist bezüglich der zeitlichen Organisation des ersten Abschnitts eine Struktur aus heterogenen zeitlichen Fortschreitungen in sich streng strukturierter Stimmen festzuhalten. Etwas wie Korrespondenzmelodik kann erst mit dem zweiten Abschnitt erahnt werden, obwohl das Taktmaß noch immer in Grenzen verschleiert wird und die nun nicht mehr konsequent organisierten Stimmen ein relatives Chaos formieren, das im wohlgeordneten dritten Abschnitt aufgelöst wird.

— 62 —

Ein ähnlicher Prozess von grundsätzlicher Anomalität des ersten bis zur beruhigenden Norm des dritten Abschnitts bestimmt den Zusammenklang im *Adagio*. Der *stile antico* des ersten Abschnitts — Mozart und seine Zeitgenossen werden mit dieser Kompositionstechnik der *prima prattica* vor allem durch noch im 18. Jahrhundert praktizierte konservative Kirchen- oder Vokalmusik vertraut gewesen sein¹⁰³ — zerstört die typische Kadenzharmonik des späten 18. Jahrhunderts von Grund auf; doch nicht nur mittels der altmodischen Technik, sondern auch durch bewusste hörbare Brechung des Zusammenklangs (Querstände, Lagen), die nicht a priori in der Kompositionstechnik bedingt ist. Entsprechend brechen die dynami-

¹⁰¹ Vergleiche Ligeti (Anm. 57), S. 34.

¹⁰² deFotis (Anm. 94) handelt darüber S. 35f.

¹⁰³ Wie Anm. 107.

schen Entwicklungen nach jeweils vier Takten ab. Mark Evan Bonds formuliert: „[T]here is too little context to determine the key — not to mention the meter or even the tempo.“¹⁰⁴

— 63 —

Eine Ahnung von tonaler Harmonie vermittelt der harmonische Kontrapunkt des zweiten Abschnitts. Er wirkt in sich ungeordnet (Lage, harmonische Polyvalenz, lose Stimmgruppierungen, freie Imitation) und fungiert als Übergang zwischen den konträren Außenabschnitten. So wird etwa abermals der in linearer Entfaltung erreichte *forte*-Teil abrupt beendet (T. 15/16), die vorhergehende stabile dynamische Situation jedoch entscheidend (T. 13-15) prolongiert. Erst der in mehrfachem Sinn harmonische, 'klassische' dritte Abschnitt ist völlig normalisiert. Besonders einprägsam beschreibt die Gruppierung der Stimmen den Verlauf von einem Extrem zum anderen. Ausgehend von autonomen, widerstreitenden Stimmen über einem Fundament im ersten Abschnitt finden sich im zweiten jeweils zwei Stimmen zu einem Paar, bis im letzten Abschnitt die Oberstimmen vereint über leicht abweichendem Bass fortschreiten.

— 64 —

Gegensätzlich zur zeitlichen Organisation und zur Entwicklung des Zusammenklangs entfaltet sich die Melodik. Sie bietet nur im ersten Abschnitt ein halbwegs geschlossenes, diatonisches Thema, weitgehend frei von chromatischen Figuren, und kontrastiert demnach das chromatische Grundgerüst, den chromatischen Fauxbourdon, des ersten Abschnitts. Mit der Wandlung des Fauxbourdon in einen diatonischen — lediglich in Durchgangsfiguren bleibt die Chromatik dem Zusammenklang erhalten — dringt die Chromatik in die Melodik (des zweiten Abschnitts) ein, welche nur noch Figuren (keine Themen) hervorbringt. Gesteigert bzw. vollendet wird der dynamische Prozess im dritten Abschnitt, dessen Klänge von belanglosen, unauffälligen Durchgangsfiguren variiert werden, während die Melodik auf Kurzfloskeln eingeschränkt und — die Stimmen einzeln betrachtet — nicht mehr sangbar ist.

— 65 —

Für eine Interpretation, die auf dem heiter-ausgeglichenen Stil Mozarts¹⁰⁵ baut, liegt der Fall klar auf der Hand. Sie wird den Entwicklungsprozess,

¹⁰⁴ Mark Evan Bonds, *The Sincerest Form of Flattery? Mozart's 'Haydn' Quartets and the Question of Influence*, in: *Studi Musicali* 22 (1993), S. 365-409, hier S. 384. Ähnlich der Eintrag zu K. 465 von Alan M. Kriegsman in *The Complete Mozart. A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart*, hg. von Neal Zaslaw [u. a.], New York [u. a.] 1990, S. 267f., hier S. 267.

¹⁰⁵ Vergleiche dazu beispielsweise Ligeti (Anm. 57), S. 36f.

dessen Terminologie ich mich zur besseren Orientierung im Stück aus rein pragmatischen Gründen oftmals bedient habe¹⁰⁶, weitaus emphatischer und womöglich emotional betonen und wohl etwa zu solchem Schluss kommen: Mozart zeigt die Unmöglichkeit — deswegen die Querstände und unmöglichen Lagen — der ‘verzopften’, altmodischen Kompositionstechniken auf und wendet sich seinem ‘klassischen’ Stil zu, den er im weiteren Verlauf des Streichquartetts beibehält¹⁰⁷. Die Extravaganzen der Einleitung werden nach verschiedenen Denkmustern verniedlicht.

— 66 —

Eine solche gleichsam ‘glättende’ Interpretation gab 1962 Jaques Chailley mit einer biographischen Lesart des *Adagios*¹⁰⁸, als er das Quartett unter Anführung zahlreicher biographischer Indizien mit der einen Monat zuvor erfolgten Aufnahme Mozarts in die Freimaurerloge *Zur Wohltätigkeit* in Verbindung setzte. Den Verlauf der Einleitung deutet er als symbolische

¹⁰⁶ Ob man die heterogenen Strukturen ganzheitlich oder als aufeinanderprallende Pluralitäten betrachten will, ist eine Frage der Formulierung und des ideologischen Standpunkts; Konstruktion und Dekonstruktion sind zwei Seiten einer Medaille. Vergleiche Anm. 28.

¹⁰⁷ Die bereits mehrfach geschehene Assoziation meinerseits von Abschnitten der Einleitung mit historischen Kompositionstechniken soll dagegen in keiner Weise ein gegebenes historisches Bewusstsein auf seiten Mozarts und seiner Zeitgenossen suggerieren, welches im späten 18. Jahrhundert wohl kaum in diesem Ausmaß gegeben war. Polyphonie und harmonischer Kontrapunkt sind eher als synchrone Erscheinungen der Zeit — in Verbindung mit einer wenn, dann stark selektiven historischen Qualität — zu verstehen, beide untrennbar mit dem Prädikat ‘altmodisch; bizarr, grotesk’ verbunden, welches damals möglicherweise mit der neuen Entlehnung ‘barock’ (dazu Kluge [Anm. 40], S. 82) umschrieben werden konnte. Die historiographischen Begriffe wie etwa ‘Fauxbourdon’ sind somit in vorliegendem Aufsatz nicht als historische Referenzpunkte des *Adagios*, sondern als Folien zu verstehen, welche die Brüche der Einleitung illustrieren sollen. Gepflegt wurden die alten Musikstile vor allem am rückwärtsgewandten Wiener Hof und in Kennerkreisen wie um Gottfried van Swieten. Vergleiche Leopold M. Kanter, *Traditionen katholischer Kirchenmusik*, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), S. 99-108, hier S. 100; Gernot Gruber, *Die Zeit der Wiener Klassiker*, in: *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2: *Vom Barock zum Vormärz*, 2., überarb. und stark erw. Aufl., hg. von Rudolf Flotzinger und G. G., Wien [u. a.] 1995, S. 133-277, hier S. 195f.

¹⁰⁸ Jacques Chailley, *Sur la signification du quatuor de Mozart K 465, dit ‘les dissonances’, et du 7ème quatuor de Beethoven*, in: *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, Kopenhagen 1962, S. 283-292; zitiert nach der Übersetzung *Über die Bedeutung des Dissonanzen-Quartetts von Mozart und des 7. Quartetts von Beethoven*, in: *Wiener Figaro. Mitteilungsblatt der Mozartgemeinde Wien* 38 (Dezember 1970), S. 6-14.

Musikalisierung des Aufnahmeeritus. „*Die Augen verbunden — Symbol für die Unwissenheit des in der Nacht der Uneingeweihten verlorenen Profanen — wurde er in den Tempel geführt, um dort die Proben der Erde, des Wassers, der Luft und des Feuers zu bestehen [...]. Dann nahm man ihm dem Ritus gemäß die Binde ab und plötzlich sahen seine Augen das Licht der Erkenntnis.*“ Vor diesem Hintergrund, so Chailley, „*erscheinen uns Mozarts berühmte Harmoniereihungen weder als Resultat musikalischer Experimente noch als Einzelfall im Bild der Epoche. Denn die musikalische Beschreibung des ‘Chaos’ war durchaus eine Modeerscheinung.*“¹⁰⁹

— 67 —

Wenngleich die Dichte der biographischen Beweisführung, die Chailley zudem nie als apodiktisch verordnet sondern lediglich angedeutet und vorgeschlagen haben will, beeindrucken mag¹¹⁰. Sie erklärt trotzdem nicht die doch sehr merkwürdigen musikalischen Strukturen des *Adagios*, die — wie die Reaktion der Kritiker des 19. Jahrhunderts einprägsam belegen¹¹¹ — eben nicht so einfach in musikalische Konventionen des 18. Jahrhunderts fallen. Ähnlich fragwürdig erscheinen folglich verharmlosende Deutungen der Musik selbst, wie sie unter anderem Marius Flothuis anstrebte mit: „*In Wirklichkeit gibt es in allen Quartetten häufig Dissonanzen, die manchmal auf ungewöhnliche, aber immer logische Weise aufgelöst werden.*“¹¹² Zumindest zweierlei Bedenken widerstreiten solchen das *Adagio* verniedlichenden Thesen. Das erste ist rein statistischer Natur. Der prinzipiell nicht-‘klassische’ erste Abschnitt der Einleitung nimmt mit zwei mal vier ist gleich acht Takten den größten Raum ein, eine gewisse Betonung der musikalischen Struktur ist kaum zu leugnen. Und zweitens wäre es vermessen, die hochkomplexe mathematische Konstruktion der ersten beiden Abschnitte des *Adagios* nur als Kritik an Überkommenem anzusehen. Zweifellos kann ein offenbar gegebenes Interesse Mozarts für derartige Spieleereien nicht nur in Ablehnung begründet gewesen sein.

— 68 —

Genauso denkbar wäre also ein gegensätzliches Verständnis, welches den Anomalitäten des *Adagios* das Interesse des Komponisten zuschreibt. Schenker belehrt im Kontext mehrerer Mozart-Beispiele für „*Mischungen*“ von Dur und Moll, darunter das *Adagio*, darüber, „*wie*

¹⁰⁹ Ebd., S. 9.

¹¹⁰ Flothuis (Anm. 80), S. 50 etwa adaptiert mit gleichzeitigem Hinweis auf die Problematik ‘programmatischer’ Deutungen von Instrumentalmusik die Thesen Chailleys.

¹¹¹ Dazu Vertrees (Anm. 48).

¹¹² Flothuis (Anm. 80), S. 49; ähnlich S. 51.

leicht unser Meister inmitten unbedingter Durstimmungen sich zu Mollstimmungen neigte. Ihm waren eben Melancholie und Wehmut vertrauter, als die liebe Welt es sich denkt, die ihn gern als ein ewig heiteres und wolkenloses Gemüt auffaßt!“¹¹³ Rudolf Gerber hingegen sieht einen „Dualismus“ der mozartschen Harmonik, „der auf der einen Seite sich in einem gefestigten harmonisch-tonalen Empfinden äußert, auf der andern Seite jedoch die tonalen Fesseln abzustreifen sucht und die Keime der Atonalität in sich trägt“¹¹⁴. Trotz einiger Bedenken gegenüber Epochenbegriffen (weniger gegenüber Epochen) meint er, nachdem er sich mit den ‘harmonischen Problemen in Mozarts Streichquartetten’ (so der Titel der Abhandlung) auseinandergesetzt hat, dass man Mozart in dieser Hinsicht „einen ‘Romantiker’“, nennen könnte¹¹⁵.

— 69 —

Ebenso ausgehend von Mozarts Vorliebe für das Neue, Außer- und Ungewöhnliche (oft von Vergangenen), wie sie schon seine Zeitgenossen erkannt hatten¹¹⁶, könnte man sogar so weit gehen, in der ‘Banalität’ des dritten Abschnitts eine Art Ironiesignal zu orten. Seit der c-Moll-Messe bemühte sich Mozart intensiv, „den linearen und harmonisch-kontrapunktischen Stil von Bach und Händel als solchen genau kennen zu lernen und mit seinem persönlichen Stil zu verschmelzen und auf diese Weise sich anzueignen.“¹¹⁷ Geradezu „[e]ntscheidend für Mozarts spätere Entwicklung [...] waren [neben dem Vorbild Haydn] die durch Baron von Swieten vermittelte Bekanntschaft mit den Werken von Georg Friedrich Händel sowie von Johann Sebastian, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach“¹¹⁸. Einen gewissen Hinweis auf das Anstreben von Ungewöhnlichem liefert schon allein das Vorhandensein von „a slow introduction, a rarity in the string quartet“¹¹⁹.

— 70 —

Im Kontext dieser Überlegungen zum Streben nach Besonderheiten zu sehen ist wohl die Widmung des Quartetts mit fünf anderen an Joseph

¹¹³ Schenker, *Harmonielehre* (Anm. 43), S. 133, Anm. 1.

¹¹⁴ Gerber (Anm. 70), S. 72.

¹¹⁵ Ebd., S. 76f.

¹¹⁶ Vertrees (Anm. 48), S. 96.

¹¹⁷ Cherbuliez (Anm. 46), S. 111.

¹¹⁸ Flothuis (Anm. 80), S. 38 in der Einleitung zum Kapitel zu den *Haydn-Quartetten*.

¹¹⁹ Webster (Anm. 59), S. 103. Vergleiche Flothuis (Anm. 80), S. 42, wo ebenfalls die langsame Einleitung von K. 465 als Besonderheit angeführt wird. Vergleiche die allgemeinen Ausführungen zur langsamen Einleitung am Beginn der Analyse.

Haydn¹²⁰. Bereits Cherbuliez hatte dazu formuliert: „*Es sei nur angedeutet, daß die lineare Satzanlage [der Einleitung] mit ihrer ungemein differenzierten Vorhalts- und Durchgangstechnik [...] durchaus natürliche und begreifliche Anstrengungen Mozarts sind, bei seinem Vorbild Haydn [...] durch ausgearbeitete originelle, melodische, harmonische und kontrapunktische Feinheiten Ehre einzulegen.*“¹²¹ Ausführlicher widmete sich dieser Problematik in den letzten Jahren Mark Evan Bonds, indem er die diffizile Vorbildwirkung einiger konkreter Quartette Haydns für Mozarts *Haydn-Quartette* belegte. Die Vorbilder wurden von Mozart nicht epigonal nachgeschaffen, sondern vielmehr als produktive Anregung empfunden und zu überwinden gesucht¹²².

— 71 —

Für Mozarts C-Dur-Quartett inklusive seiner Einleitung ist hier besonders an Haydns *Streichquartett* op. 33/3, ebenfalls in C-Dur, zu denken. Zwar beginnt dieses nicht mit einer langsamen Einleitung, doch sind die ersten Takte nach harmonischen und funktionalen Gesichtspunkten dem *Adagio* Mozarts durchaus vergleichbar¹²³. Bonds konnte zeigen, dass die Quartette „*as much a confrontation with Haydn* [d. i. mit seinen Streichquartetten] *as homage to him*“¹²⁴ sind. Sein Resümee: „*If we can overcome the idea that imitation is the sincerest form of flattery, we can begin to hear Mo-*

¹²⁰ Dass die sechs Quartette nicht nur wegen der Widmung als eine Art Einheit zu werten sind, demonstriert Flothuis (Anm. 80), S. 43f. Zu den Verbindungen von K. 387 und K. 465 S. 48-52. Beispielsweise zeigt Flothuis den „*kanonisch geführte[n] Anfang [des Adagios] als eine auf drei Stimmen verteilte Mollvariante des Fugenthemas aus dem Finale des G-Dur-Quartetts*“ (S. 48; vergleiche S. 52).

¹²¹ Cherbuliez (Anm. 46), S. 111.

¹²² Die „*admiration for the older composer was not entirely free from the very human emotions of jealousy and rivalry*“ (Bonds [Anm. 104], S. 371). Dieser Schluss beruht freilich auf Überlegungen sehr allgemeiner Art: ‘the very human emotions’. Welche Motive Mozart tatsächlich zu Komposition und Widmung der Quartette antrieben, bleibt letztlich doch zumindest in gewissem Maße der Spekulation überlassen. Unwahrscheinlich erscheint jedenfalls die ohne irgendwelche stichhaltigen Belege angenommene Rivalität zwischen Mozart und Haydns Schüler Ignaz Pleyel (S. 407-409).

¹²³ Bonds (Anm. 104), S. 380-392, zur Einleitung S. 380-384, 387. „*Mozart makes explicit Haydn’s implicit ‘introduction’ that delays the establishment of the tonic. Whereas the instability of Op. 33/3/i is created essentially by horizontal dissonance, in a series of harmonic non sequiturs, the dissonance of K. 465/i is both horizontal and vertical*“ (S. 387). Auf die enge Bindung der *Haydn-Quartette* an Haydns op. 33 wurde freilich schon früher hingewiesen. Vergleiche Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartets*, London 1974, S. 188; Flothuis (Anm. 80), S. 40-42 übernimmt die Überlegungen von Barrett-Ayres.

¹²⁴ Bonds (Anm. 104), S. 371.

*zart's quartets as a kind of musical discourse with his 'dearest friend' [so Mozart in der (allerdings italienischen) Widmung, F. K.] that reflects a remarkable mixture of homage and competition.*¹²⁵

— 72 —

Haydn selbst fand immerhin nicht nur Gefallen an den Quartetten, sondern zeigte sich geradezu tief beeindruckt¹²⁶. Er hatte die Quartette bereits am 15. Jänner 1785 — das C-Dur-Quartett ist mit 14. Jänner datiert! — von Mozart vorgeführt bekommen. Am 12. Februar wurden ihm die jüngeren drei der sechs Quartette ein weiteres Mal dargeboten¹²⁷, woraufhin Haydn zu Leopold Mozart bemerkt hätte: „*Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack, und überdieß die größte Compositions-wissenschaft*“¹²⁸.

— 73 —

Zugespitzt führen solche Überlegungen zu Fragen wie: War Mozart des Stils seiner Zeit überdrüssig? Wohl kaum, berücksichtigt man die außergewöhnliche Länge des Streichquartetts, welches hauptsächlich dem vermeintlich öden 'klassischen' Stil frönt. Eine derartige Abwendung Mozarts von dem gerade seinen Werken eigenen Stil scheint damit gleichfalls unwahrscheinlich, die These ebenso ideologisch determiniert wie jene der skizzierten idealistischen Interpretation und mehr ein Kind der bewussten Abgrenzung von idealistischen Sichtweisen denn historisch glaubwürdig zu sein. Lag die Besonderheit Mozarts und auch dieses Streichquartetts etwa gerade im Kombinieren und Kontrastieren heterogener Elemente? Gernot Gruber dürfte in ähnlicher Weise denken, wenn er schreibt:

„Die Buntheit in der Abfolge der Glieder und selbst riskante musikalische 'Ausritte' immer wieder einzufangen, ist ein kompositorisches Bestreben, das von Interpreten immer wieder als 'klassische Balance von Einheit und Mannigfaltigkeit' bewundert worden ist. Dies zu Recht, zu kurz kommt nur bei diesem schönen Bild allzu leicht das Ausmaß an kompositorischer

¹²⁵ Ebd., S. 409.

¹²⁶ Dafür spricht unter anderem die Beobachtung von Christian Esch, *Haydns Streichquartett op. 54/1 und Mozarts KV 465*, in: *Haydn-Studien* 4, 2 (November 1988), S. 148-155, dass Haydn Mozarts C-Dur-Quartett bei der Komposition seines *Streichquartetts op. 54/1* herangezogen haben dürfte.

¹²⁷ Zu diesen Vorführungen NMA (Anm. 44) VIII/20/1/2, S. IX; Flothuis (Anm. 80), S. 42f.

¹²⁸ Brief Leopold Mozarts an Nannerl, Wien, 14./16. Februar [1785], zitiert nach NMA (Anm. 44) VIII/20/1/2, S. IX; vergleiche Bonds (Anm. 104), S. 367.

*Gratwanderung, das bei einem intensiven Hören sich zum Eindruck einer Ambivalenz von Gelingen und Zerschlagen der Balance steigern kann.*¹²⁹

— 74 —

An diesem Zitat zeigt sich sehr anschaulich, wie sehr die beiden skizzierten Wege im Umgang mit dem *Adagio* ein und demselben gedanklichen Grundmotiv entspringen. Der Unterschied zwischen den beiden Sichtweisen liegt im Grad der Akzeptanz, welche den ‘Gratwanderungen’ entgegengebracht wird. Die Nähe der beiden Zugänge indizieren unter anderem die obigen Zitate von Flothuis, der einerseits die Ideen Chailleys adaptiert, andererseits die Vorbildwirkung älterer Musikstile sowie der Streichquartette Haydns betont. Selbst die Forschungsgeschichte als solche verweist auf beide Pole. Seit den Kontroversen nicht zuletzt um die ‘Richtigkeit’ von Mozarts Setzweise im frühen 19. Jahrhundert¹³⁰ ruft die Einleitung weitaus größeres Interesse hervor als das nachfolgende Streichquartett (wofür schließlich auch vorliegender Aufsatz einen Beleg abgibt). Der Eintrag zu K. 465 in einem neueren Werkführer zu Mozarts Musik¹³¹ besteht mehr als zur Hälfte aus Bemerkungen zu den ersten 16 Takten des *Adagios*! Dies hindert allerdings den Verfasser nicht daran, bezüglich des Übergangs zum *Allegro* anzumerken: „... *but after all the disorientation of the opening measures, it still comes as a sort of relief to land squarely in bright, unclouded C major with the start of the Allegro.*“¹³² Vielleicht am unmittelbarsten repräsentiert die Diskrepanz im Umgang mit dem Quartett sein weithin üblicher Beiname.

— 75 —

Schließlich bleiben aber beide Sichtweisen ideologisch gefärbte Reinterpretationen, die sich insbesondere durch ihre überdeutliche Ausrichtung am Komponisten, am genialischen Künstler, der ideell zur Zeit Mozarts noch kaum gegeben war, definieren. Das Ziel der Interpretation scheint vorgegeben. Als Beispiel könnte man György Ligetis Aufsatz aus den beginnenden 1990er Jahren nennen, der den etwas unsinnigen Beinamen des Quartetts schon im Untertitel mit sich führt. Ligeti lieferte eine gleichsam

¹²⁹ Gruber (Anm. 107), S. 177; ähnliche Bemerkungen im gesamten Kapitel „IV. Stil und Ausdruck klassischer Musik“ (S. 159-182).

¹³⁰ Dazu Vertrees (Anm. 48).

¹³¹ Zaslaw (Anm. 104). Noch extremer ist die Gewichtung im *Kammermusikführer*, hg. von Ingeborg Allihn, Stuttgart, Kassel 1998, zu K. 465 S. 432-434 (inklusive ein vollständiges Notenbeispiel der Einleitung). Der nicht unterzeichnete Eintrag dürfte von Marius Flothuis stammen.

¹³² Zaslaw (Anm. 104), S. 267.

dem Denken des späten 20. Jahrhunderts in Divergenzen und Brüchen angepasste idealistische Aneignung der Merkwürdigkeiten des *Adagios*. Er bezeichnet die Harmonik vor T. 16 als „abweicherisch und schockierend“, den ersten Querstand als „Anomalie“, a^2 als „Skandalton“ und den entsprechenden Harmoniewechsel in dieser Lage als „Monstrosität“¹³³; — nicht zu vergessen, dass as^2 „eine unerträgliche Platitüde“¹³⁴ wäre. Unterschwellig klingt also die Sympathie für Mozarts extravagante Einleitung deutlich durch.

— 76 —

Am Ende seines kurzen Aufsatzes zieht Ligeti dann, obwohl er zuvor sehr allgemein „Festigung und Ausgeglichenheit“¹³⁵ als typisches Merkmal des Zeitstils definiert hatte, Schlüsse wie:

„Der berühmte Querstand zeigt uns, daß Subtilität und Eleganz (manchmal!) auch mit groben Mitteln zu erreichen sind.“ — „Eine Sonatensatz-Einleitung von solchem modulatorischen Reichtum und mit solch komplexen Mitteln der Stimmführung konnten außer Mozart noch Haydn und Beethoven hervorbringen, jeder auf seine eigene Weise, die selbe Sprache benützend, sie aber verschieden verändernd. Kein anderer Zeitgenosse beherrschte dieses Niveau des Handwerks.“ — „Die Haydnsche, Mozartsche und Beethovensche Perfektion der Bauweise war nicht zu überbieten, in ihren Werken erreichte die tonale Sprache ihre höchste Ausgewogenheit.“¹³⁶

Ogleich diese toposhaften idolatrisierenden Gemeinplätze sich eigentlich mit der vagierenden Struktur des *Adagios* nur in manchem vertragen und das Verständnis der Musik kaum weiterbringen, weiß Ligetis Leser wenigstens, wie er die Einleitung zu werten hat: als unübertrefflich weil von Mozart.

— 77 —

Selbst die ansonsten so scharf und nüchtern argumentierende Studie von Cherbuliez unterliegt einer gewissen Verblendung, von welcher jedoch der Duktus der Analyse, „eine rein technisch-harmonische Untersuchungsweise“, weitgehend unbeeindruckt bleibt. Von Mozart wird erklärt:

¹³³ Ligeti (Anm. 57); in obiger Reihenfolge S. 34, 37, 37, 38.

¹³⁴ Ebd., S. 38.

¹³⁵ Ebd., S. 37.

¹³⁶ Ebd., alles S. 39.

„So darf man sich auch erinnern, daß Mozart weder ein Kunstphilosoph, noch ein subjektiv und egozentrisch eingestellter Tiefenpsycholog [...], noch ein systematischer Musiktheoretiker mit einer irgendwie gearteten ‘Kategorienlehre’ war, sondern in erster Linie ein Erzmusikant mit einer unerhörten künstlerischen Sensibilität, einer wundervoll organisch sich betätigenden konstruktiven und melischen Phantasie, und einem allerdings sehr scharf und genau arbeitendem und ordnendem Kunstverstand.“¹³⁷

— 78 —

Die Absicht vorstehender Zeilen war nun nicht, diese Zugänge zur Musik Mozarts oder Mozarts Stellenwert als Künstler abzuwerten. Es sollte lediglich betont werden, dass solche Sichtweisen mit ihrer engen Bindung an den Komponisten, dessen Qualität — und weniger die seines Werks, das quasi Mittel zum Zweck wird — es offenbar immer wieder aufs Neue zu loben und zu beweisen gilt, die eigenen Erkenntnishorizonte sehr eng stecken; was die Interpreten nicht daran hindert, ihre sowohl in der Analyse als auch in der Interpretation auf einzelne Gesichtspunkte konzentrierten Versuche als ganzheitliche Verständnismodelle zu formulieren. Anders geardete Fragestellungen werden entweder nur als Glied in der Kette einer solchen Beweisführung integriert oder verbannt. Vielleicht ist daher ein interpretatorischer Ausweg für die Betrachtung eines Einzelwerks in einer weniger grundsätzlichen, damit auch weniger spekulativen und weniger spektakulären Deutung zu suchen, die von der Funktion des *Adagios* im Streichquartett, einem weniger ideologisch belasteten Aspekt, ausgeht.

— 79 —

Das *Adagio* fungiert zunächst als Einleitung und bereitet auf Irrwegen die harmonische Situation des Sonatensatzes vor. Dieses wird in den 22 Takten tatsächlich in für das späte 18. Jahrhundert sehr merkwürdiger Weise bewerkstelligt, mittels derer eine Nicht-Tonalität langsam in ein konkretes tonales Zentrum geleitet wird. Versteht man trotzdem auch den ersten Abschnitt der Einleitung als anders und doch nicht weniger konstruiertes tonales Ereignis, könnte das *Adagio* in der Folge g-Moll/Dur (T. 1-4) — f-Moll/Dur (T. 5-8) — c-Moll/Dur (T. 9-22)¹³⁸ als gedehnte plagale — eine

¹³⁷ Cherbuliez (Anm. 46), alles S. 107.

¹³⁸ Das tatsächlich erklingende Material in T. 9-22 ist zunächst Es-Dur (Paralleltonart von c-Moll), dann kurz c-Moll/Dur und ab T. 16 das unzweideutig als dominantisch ausgewiesene G-Dur.

weitere Anomalität — Kadenz verstanden werden¹³⁹. Doch werden im *Adagio* nicht nur die harmonischen Grenzen des Sonatensatzes gesetzt, sondern wird auch die zeitliche Organisation langsam konsolidiert (Entstehen der Taktempfindung).

— 80 —

Merkwürdiger mutet indes die sukzessive Zerstörung der Melodik in der Einleitung an, obgleich selbst sie dem Muster der kontrastierenden Vorbereitung des Sonatensatzes folgt. Denn die melodiösen Tonfolgen, wie sie nicht zufällig in der primär vokalen Technik der Polyphonie vorgestellt werden, haben im *Allegro* nichts verloren. Haupt- und Seitenthemen haben im Sonatensatz weitgehend den Charakter von Floskeln, der gesamte Satz lebt durch seine (auch im Vergleich mit anderen Streichquartetten Mozarts) auffällig heitere Beschwingtheit — dem Gegenpol zum Beginn des *Adagios* in der düsteren Pulsation des Lamentobasses. Die für damaliges Publikum erschreckenden Dissonanzen sind dann weder positiv noch negativ zu werten, sondern als Kontrast zum Sonatensatz zu verstehen. Dass die 22 Takte in mancher Hinsicht auch als summierende Vorwegnahme

¹³⁹ Cherbuliez (Anm. 46) dagegen vermutet eher „einen großflächigen dominantischen Charakter“ (S. 105), indem er nach der „dominantischen und subdominante Ausweichung“ des ersten Abschnitts eine „dominantische Ausbuchtung“ im zweiten Abschnitt annimmt, von der aus der dritte Abschnitt, der „dominantische Orgelpunkt“, erreicht würde (S. 110). Wenngleich die Einleitung mit diesen Umschreibungen gefasst werden kann, lässt Cherbuliez mit seiner Wortwahl die Tatsache unerwähnt, dass die tonalen Regionen um *g* und *f* des ersten Abschnitts autonome Einheiten bilden, während die späteren G-Dur-Teile eindeutig in dominantischer Funktion an C-Dur gebunden sind. — Falsch dagegen ist Ligeti (Anm. 57) Annahme einer „großen, gedehnten authentischen Kadenz“ (S. 36) für das *Adagio*, wie sie in einer typischen Einleitung des späten 18. Jahrhunderts zu erwarten wäre. Auf dieser Prämisse fußt letztlich seine gesamte Argumentation, das Wissen um das Vorhandensein einer solchen Kadenz geht vor den Ergebnissen der Analyse: alles vor der Dominante T. 16 ist per definitionem Teil des „subdominanten Grabens“ (S. 39). So zählt Ligeti für alle möglichen Klänge der ersten 15 Takte ungeachtet dessen, dass er zugleich deren Funktion im tonalen Kontext richtig bewertet, die „Stockwerke“ auf der „Quintensäule [...] unterhalb der Tonika C“ (S. 37; ähnliche Formulierungen im gesamten Aufsatz). In zweifacher Hinsicht ist diese Praxis bedenklich. Erstens wird etwa der Ges-Dur-Akkord T. 6 in Bezug auf F-Dur gehört (wie Ligeti selbst ausführt), also nicht vor der Folie einer C-Dur-Tonika. Zweitens, damit zusammenhängend, kann das Ohr frühestens ab T. 15 den Charakter der Tonika des Sonatensatzes erahnen. Ist diese erreicht, wird sich kaum jemand dermaßen vollständig an die verworrene Einleitung erinnern, dass er die ‘Stockwerke’ irgendwie wahrnimmt. Entscheidender als der Abstand im Quintenzirkel zu C-Dur ist die generelle harmonische Orientierungslosigkeit bis T. 12-14.

bzw. Andeutung der Struktur des *Allegros* gelten können, stellt die kontrastierenden Momente nicht in Abrede und beschreibt lediglich einen weiteren funktionalen Aspekt der Einleitung.

— 81 —

Es ist nun zwar möglich, aber durchaus nicht nötig, die kontrastreichen musikstrukturellen Bausteine des Quartetts, besonders den Kontrast *Adagio* — *Allegro* im ersten Satz, semantisch zu deuten oder zu werten. Die Identifikation der Hörer des 19. Jahrhunderts mit der gewohnten Satzweise des *Allegros* oder jene von Hörern des späteren 20. Jahrhunderts mit der Abnormität des *Adagios*, schließlich die formelhafte Sentenz vom Vereinen der Gegensätze als Merkmal für die musikalischen Fähigkeiten der Komponisten; sie alle informieren über die Urheber entsprechender Äußerungen, weniger über die Musik. Jedoch verweisen die verschiedenen Standpunkte, deren jeder ein Verarbeiten der Musik nach subjektiven Mustern symbolisiert, auf eine wesentliche Qualität des ersten Satzes von K. 465. Denn gerade in dessen *Adagio* spielt Mozart mit den Hörerwartungen seines Publikums, im *Allegro* findet diese Praktik ihre Fortsetzung. Nach einer Analyse dessen motivischer Struktur nach kognitiven Fragestellungen im Anschluss an Schönbergs Theorie musikalischer Kohärenz gelangte Lawrence M. Zbikowski für das *Allegro* zum Schluss, dass

*„the unfolding of the category of motive forms that takes place in the Allegro suggests that musical coherence is contingent on local musical context, and [suggests] that the dynamics of coherence play an important part in musical rhetoric. When Mozart wishes to suggest the dissolution of his motive (or at least confusion as to its identity), he gradually introduces forms that are less typical of the category as a whole. When he wishes to reassert the vitality of the motive, he returns to more typical forms.“*¹⁴⁰

Genau diese rhetorische Praxis könnte (muss nicht) ohne weiteres auf andere Aspekte des Satzes übertragen und schließlich zur Erklärung der Divergenzen in der Einleitung sowie zwischen Einleitung und Sonatenhauptsatz herangezogen werden.

— 82 —

Die oben besprochenen Interpretationen — mit Wallner die verschiedenen Verfremdungen, welche im gegenseitigen Kontrast wiederum in verfremdende, dadurch die Denkmuster demonstrierende Kontexte gestellt werden

¹⁴⁰ Zbikowski (Anm. 43), S. 37f.

sollten —; diese Deutungen bedienten sich letztlich der Rückprojektion semantischer Muster aus der Rezeptionsgegenwart auf die Musik Mozarts. Als Impetus fungiert dabei weniger ein historisches Interesse denn das Bemühen, die Musik der Vergangenheit einem subjektiven Verständnis anzueignen. Man ist bestrebt, die musikalischen Irritationen — als solche wird die Einleitung in allen Fällen verstanden und Mozart wird sich dieser Wirkung vermutlich bewusst gewesen sein — nach rhetorischen Modellen unter Heranziehung weiterer ‘Daten’ aus verschiedenen Wissensbereichen zu entschärfen oder vollends aufzulösen. Die verschiedenen Zugriffe formieren, synchron betrachtet, eine Antithese. Sie bedienen sich der den meisten Topoi eingeschriebene Option, sprunghaft zwischen konträr gepolten Extrema zu wechseln¹⁴¹, wobei die jeweilige deutende Auflösung der Irritationen von der Annahme gesichert wird, Mozart hätte diese wie auch immer geartete Aussage — biographische Erfahrungen, (unbewusster?) Ehrgeiz, musikalische Vorlieben und Bekenntnisse usf. — musikalisch kodiert. Die Vielfalt der offerierten und durchwegs schlüssigen Deutungen selbst weisen dieses den Intentionen des Komponisten nachspürende Verfahren als Aporie aus, obgleich das Vorgehen zugleich ein scheinbar unverzichtbares Moment des individuellen Umgangs mit Musik ausmacht.

— 83 —

In gewissem Sinn fällt auch vorliegender Aufsatz allein dadurch in diese Kategorie verstehender Aneignung, dass er sich ebenfalls den auffälligen Irritationen dieser *Adagio*-Einleitung widmet. Er entzieht sich hingegen dem Sog des wertend-interpretativen Dipols, indem er diesen zum Gegenstand der Untersuchung macht. Entsprechend tragen die hier zu treffenden Aussagen zum Verständnis der analytischen Mikrowelt (nicht der Wirklichkeit der Komposition!) selbst den Charakter von semantischen Reduktionsstufen und können nicht mehr als eine auf mehrfache Weise von Normen abweichende, irritierende Einleitung behaupten, wobei in erster Linie deren kontrastive, vorbereitende und antizipierende Qualität in Bezug auf den folgenden Sonatenhauptsatz (und das Quartett) an die Grenzen des zu damaliger Zeit Machbaren und darüber hinaus gesteigert wurde. „*il frutto di una lunga, e laboriosa fatica*“¹⁴², wie Mozart seine *Haydn*-

¹⁴¹ Man denke an ‘das Äußere als Abbild des Inneren’ versus ‘das Äußere als Kontrast zum Inneren’, in Sprichwörtern: ‘gesunder Körper, gesunder Geist’ versus ‘rauhe Schale, harter Kern’.

¹⁴² Zitiert nach NMA (Anm. 44) VIII/20/1/2, S. XVII; Bonds (Anm. 104), S. 368. Vergleiche zum offensichtlichen Bemühen Mozarts um seine sechs *Haydn-Quartette*, das sich beispielsweise mit den ungewöhnlich zahlreichen Korrekturen in den Autographen belegen lässt, NMA (Anm. 44) VIII/20/1/2, S. VII-X; Bonds

Quartette in der berühmten Widmung an Haydn metaphorisch umschreibt, beinhaltet mit dem *Adagio* offenbar ein Produkt, das, nach abendländischen Rezeptionskategorien zu urteilen¹⁴³, über lange Zeit Befremden auslösen musste.

(Anm. 104), S. 365. Zur rhetorischen Deutung des Briefes ebd., S. 365-371.

¹⁴³ Eine Annäherung über andere formale Sprachen, strukturalistisch gedacht: nach anderen Bedeutungskriterien, käme unter Umständen zu völlig anderen, nicht mehr oder weniger sinnvollen Ergebnissen; wenngleich die abendländische Tradition, innerhalb derer sowohl die Komposition als auch hauptsächlich die Rezeption des Musikstücks erfolgte, für diesen konkreten Fall eine gewisse Sonderstellung beanspruchen kann.