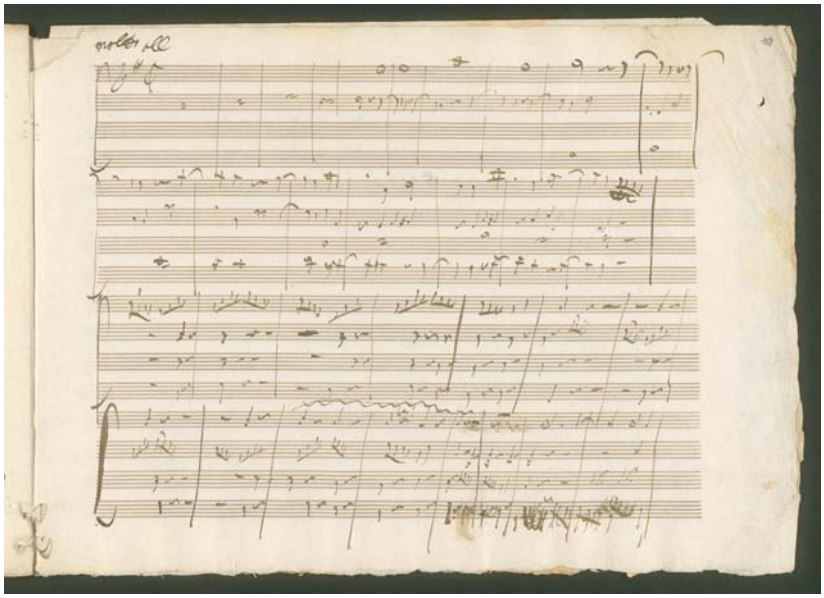
Vitrine 1 (Text: Prof. Emil Platen)

Quartettkomposition als Verpflichtung

Der junge Beethoven hat sich dem Streichquartett auf respektvolle Weise genähert. Er hat diesen von Haydn und Mozart zum Inbegriff der Kammermusik erhöhten Typus einer „Sonatenform für vier Streichinstrumente“ zunächst in benachbarten Genres erkundet: in zwei serenadenhaften (op. 3 und op. 8) und drei anspruchsvollen Streichtrios (op. 9 Nr. 1 bis 3), hat darauf die Erweiterung zum vollstimmigen Satz zunächst in der Bearbeitung eines frühen Bläseroktetts für fünf Streichinstrumente (op. 4) erprobt und ist erst dann, nach genauem Studium seiner Vorbilder Haydn und Mozart, die Aufgabe angegangen, sich in der „Königsklasse der Kammermusik“ zu bewähren.

Beethoven nahm den Begriff „Vorbild“ gewissermaßen wörtlich als anschauliche Vorlage des klingenden Kunstwerks, indem er sich dessen Klangstruktur im Notenbild vergegenwärtigte. Er kopierte beispielhafte Modelle der Vorgänger in Partiturform, um so das Stimmengewebe und den Formablauf im Einzelnen nachzuvollziehen. Das Beethoven-Haus besitzt zwei solcher Studienarbeiten: die Abschrift von Joseph Haydns mustergültigem Quartett in Es-Dur op. 33 Nr.2 und die hier ausgestellte Kopie des Streichquartetts G-Dur KV 387 von Mozart aus der Serie der sechs Haydn gewidmeten Werke. Die aufgeschlagene Seite zeigt den letzten Satz mit dem fugierten Anfang, der zweifellos, wenn auch wesentlich später, die Gestaltung des Finales in Beethovens Quartett C-Dur op. 59,3 beeinflusst hat. Das zum Vergleich beigelegte Faksimile des Mozartschen Partiturautographs kann nicht seine direkte Vorlage gewesen sein, es befand sich zu dieser Zeit (Ende der 1790er Jahre) noch im Besitz der Witwe Konstanze Mozart; Beethoven musste seine Partitur vermutlich nach den gedruckten Einzelstimmen zusammenstellen.

Beethovens Mozart-Abschrift KV 387

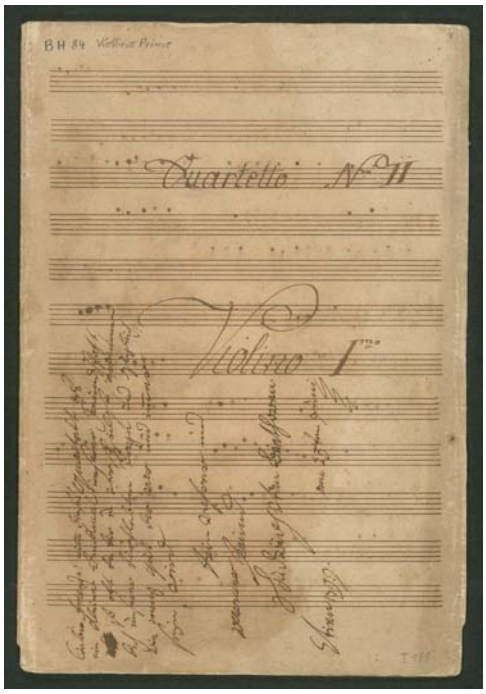
Ein weiteres Zeugnis für die Bedeutung der Vorbilder ist Beethovens Quartett op. 18 Nr. 5, das nicht nur in der Tonart A-Dur mit Mozarts KV 464 übereinstimmt. Natürlich hat Beethoven Mozarts Meisterwerk in keiner Weise schülerhaft nachkomponiert, doch zeigen viele Einzelheiten deutlich, dass er manche geniale Gestaltungsidee als Anregung in sein A-Dur-Quartett übernahm.

Vitrine 2 (Text: Prof. Emil Platen)

**„indem ich erst jezt recht quartetten zu schreiben weiß –
die beiden Fassungen des F-Dur-Quartetts aus op. 18**

Beethovens sorgfältige Vorbereitung mündete in sein Opus 18, das, dem Editionsgebrauch der Gattung entsprechend, sechs Werke umfasste: fünf in Dur-Tonarten und eines in Moll. Erproben konnte er die Stücke im Palais des Fürsten Lichnowsky, seines ersten großen Gönners, gemeinsam mit dessen Hausquartett, zu dem schon in jungen Jahren Ignaz Schuppanzigh, der Primarius seines späteren „Leibquartetts", gehörte.
Vermutlich war ein Ergebnis solcher Probeläufe auch die durchgreifende Umgestaltung des F-Dur-Quartetts, die in einer Frühfassung in Stimmen dokumentiert ist. Beethoven hatte diese Abschrift seinem Freunde Carl Amenda am 25. Juni 1799 zum Abschied mit einer warmherzigen Widmung auf dem Titelblatt verehrt:

> „lieber Amenda! nimm dieses quartett als ein kleines Denckmal unserer Freundschaft, so oft du dir es vorspielst, erinnere dich unserer durchlebten Tage und zugleich, wie innig gut dir war und immer seyn wird dein wahrer und warmer Freund Ludwig van Beethoven."



Beethovens Widmung auf der Abschrift für Amenda

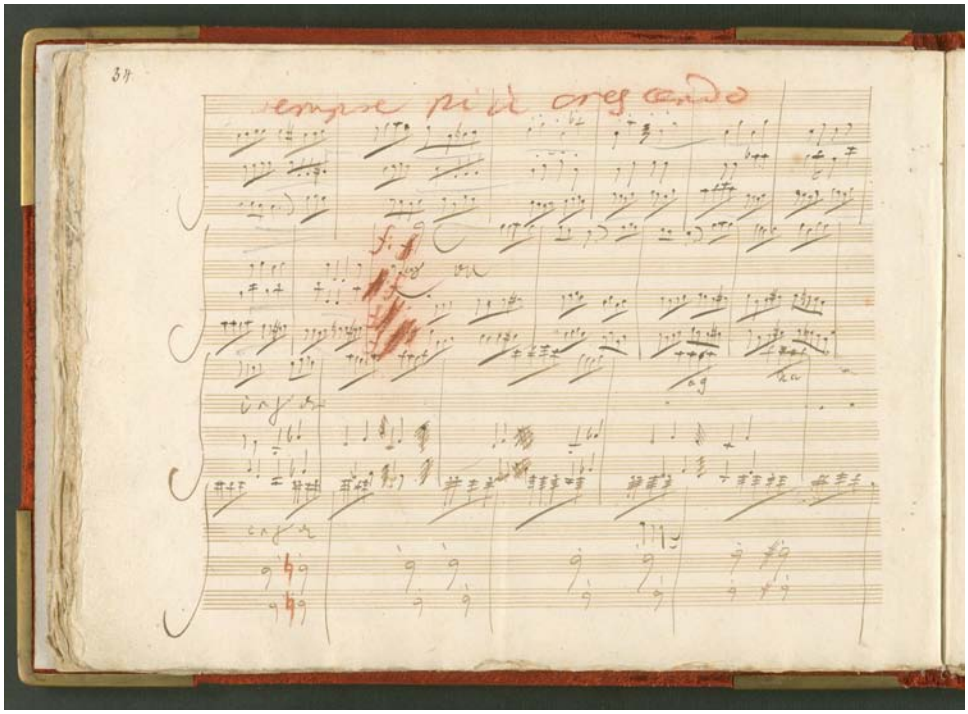
Im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des Opus 18 zwei Jahre später schrieb er dem Freunde aber am 1. Juli 1801 im Nachwort eines sehr bewegenden Briefes (in dem er auch Befürchtungen wegen seines „abnehmenden Gehörs" mitteilte):

> „[...] dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe indem ich erst jezt recht quartetten zu schreiben weiß was du schon sehen wirst, wenn du sie erhalten wirst." (ausgestellt in der ersten Vitrine)

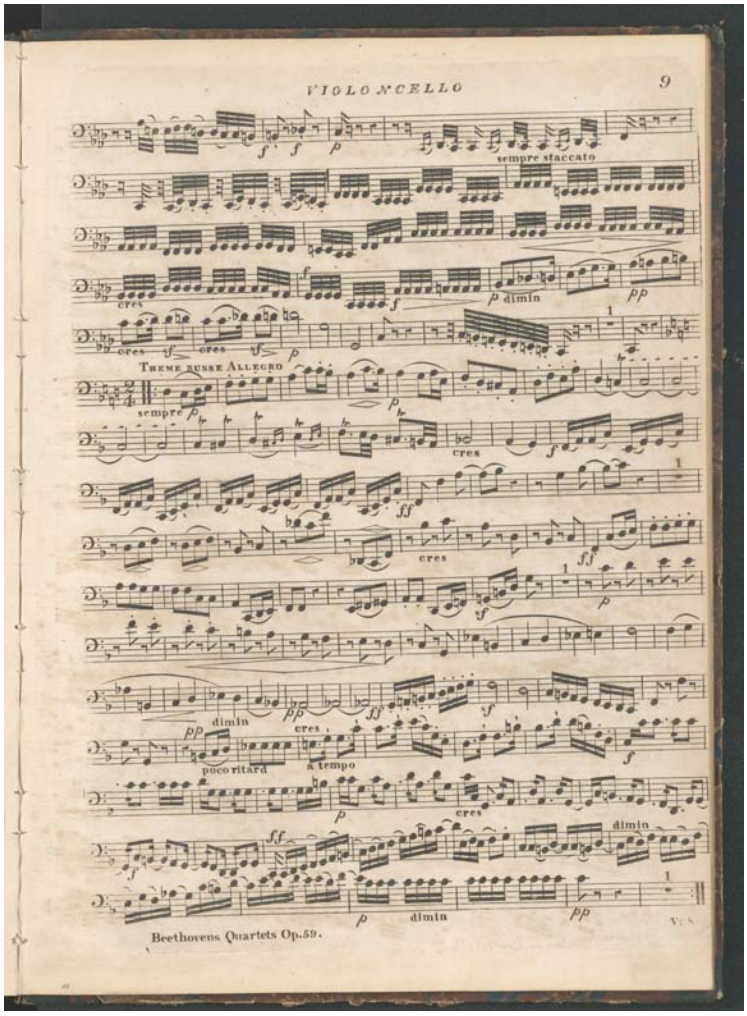
Die aufgeschlagenen Beispiele der 1. Violin-Stimme geben dem Betrachter andeutungsweise einen Eindruck von den erheblichen Veränderungen, die Beethoven allein im Durchführungsteil des ersten Satzes vorgenommen hat.

Vitrinen 3 und 4 (Text: Nicole Kämpken)

Die „Rasumowsky-Quartette“ op. 59

Die drei Streichquartette in F-Dur, e-moll und C-Dur komponierte Beethoven im Jahr 1806. Er widmete sie dem russischen Botschafter am Wiener Hof, Andreas Kyrillowitsch Graf Rasumowsky. Dieser war leidenschaftlicher Musikliebhaber und spielte selbst Geige. Auch wenn es sich bei den Kompositionen wohl nicht um wirkliche Auftragswerke handeln dürfte, wird der reiche Gönner sicherlich eine finanzielle Gegenleistung für die Widmung erbracht haben. Für Beethoven noch interessanter dürfte allerdings die Möglichkeit gewesen sein, die Werke mit dem hoch geschätzten Schuppanzigh-Quartett proben und uraufführen zu können. 1808 gewann der Graf das Quartett unter dem Primarius Ignaz Schuppanzigh mit Louis Sina (Geige), Franz Weiß (Bratsche) und Joseph Linke (Cello) gegen eine feste, lebenslange Besoldung für seine Hausmusik. Ab und an übernahm Rasumowsky auch selbst die 2. Geige. Ein Zeitgenosse berichtet: „Wie bekannt war Beethoven im fürstlichen Hause so zu sagen Hahn im Korbe; Alles was er componirte, wurde dort brühwarm aus der Pfanne durchprobirt und nach eigener Angabe haarscharf, genau, wie er es ebenso und schlechterdings nicht anders haben wollte ausgeführt“. Neben den Konzerten im Palais veranstaltete das Quartett aber auch weiterhin die von Schuppanzigh eingeführten öffentlichen Kammermusik-Zyklen und verhalf so Beethovens Werken zu weiter Verbreitung. Bereits in jungen Jahren hatten die Streicher übrigens in leicht veränderter Besetzung (mit Nikolaus Kraft als Cellist) als „Lichnowsky-Quartett“ im Palais des Fürsten Lichnowsky - eines der Zentren des musikbegeisterten Wiener Adels und Treffpunkt berühmter Komponisten und Virtuosen - gemeinsam musiziert. Sie arbeiteten damals intensiv mit dem von Lichnowsky sehr geförderten jungen Beethoven zusammen und haben dabei wohl auch dessen Streichquartette op. 18 erprobt und aufgeführt. Nach einem verheerenden Brand im Palais Rasumowsky konnten dort keine Konzerte mehr stattfinden und das Quartett löste sich 1816 auf.

Originalhandschrift op. 59 Nr. 3, Finale

Als Hommage an den Widmungsträger verarbeitete Beethoven in den ersten beiden Quartetten russische Volksmelodien als Themen des letzten bzw. als Trio-Thema des dritten Satzes. Beide Volkslieder waren 1790 in einer Volksliedsammlung in St. Petersburg im Druck erschienen, so dass Beethoven sie möglicherweise aus Rasumowskys Bibliothek kannte. Die Allgemeine musikalische Zeitung kritisierte zunächst beide Quartette als „sehr lang und schwierig, tiefgedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemein fasslich“, wohingegen das C-Dur-Quartett „durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muß“. Die Werke gewannen jedoch rasch an Beliebtheit und Verbreitung – die Opera 58 bis 62 verkaufte Beethoven an Muzio Clementi für den englischen Markt. Als Vorlage zur Erstellung der Stichvorlage für die englische Ausgabe diente eine Abschrift, die Beethoven Franz von Brunsvik überlassen hatte. Da er seine eigene Partitur nicht finden konnte, bat er im ausgestellten Brief dessen Schwester Josephine darum, ihren Bruder zur möglichst raschen Übersendung des Manuskripts zu veranlassen.



„Russisches Thema“ aus dem Schluss-Satz von op. 59 Nr. 1

Vitrine 5 (Text: Michael Ladenburger)

Das „Quartetto serioso“ f-Moll op. 95 – seinem Freund Nikolaus Zmeskall gewidmet

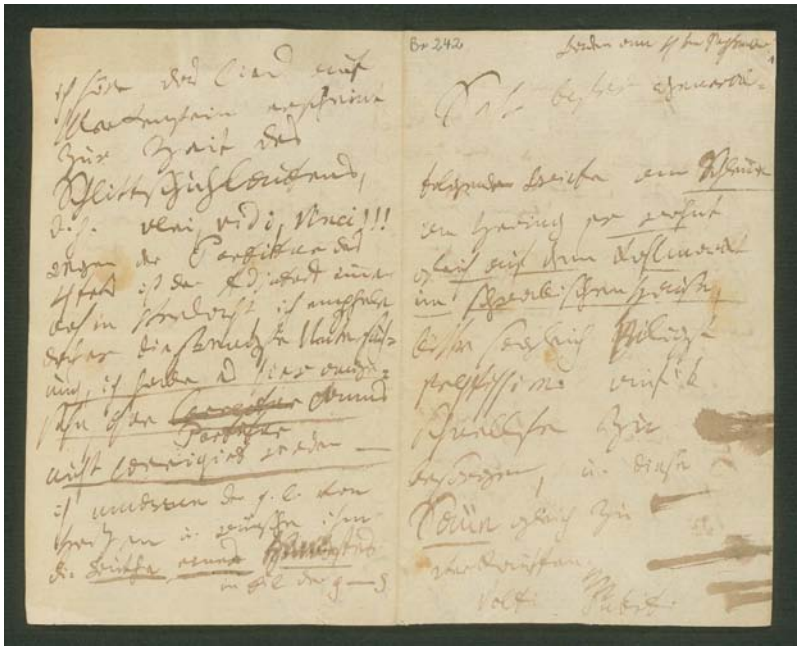
Nikolaus Paul Zmeskall von Domanovecz und Lestine, 1759 im damaligen Oberungarn (der heutigen Nordslowakei) geboren, gehörte zu den frühesten Freunden Beethovens in Wien. Er war als Cellist und Komponist ein Dilettant, was damals kein Qualitätsbegriff war, sondern nichts anderes bedeutete, als dass er seinen Lebensunterhalt nicht mit Musik verdiente. Als er mit Beethoven bekannt wurde, war der ausgebildete Jurist Konzipist in der ungarischen Hofkanzlei: Im Jahr der Widmung des Quartetts stieg er vom Hofsekretär zum Hofrat auf. Nebenbei komponierte er nicht weniger als 14 Streichquartette. Er veranstaltete Hauskonzerte, war mit vielen Musikern befreundet, gehörte vor 199 Jahren zu den Mitbegründern der Gesellschaft der Musikfreunde und half Beethoven uneigennützig bei vielen alltäglichen Dingen.

Die ihm gewidmete Originalausgabe des schon sechs Jahre früher entstandenen, aber lange liegen gebliebenen Werkes schickte der Komponist an seinem potentiellen 47. Geburtstag, dem 16. Dezember 1816, an Zmeskall als „ein liebes Andenken unserer hier lange waltenden Freundschaft … und als einen Beweiß meiner Achtung“. Kurz vorher hatte er ihm gegenüber das Wesen ihrer Freundschaft, das Trennende und Verbindende, so beschrieben:

> „schon von Kindheit an habe ich mich alles guten andrer Menschen gern erinnert, u. es immer im sinn behalten, darauf kam auch die Zeit, wo besonders in einem Verweichlichten Jahrhundert dem Jüngling auch selbst etwas untoleranz zu seyn zu verzeihen war, nun aber stehn wir als Nazion wieder kraftvoller da, u. wie auch ohne dieß ich mir später eigen zu suchen gemacht habe, nicht den ganzen Menschen wegen einzelner Schwächen zu verdammen, sondern gerecht zu seyn, das gute vom Menschen im Sinne zu behalten, u. hat sich dieses nun sogar in geäußerten Handlungen gegen mich bezogen, so habe ich mich nicht allein als Freund des ganzen Menschengeschlechts sondern noch auch besonders einzelne darunter immer als meine Freunde angesehn und auch genannt, So in diesem Sinne nenne ich Sie denn auch meinen Freund, wenn auch in manchen Dingen wir beide verschieden handeln und denken, so sind wir doch auch in manchem übereingekommen; – So – nun zähle ich nicht weiter mehr – mögten sie nur recht oft meine Freundschaftliche Anhänglichkeit auf die Probe stellen!“

Beethovens äußerst launiger Brief vom 4. September 1816, aus der Sommerfrische an den Verleger Steiner gerichtet, besagt, „wegen der Partitur des 4tets [sei] der Adjutant immer noch in Verdacht, ich emphele daher die strengste Untersuchung, ich habe es hier angesehn, ohne Partitur kanns nicht corrigirt werden –“. Er bittet also um erneute sorgfältige Durchsicht und merkt an, dass er selbst dies nur mit der Stichvorlage durchführen könne.

Die Abschrift der Stimmenausgabe in Partiturform, eine so genannte „Spartierung“, galt lange Zeit als Abschrift von Zmeskalls Hand, was wohl kaum zutrifft.



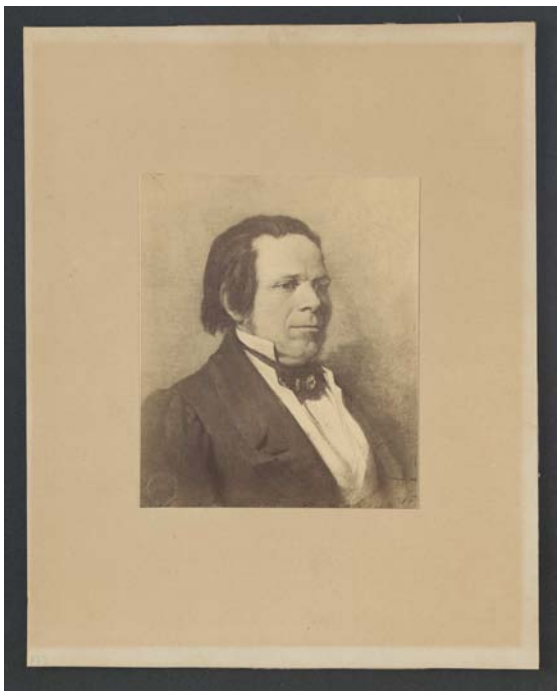
Brief Beethovens an Steiner vom 4. September 1816

Vitrine 6 (Text: Nicole Kämpken)

Die „Galitzin-Quartette“ op. 127, op. 132 und op. 130 – Kompositionsauftrag eines glühenden Verehrers

Der begeisterte Musikliebhaber und Amateurcellist Fürst Nikolaus Galitzin aus St. Petersburg bat Beethoven im November 1822 um die Komposition von „ein, zwei oder drei Quartetten“. Es handelt sich hier um einen wirklichen Kompositionsauftrag, Beethoven wird ausdrücklich ersucht, die gewünschte Summe festzulegen. Allerdings gestaltete sich die Bezahlung äußerst langwierig und kompliziert – aber auch Beethoven ließ sich lange Zeit mit der Erfüllung des Auftrags. Der Komponist legte das Honorar auf 50 Dukaten je Streichquartett fest – insgesamt ungefähr die Hälfte eines guten jährlichen Beamtengehalts oder auch der Mietpreis für eine großzügige Wohnung in der Sommerfrische. Er sagte das erste Werk bereits für März 1823 zu und der Fürst gab die Order, das Honorar über sein Bankhaus an Beethoven direkt auszuzahlen. Der glühende Verehrer kam Beethoven außerdem entgegen, indem er ihm zugestand, das Quartett an einen Verleger verkaufen zu dürfen. (Üblicherweise hatte der Auftraggeber zunächst für ein halbes oder ein ganzes Jahr das uneingeschränkte Nutzungsrecht.) Da Beethoven jedoch das erste Quartett letztendlich erst zwei Jahre später ablieferte, wurde das bereits gezahlte Honorar im Herbst 1823 mit Galitzins Subskriptionsexemplar der Missa solemnis verrechnet. Galitzin erwies sich auch hier als großer Fan, organisierte er doch die Uraufführung der Missa am 7. April 1824 in St. Petersburg. Der zweite ausgestellte Brief zeigt, wie er den Komponisten mit Ruhmesfloskeln überschüttet: er sei überglücklich, Zeitgenosse des „dritten Musikhelden“ (nach Mozart und Haydn) zu sein, den man zu Recht zum „Gott der Melodie und der Harmonie“ proklamieren müsse. Nach der dann erfolgten Bezahlung des Es-Dur-Quartetts und der Ankündigung der Fertigstellung der beiden weiteren (a-Moll und B-Dur), plante Galitzin im Juni 1825 deren Honorierung. Im Januar des Folgejahres versprach er Beethoven zusätzlich ein

Dankgeschenk für die Widmung der Ouvertüre zur „Weihe des Hauses“ op. 124. Beethoven sollte jedoch seine Entlohnung nicht mehr erleben.
Im August 1826 teilte Galitzins Bankhaus ihm auf Nachfrage mit, dass der Fürst kriegsbedingt in Koslow weile – im November folgte dann ein Entschuldigungsschreiben des Fürsten, der seinen Bankrott erklärte. Weitere Versuche Beethovens blieben erfolglos; erst lange nach seinem Tod beglich der Sohn des Fürsten die Schuld in zwei Zahlungen an den Neffen Karl (1835 und 1852).



Ignaz Schuppanzigh

Ignaz Schuppanzigh hatte nach der durch den Brand des Rasumowksy-Palais erfolgten Auflösung des Quartetts (1816) ausgedehnte Reisen durch Deutschland, Polen und Russland unternommen, möglicherweise auch an Quartettaufführungen am Hofe Fürst Galitzins teilgenommen und es ist zumindest vorstellbar, dass er diesen zum Kompositionsauftrag an Beethoven inspiriert hat. Zurück in Wien gründete er 1823 mit Karl Holz (Geige), Franz Weiß (Bratsche) und Joseph Linke (Cello) ein neues Ensemble, das fast alle späten Streichquartette Beethovens uraufführte.

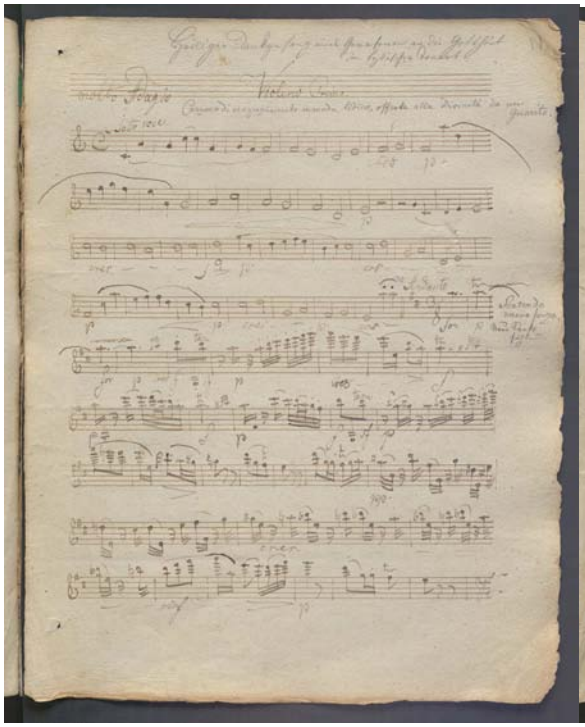
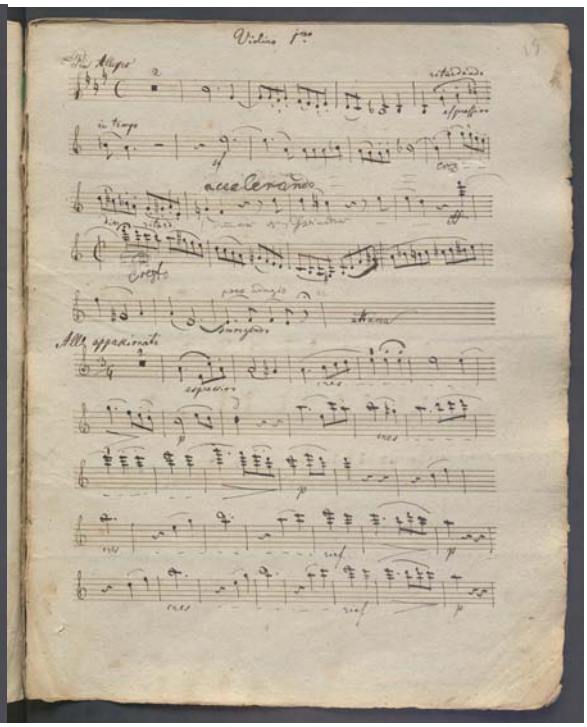
Vitrine 7 (Text: Prof. Emil Platen)

Quartett a-Moll op. 132, das zweite der „Galitzin-Quartette“

Noch vor der endgültigen Fertigstellung des ersten der „Galitzin-Quartette“ in Es-Dur hatte Beethoven gegen Ende des Jahres 1824 ein zweites Werk in Angriff genommen. Seine Schaffenskraft war in vollem Zuge, die Einfälle sprudelten – da wurde die Arbeit durch eine ernste Erkrankung unliebsam unterbrochen. Seine dankbaren Empfindungen nach ihrem Überstehen sublimierte Beethoven im Molto adagio des Quartetts, dem „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart“.

Über die Vorbereitungen der ersten Aufführung sind wir durch Briefe und vor allem durch Konversationshefte, mit deren Hilfe er sich in seinem Umkreis verständigte, gut unterrichtet. Nach der Vollendung des Werks im Juli 1825 waren zunächst aus seinem Autograph die Stimmen für jeden Spieler herauszuschreiben. Der vielfach bewährte Berufskopist Wenzel Rampl hatte sich aber diesmal geweigert, diese in Hinblick auf Beethovens schwer lesbare Handschrift so mühevolle wie unrentable Aufgabe zu übernehmen, denn er wurde nicht nach der aufgewendeten Arbeitszeit, sondern nach der Zahl der geschriebenen Seiten bezahlt. Joseph Linke, der Cellist des Beethovenschen „Leibquartetts“, erklärte sich bereit dazu, er musste allerdings nach Abschrift des vierten Stückes kapitulieren. Die Gründe dafür erfahren wir aus einer Eintragung von Karl Holz, dem zweiten Geiger des Ensembles, in Beethovens Gesprächsheft vom August 1825:

> „Linke hat von der ungewohnten Anstrengung Kopfweh bekommen, da habe i c h das letzte Stück copirt [...]“.

Ein die Abschrift betreffender Brief an Karl Holz zeigt, wie intensiv sich Beethoven mit der Durchsicht dieser Stimmen befasst hat. Daraus geht hervor, wie wichtig ihm die minutiöse Notierung von Anweisungen zu Lautstärke und Artikulation war (siehe Briefübertragung in der Vitrine).

„Heiliger Dankgesang“, geschrieben von Joseph Linke

letzter Teil, geschrieben von Karl Holz

Die Forderungen Beethovens sind bei der Korrektur der Abschrift getreu ausgeführt worden. Hinzugefügte Fingersätze und andere Eintragungen von Spielern bezeugen, dass die Stimmen als Aufführungsmaterial dienten und zwar für die allerersten, rein privaten Vorführungen des Quartetts vor einem ausgewählten Kreis von Musikfreunden und dem Verleger Maurice Schlesinger, der diese Abschrift anschließend als Vorlage für den Stich der Originalausgabe – zu sehen im zweiten Sonderausstellungsraum im Erdgeschoss, Vitrine 2 - mit nach Paris nahm.

Der Kopist Wenzel Rampl, kam schließlich doch noch zu einem Auftrag: es „war für ihn ein leichtes“, wie Karl Holz meinte, nach der Abschrift der beiden Musiker als sauberer Vorlage den ausgestellten Stimmensatz in kleinerem Format für den Auftraggeber Galitzin zu kopieren.

Vitrine 8 (Text: Prof. Emil Platen)

Das gespaltene Kunstwerk

Das dritte der „Galitzin-Quartette“, in B-Dur mit der späteren Opuszahl 130, wurde am 21. März 1826 vom Schuppanzigh-Quartett im Saale des Musikvereins zu Wien erstmals aufgeführt. Die Wirkung auf die erwartungsvolle Hörerschaft war zwiespältig, so wie es der Bericht des Rezensenten der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ formuliert hat:

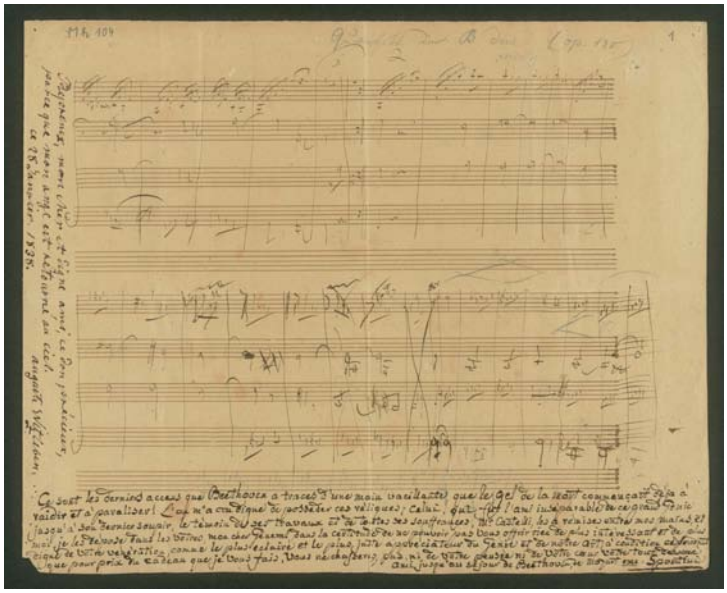
> „Der erste, dritte und fünfte Satz sind ernst, düster, mystisch, wohl auch mitunter bizarr, schroff und capriciös; der zweyte und vierte voll von Muthwillen, Frohsinn und Schalkhaftigkeit, […] Mit stürmischem Beyfall wurde die Wiederholung beyder Sätze verlangt. Aber den Sinn des fugirten Finales wagt Referent nicht zu deuten, für ihn war es unverständlich wie Chinesisch. Wenn die Instrumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derselben anders figurirt und sie sich per transitum irregularem unter einer Unzahl von Dissonanzen durchkreuzen, wenn die Spieler, gegen sich selbst mißtrauisch, wohl auch nicht ganz rein greifen, freylich, dann ist die babylonische Verwirrung fertig“.

Das musikalische Wien vermochte ebenso wenig wie der Rezensent „den Sinn des fugirten Finales“, das in vieler Hinsicht quer zur vertrauten Hörerwartung stand, zu fassen. Eine Bemerkung von Beethovens Bruder Johann, knapp zwei Wochen nach der Aufführung eingetragen, schildert die Lage auf weniger professionelle Weise, aber durchaus zutreffend:

> „Von deinem lezten Quartett ist die ganze Stadt voll, alles ist entzückt darüber, die Billigen [im Sinne von: die Gutwilligen] sagen, das lezte Stück müsse man öfters hören um es zu verstehen, die anderen wünschen, daß [es] ausbliebe, indem es zu schwer zu verstehen wäre“.

Das B-Dur-Quartett war zum Problemfall geworden, die Fuge der Stein des Anstoßes. Das Problem war ernster als bei den Verständnisschwierigkeiten, die auch bei der Erstpräsentation früherer Quartette öfter aufgetreten waren, bei denen sich aber nach und nach Vertrautheit eingestellt hatte. In Bezug auf die Werkgestalt blieb einstweilen alles unverändert, das Quartett wurde in seiner ursprünglichen Form gestochen und Fürst Galitzin erhielt eine Kopie mit der Fuge als Schlusssatz. Der Verleger bot aber an, „zum besseren Verständnis“ eine Transkription der Fuge für Klavier zu vier Händen zu publizieren, die möglichst vom Komponisten stammen sollte. Da Beethoven offensichtlich ablehnte, schlug Holz dafür den Pianisten Anton Halm vor, der Ende April 1826 zusammen mit einem ehrfürchtigen Begleitschreiben Beethoven das Ergebnis seiner Bemühungen vorlegte. Dieser war anscheinend damit nicht zufrieden, äußerte sich aber nicht deutlich und ließ die Sache monatelang in der Schwebe.

Nach Beendigung der Arbeit am cis-Moll-Quartett op. 131 scheint ihn die Angelegenheit doch wieder beschäftigt zu haben. In der zweiten Augusthälfte hat er sich offensichtlich entschlossen den Klavierauszug selbst zu erstellen. Anfang September bittet er seinen Vertrauten Holz, den Klavierauszug zu 4 Händen beim Verleger Artaria abzugeben und schreibt dazu: „[…] es ist nun ein eigenes werk geworden“. Dass die Initiative dazu weder vom Verleger noch vom Vermittler

ausging, geht klar aus einem weiteren Schreiben an Holz hervor: „[...] ersuche ich Sie, Herrn Mathias A. zu sagen, daß ich ihn durchaus nicht zwingen will, meinen Klawierauszug zu nehmen [...]“.
Erst im September gibt es Andeutungen darüber, dass die Fuge verselbstständigt werden soll, was voraussetzt, dass das Quartett ein neues Finale erhält: „Artaria ist entzückt, daß Sie seinen Vorschlag annehmen, er gewinnt sehr viel dabei, daß beide Werke einzeln gesucht werden“, schreibt Holz ins Gesprächsheft. Zuvor musste allerdings das dem Verleger Schlesinger zugesagte fünfte Quartett, an dem Beethoven seit August schrieb, abgeschlossen werden. Das neue Finale entstand danach als Beethovens letzte Komposition überhaupt während eines Aufenthalts auf dem Gut seines Bruders in Gneixendorf und wurde am 25. November von Artaria bei der Ablieferung mit 15 Dukaten honoriert.

Partiturskizze zum neuen Finale von op. 130

Die Neufassung erschien allen als pragmatische Lösung des Problemfalls B-Dur-Quartett, man kann sogar behaupten, dass auf diese Weise dessen erfolgreiche Wirkungsgeschichte gesichert wurde. Ohne das neue Finale hätte op. 130 innerhalb der ersten fünfzig Jahre kaum die weltweit insgesamt 214 Aufführungen erreicht, die ihm in der Statistik nach op. 132 (274) und op. 131 (260) den dritten Platz gesichert haben. Die Abspaltung hatte allerdings zur Folge, dass die Große Fuge mit nur 14 Aufführungen eindeutig in die Isolation geriet, aus der sie erst im 20. Jahrhundert, teilweise unter heftigen Kontroversen zwischen den Experten, herausgeholt wurde.

Inzwischen haben mehr als 175 Jahre die Sichtweise verändert. Man sieht die Abtrennung der Fuge nicht mehr als irreversible Entscheidung des Komponisten. Im Gegensatz zu anderen endgültigen Revisionen im Schaffen Beethovens wurde die Fuge nicht prinzipiell aus dem Satzverbund des Quartetts entfernt. Sie lässt sich als selbstständige, aber aufgrund ihrer Abstammung zugehörige Einheit durchaus wieder in den ursprünglichen Zusammenhang der „Urfassung“ eingliedern. Die Neufassung, das nachkomponierte Allegro, wird aber durch solche Restitution nicht entrechtet. Beethoven hat in seinem op. 130 zwei alternative Konzeptionen verwirklicht, die sich durch Finalsätze von außergewöhnlich gegensätzlicher Erscheinungsform unterscheiden, was durchaus der auch von inneren Kontrasten geprägten Gesamtform entspricht. Dass beide Finali als authentische und in gewissem Sinn gleichwertige Formabschlüsse gelten müssen, daran ist in Kenntnis der Umstände wie auch der kompositorischen Haltung Beethovens nicht zu zweifeln.

Vitrine 1 (Text: Michael Ladenburger)

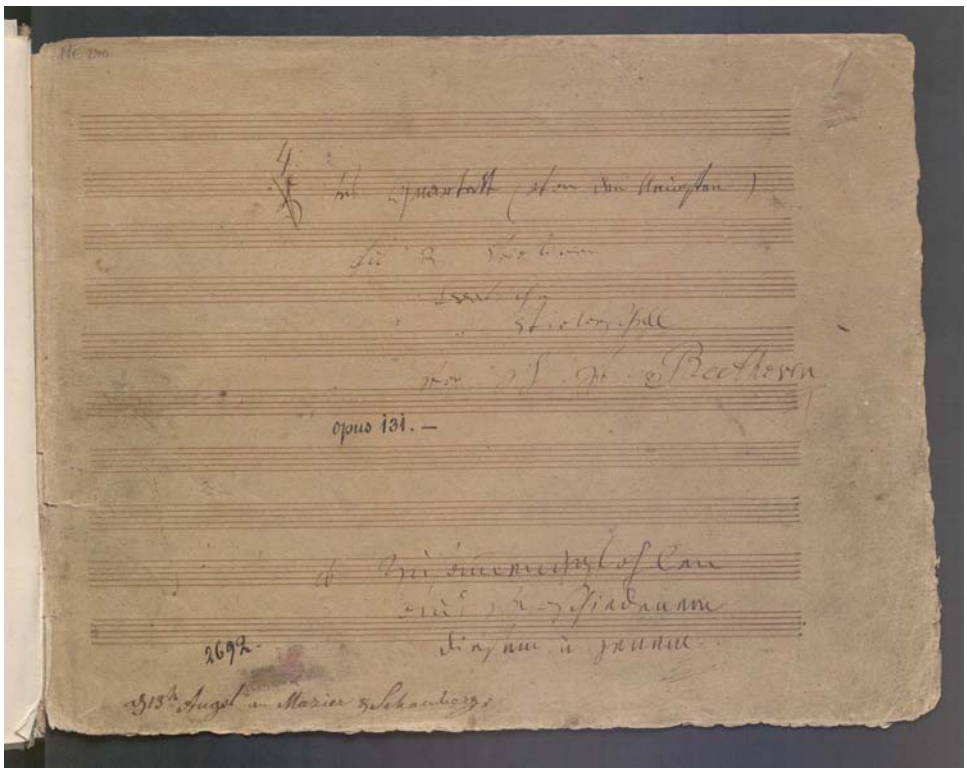
Das Quartett cis-Moll op 131 – einem Offizier gewidmet

Was hat ein Streichquartett, das noch nicht einmal einen Marsch enthält, mit dem Militär zu tun? Musikalisch gar nichts. Aber Beethoven widmete es einem Militär, dem Feldmarschall-Leutnant Joseph Freiherr von Stutterheim. Ihm war der Komponist urplötzlich zu großem Dank verpflichtet, hatte er sich doch seinem Neffen Karl angenommen, nachdem dieser nach einem Selbstmordversuch im August 1826 zu „versorgen" war. Der Neffe kam im Regiment „Erzherzog Rudolph" unter, dessen zweiter Inhaber Stutterheim war. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Quartetten op. 127, 132 und op. 130 mit der dann abgespaltenen Großen Fuge op. 133 war das cis-Moll-Quartett nicht vom Fürsten Galitzin bestellt. Aber Beethoven war nun mal in Schwung. „Bester, mir ist schon wieder etwas eingefallen", erklärte sich Beethoven gegenüber seinem Freund Karl Holz, dem zweiten Geiger des Schuppanzigh-Quartetts. Ihm vertraute er auch an, seiner Meinung nach sei dieses Quartett sein bestes.

Das Quartett ist in mehrerer Hinsicht ungewöhnlich. Es besteht nicht – wie man oft liest – aus sieben *Sätzen*, sondern aus sieben *Stücken*, ein Begriff, den man auch in Beethovens Umfeld nicht zufällig wählte. Das 3. Stück ist ein 11-taktiges Rezitativ, das 6. Stück ist eine 28-taktige langsame Einleitung. Beide haben also mehr den Charakter eines Intermezzos verglichen mit den bis zu 498 Takten langen ausgedehnten Stücken. Eine Besonderheit ist auch, dass der Komponist durch die attacca-Anweisung vorschrieb, dass alles ohne Unterbrechung zu spielen sei. Die Musiker fragten zurück, wann sie denn dann zwischendurch stimmen sollten. Einzigartig ist die Spielanweisung „sul ponticello" im 5. Stück. Erstaunlicherweise verlangte der taube Komponist hier eine bestimmte Strichart, bei der der Bogen nahe am Steg anzusetzen ist. Sie führt zu einer scharfen, „aufgerauten" Klangfarbe, die etwas Unheimliches an sich hat.

Anders als das vorausgegangene Quartett, das mit einer Allegro-Fuge endet, beginnt Beethoven hier mit einer Adagio-Fuge. Von ihr gibt es eine frühe Fassung, die von 1897 bis 1901 in Bonn aufbewahrt wurde und dann von Erich Prieger mit der gesamten vom Wiener Verleger Artaria erworbenen Beethoven-Sammlung ohne Gewinnabsicht an die Königliche Bibliothek in Berlin weiterverkauft wurde.

Seit wenigen Jahren befindet sich die so genannte Stichvorlage in der Sammlung des Beethoven-Hauses, jenes von einem Kopisten verfasste Manuskript, das Beethoven genau durchsah und im August 1826 dem Musikverlag Schott in Mainz zuschickte, der die Erstausgabe kurz nach dessen Tod veröffentlichte. Nach 177 Jahren wurde es schließlich vom Verlag an das Beethoven-Haus weitergereicht, wo es nun seine endgültige Heimat gefunden hat. Möglich wurde dies dank der Unterstützung der KulturStiftung der Länder, der Kunststiftung NRW, der Gielen-Leyendecker-Stiftung, der Hans-Joachim-Feiter-Stiftung sowie von Anne-Sophie Mutter und Hermann Neusser jun.



Titelblatt der überprüften Abschrift von op. 131 von Beethovens Hand

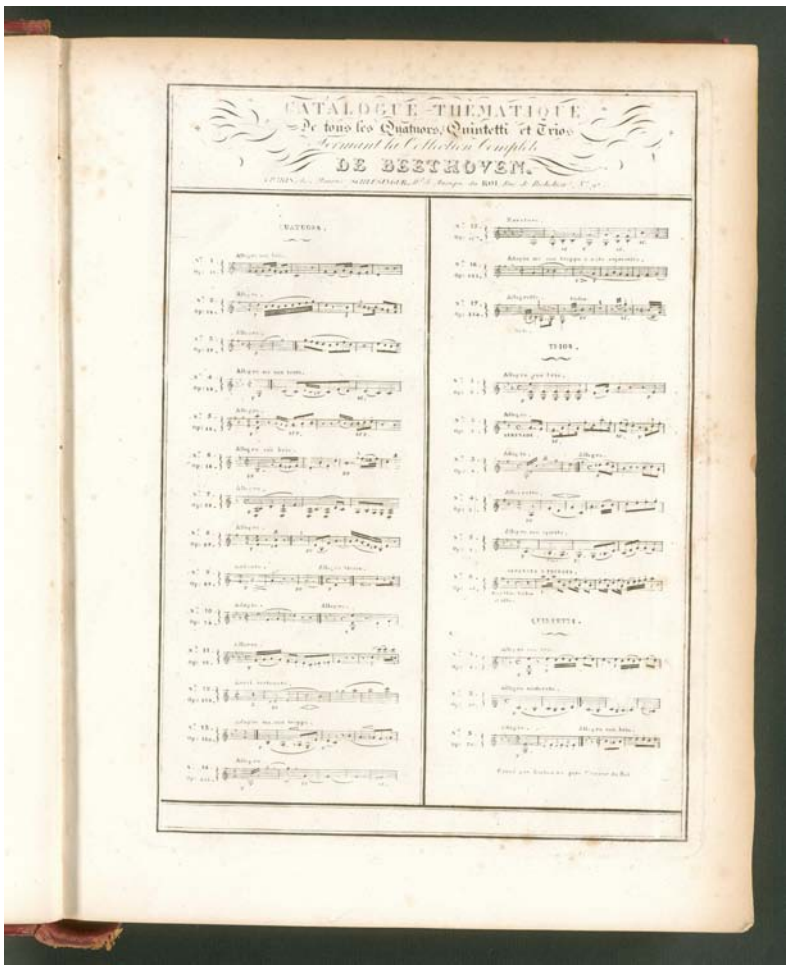
Das Blatt aus einem Taschenskizzenheft kam vor 55 Jahren nach Bonn zurück. Der Pianist und Komponist Ignaz Moscheles trennte es 1845 aus einem Heft heraus und verschenkte es an den Bildhauer Ernst Julius Hähnel. Von ihm stammt das Beethoven-Denkmal auf dem Bonner Münsterplatz, das erste Beethoven-Denkmal überhaupt. Moscheles vermerkte auf der Vorderseite in einer Widmung: „Beethovens Handschrift. An H. Professor Hähnel zur Erinnerung an die Einweihung des Monuments in Bonn, welches in mir die höchste Bewunderung über die vollkommene Auffassung des unsterblichen Meisters erregte. August 1845. I. Moscheles“.
Der diesjährige Jahresregent Franz Liszt (200. Geburtstag) hatte nicht nur maßgeblich für die Finanzierung des Monuments gesorgt, er stand damals auch im Zentrum der Einweihungsfeierlichkeiten.

Vitrine 2 (Text: Prof. Emil Platen)

Schlesingers « Collection complète »

Der junge Moritz Schlesinger, Sohn des renommierten Berliner Musikverlegers Adolph Martin Schlesinger, der 1819 im Auftrag seines Vaters Beethoven in Wien besucht hatte, entwickelte sich nach Gründung eines eigenen Musikverlags in Paris unter dem Namen Maurice Schlesinger zu einem passionierten Schrittmacher Beethovenscher Musik in Frankreich. Seit 1822 hatte er sich eifrig bemüht, ein „Originalverleger“ Beethovens zu werden und die Verlagsrechte für neue Streichquartette zu erwerben, war aber durch nicht eingehaltene Zusagen des Komponisten mehrfach enttäuscht worden.

Bei einem erneuten Besuch 1822 in Baden bei Wien konnte er dem Meister seine Wunschvorstellung einer Ausgabe sämtlicher Werke Beethovens unter Beteiligung des Autors entwickeln, der dieser allerdings in mancher Hinsicht skeptisch gegenüberstand. Das Unternehmen sollte eingeleitet werden von einer „Collection complète des Trios, Quatuors et Quintetti pour instruments à cordes“, einer Gesamtausgabe sämtlicher Kammermusikwerke für Streicher mit insgesamt 26 Stücken. Durch die Einbeziehung noch unveröffentlichter Kompositionen Beethovens wollte Schlesinger seiner Ausgabe einen gewissen Exklusivcharakter sichern. Durch einnehmendes Wesen und geschicktes Verhandeln gelang es ihm, Beethovens Wohlwollen zu erlangen, woraus sich schließlich auch der Erwerb der Verlagsrechte für die beiden Quartette in a-Moll und F-Dur ergab. Sie erschienen als Erstausgaben in der „Collection complète“, als einzige Quartette Beethovens, die nicht ursprünglich im deutschen Sprachraum publiziert worden sind. (Parallel-Ausgaben der beiden Werke kamen allerdings kurz danach im Berliner Verlag des Vaters Schlesinger heraus.)

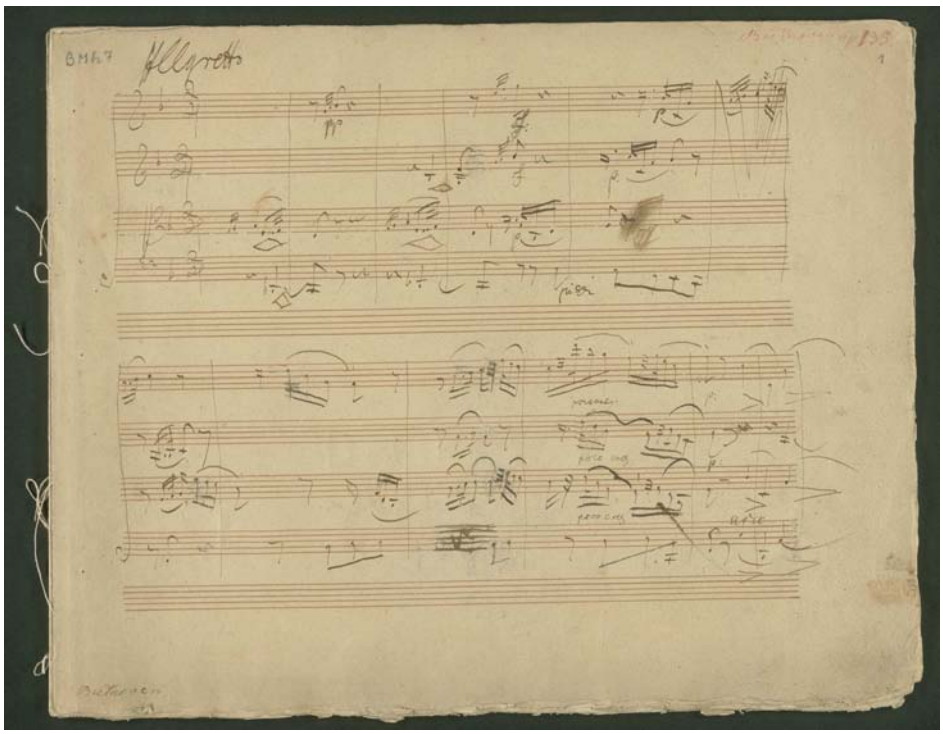

CATALOGUE THÉMATIQUE
De tous les Quatuors, Quintetti et Trios
DE BEETHOVEN.

Thematischer Katalog der „Collection complète“ von Maurice Schlesinger

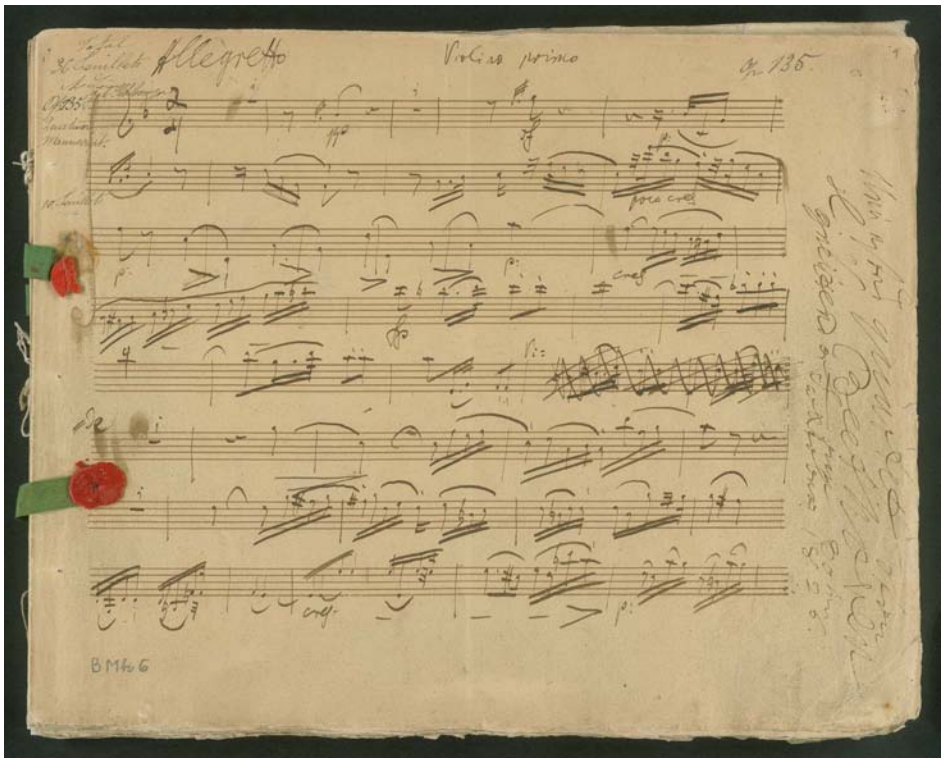
Die Ausgabe ist opulent ausgestattet mit kunstvoll gravierten Titelblättern und einem Portrait Beethovens als Frontispiz, ein Inhaltsverzeichnis als „catalogue thématique“ führt alle Werkanfänge in Notenbeispielen auf. Als einmalig konnte Schlesinger gegenüber allen Konkurrenzunternehmen auf ein Faksimile mit Beispielen von Beethovens Noten- und Schreibschrift hinweisen.

Vitrine 3 und 4 (Texte: Prof. Emil Platen)

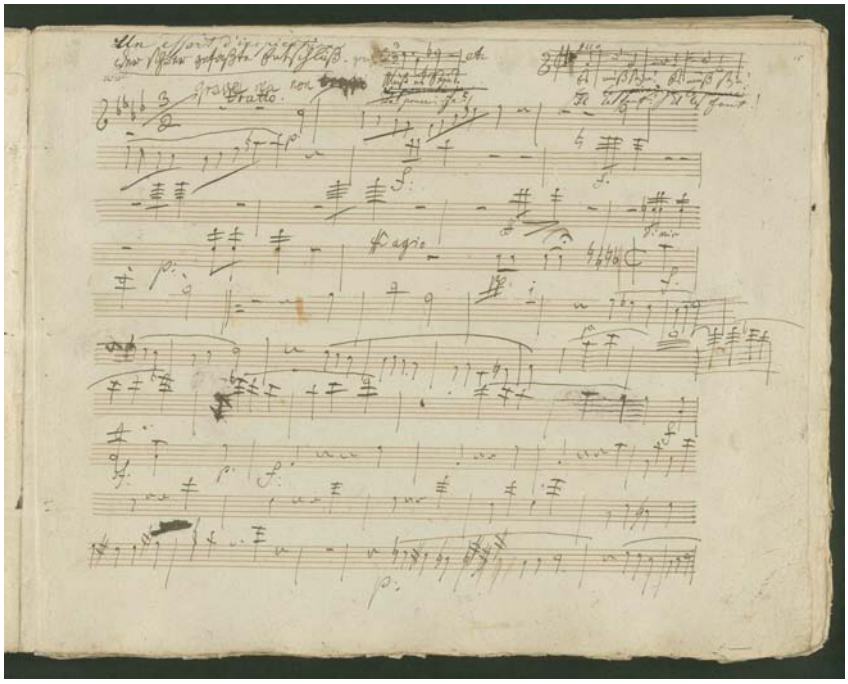
Der Komponist als Kopist

Das Streichquartett F-Dur op. 135 ist Beethovens letztes mehrsätziges Werk (nur der die Große Fuge als Finale des B-Dur-Streichquartetts ersetzende Allegro-Satz ist später entstanden). Es schließt sowohl die Gruppe der „Fünf letzten Quartette“ wie das imposante Gesamtschaffen ab, ohne jedoch als bedeutsamer Schlusspunkt oder gar als künstlerisches „Vermächtnis“ gelten zu können. Die bei den vorausgehenden Quartetten schon äußerlich erkennbare Ausweitung der Dimensionen wird hier nicht fortgesetzt, im Gegenteil, es gehört mit dem f-Moll-Quartett op. 95 zu Beethovens kürzesten Kammermusikwerken und er hatte sogar zeitweilig überlegt, es nur dreisätzig auszuarbeiten. Es entstanden schließlich doch vier Sätze nach klassischem Muster, mit einem Assai lento in Des-Dur, dessen Thema erstmals in den Skizzen zum cis-Moll-Quartett erscheint und dort eine Episode im Finale bilden sollte.

Beethovens eigenhändige Partitur des 1. Satzes von op. 135

Mit Beethovens eigenhändigem Stimmensatz zu diesem Quartett besitzt das Beethoven-Haus eine ausgesprochenen Rarität. Üblicherweise wurden die Instrumentalpartien für die ersten Aufführungen „nach dem Manuskript“ von professionellen Kopisten angefertigt. Hier ging es speziell um den Wunsch des Verlegers an den Komponisten, das Werk in Form eines Stimmensatzes abzuliefern, um den Notenstechern die Arbeit des Herausschreibens der Partien, die immer auch eine Fehlerquelle darstellte, zu ersparen.

In Gneixendorf (Niederösterreich), wo sich Beethoven im Spätherbst 1826 auf dem Landgut seines Bruders Johann aufhielt, gab es keinen geeigneten Schreiber, so dass der Komponist gezwungen war, sein eigener Kopist zu sein. Es war eine Arbeit, der sich Beethoven äußerst unwillig unterzog und das Ergebnis war entsprechend: als Produkt eines Berufskopisten hätte es – wie gewisse frühere Vorkommnisse zeigen – sein höchstes Missfallen hervorgerufen. Er hat versucht, sich die Arbeit möglichst zu erleichtern, indem er die Wiederkehr ganzer Taktgruppen lediglich durch Wiederholungszeichen oder durch verbale Angaben wie „come sopra“ andeutete. Auch die Vermeidung von Fehlern ist nicht restlos geglückt: in Satz I der zweiten Violine sowie in Satz II der ersten Violine ist jeweils ein Takt übersprungen. Dafür enthält die Violino primo im letzten Satz infolge eines Abschreibversehens zwei Takte mehr als die anderen Stimmen. Eine Aufführung nach diesem Stimmensatz hätte also mehrmals, gelinde gesagt, zu Irritationen geführt, woraus hervorgeht, dass ein genialer Komponist nicht auch ein perfekter Kopist sein muss.

Beethovens eigenhändiger Stimmensatz zu op. 135, hier Violine I

Der schwer gefaßte Entschluß

Viele Anzeichen deuten darauf hin, dass Beethoven in seinem Spätwerk bestrebt war, seine Musik gleichsam „zur Sprache zu bringen“: Die Instrumente äußern sich in Formen der Vokalmusik wie Cavatina, Recitativo, Arioso, als „klagender Gesang“ und scheinen schließlich unmittelbar zu sprechen: „Muß es sein? Es muß sein!“. Dieses Motto, das Beethoven dem Finalsatz des F-Dur-Quartetts op. 135 als Überschrift in textierten Motiven und in affektreichem Kontrast von Grave und Allegro vorangestellt hat, gab Anlass zu mancherlei Deutungen.

„Motto“ des Finalsatzes von op. 135 in Beethovens Handschrift

Eine Anspielung auf schicksalhafte Fragen, die man darauf beziehen wollte, dass es sich hier um Beethovens letzte mehrsätzige Komposition handelt, wird durch den Charakter des Satzes widerlegt, der trotz der eindringlich fragenden Grave-Episoden doch insgesamt eher locker beschwingt, ja geradezu scherzhaft wirkt. Für das Zitat gibt es vom biographischen Hintergrund her mehrere Erklärungsversuche, am wahrscheinlichsten klingt der Bericht von Karl Holz, dem mit Beethoven zur Zeit der Werkentstehung eng vertrauten Secundarius des Schuppanzigh-Quartetts:

> „Beethoven hatte eben sein Quartett in B [op. 130] (dem Fürsten Gallizin gewidmet) vollendet, und überließ das Manuscript seinem Freunde Schuppanzigh zur ersten Aufführung, womit sich dieser eine reichliche Einnahme versprach. Um so mehr ärgerte sich Beethoven, als er nach der Production erfuhr, dass sich ein in Wien bekannter, wohlhabender Musikliebhaber D[embscher] dabei nicht einfand, indem er behauptete, er könne dieses Quartett in der Folge im eigenen Cirkel und von tüchtigeren Künstlern aufführen lassen. Das Manuscript von B. zu erhalten falle ihm nicht schwer. Dieser Herr wandte sich nun wirklich in kurzer Zeit durch die Fürsprache eines Freundes an Beethoven, und liess ihn um die Stimmen zu dem neuesten Quartett ersuchen. Beethoven erklärte ihm hierauf schriftlich, er wolle die Stimmen schicken, wenn Schuppanzigh für die erste Aufführung mit 50 fl. [Gulden] entschädigt würde. Ganz unangenehm überrascht sagte nun D[embscher] zu dem Überbringer des Billets: „Wenn es sein muss?“ Diese Antwort wurde Beethoven hinterbracht, worüber er herzlich lachte, und augenblicklich den Canon niederschrieb: Es muß seyn! Es muß seyn! [WoO 196]. Aus diesem Canon entstand im Spätherbste des Jahres 1826 das Finale seines letzten Quartetts in F-Dur, welches er überschrieb: ‚Der schwer gefaßte Entschluß’“.

Der Ausschnitt aus der Originalausgabe des Verlags Schlesinger in Paris zeigt die Druckfassung mit einer vom Verleger hinzugefügten, weder Sinn noch Betonung treffenden Übersetzung ins Französische: „Un effort d’inspiration. / Le faut - il? il le faut! il le faut!“.