

Bayerische Akademie
der Schönen Künste

JAHRBUCH 19

2005

Oreos Verlag

Inhaltsverzeichnis

VORTRÄGE

Jan Assmann Schiller, Mozart und die Suche nach neuen Mysterien Festvortrag zur Öffentlichen Jahressitzung	13
Peter Horst Neumann Auf Goethes Schreibtisch Schillers Schädel	27
Wieland Schmied Giorgio De Chirico und Guillaume Apollinaire	45
Jens Malte Fischer Carlos Kleiber Der skrupulöse Exzentriker	81
Walter Grasskamp Das verborgene Gesicht Über Literatur und Photographie	111
Winfried Nerdinger Die Gipfel eines wissenschaftlichen Gebirges Zum Vortrag von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth	143
J. A. Schmoll gen. Eisenwerth Nietzsche-Bildnisse Zur Problematik ihrer Realisierung	149
Joachim Kaiser Sein Ruhm wuchs wie ein Baum Wilhelm Furtwängler zum 50. Todestag	187
Helmut Gebhard Akademien wozu?	203

Inhaltsverzeichnis

LITERATUR

Michael Krüger Die Lage der arabischen Literatur Einführung zum Vortrag von Rafik Schami	211
Rafik Schami Eine Hand kann alleine nicht klatschen Über die Lage der arabischen Literatur	215
Michael Krüger Elias Canetti zu Ehren	243
Norbert Miller Friedhelm Kemp als Übersetzer	251
Peter Horst Neumann Jugendlichkeit als eine geistige Kategorie Einführung zur Lesung von Albert von Schirnding	263
Friedhelm Kemp Das Alphabet meines Lebens Albert von Schirnding zum 70. Geburtstag	265
Rolf Hochhuth Gedichte 2004/2005	271

VORTRAGSREIHEN / SYMPOSIEN

<i>Städtebau – eine schöne Kunst?</i> <i>Gerd Albers im Profil</i>	
Helmut Gebhard Städtebau erfordert Grenzüberschreitungen	281
Erika Spiegel Entwicklungslinien des Städtebaus – zwischen Wachstum, Stagnation und Schrumpfung	285

*Staatsstreich gegen die deutsche Sprache –
Symposium zur Rechtschreibreform*

Dieter Borchmeyer	
Offener Brief an den Deutschen Bundestag	305
Peter Horst Neumann	
Einführung	309
Reiner Kunze	
Mit dem Wort am Leben hängen	313

Gefährdung der Kultur – Symposium

Siegfried Mauser	
Einleitung	319
Peter Ruzicka	
Das tyrannisierte Gesellschafts-Etwas	325
Gerhart R. Baum	
Kunst und Kultur in der Defensive	331
Wolfgang Rihm	
Einige Anmerkungen	337
Peter Sloterdijk	
Jenseits von Basis und Überbau	
Stichworte zum Begriff der Kultur	343
Manfred Trojahn	
Eine Gesellschaft ohne Kulturbegriff	351

MUSIK

Wilhelm Killmayer	
Der vertonte Dichter – Zu Liedkompositionen auf Gedichte von Eduard Mörike	355

Inhaltsverzeichnis

Die Klaviertrios von Ludwig van Beethoven

Siegfried Mauser	
Einleitung	371
Joachim Kaiser	
Die Klaviertrios von Beethoven	
Erster Abend: Trio in Es-Dur op. 1 Nr. 1, Variationen	
Es-Dur op. 44, Trio B-Dur »Erzherzog-Trio« op. 97	373
Siegfried Mauser	
Die Klaviertrios von Beethoven	
Zweiter Abend: Trio G-Dur op. 1 Nr. 2, Trio Es-Dur	
op. 70 Nr. 2 und Trio D-Dur op. 70 Nr. 1	385
Hartmut Schick	
Die Klaviertrios von Beethoven	
Dritter Abend: Trio c-Moll op. 1 Nr. 3, Trio B-Dur op. 11,	
Variationen G-Dur op. 121a	395

PREISVERLEIHUNGEN

Sckell-Ehrenring

Günter Vogt	
Landschaftsarchitektur ist Kunst	
Laudatio auf Hinnerk Wehberg	407
Donata Valentini	
Positionen der Landschaftsarchitektur	411
Udo Weilacher	
Die Sehnsucht nach dem Paradies	429

Friedrich-Baur-Preis

Wieland Schmied
Geprägt von unauslöschlicher Weltliebe
Laudatio auf Fritz Koenig 447

Gerda und Günter Bialas Preis

Dieter Rexroth
Komponieren »an äußerster Grenze«
Laudatio auf Heinz Winbeck 455

AUSSTELLUNGEN

Heinz-Friedrich-Ausstellung

Joachim Kaiser
Heinz Friedrich – ein überlegener Charakter
Rede zur Eröffnung der Heinz-Friedrich-Ausstellung
in der Bayerischen Staatsbibliothek München 469

Eröffnung des Museums Rudolf Wachter

Wieland Schmied
Doch der Schein trägt
Zur Eröffnung des Museums Rudolf Wachter
im Neuen Schloß Kießlegg, Oberschwaben 485

NACHRUFE

Der Schöpfer eines Universums
Nachruf auf Erwin Heerich 497
In Widersprüchen suchen, was die Welt zusammenhält
Nachruf auf Helmut Griem 499

Inhaltsverzeichnis

Über den Schmuck und das Machen Nachruf auf Hermann Jünger	503
Die Größe der Schöpfung im Kleinen Nachruf auf Peter Keetman	507
Sein Gott war Mickey Mouse Nachruf auf Sir Eduardo Paolozzi	511

ANHANG

Die Autoren	517
Die Veranstaltungen	531
Neue Mitglieder 2005	537
Bildnachweis	539

HARTMUT SCHICK

Die Klaviertrios von Beethoven

Dritter Abend: Trio c-Moll op. 1 Nr. 3, Trio B-Dur op. 11,
Variationen G-Dur op. 121a

Wie alle Klaviertrios von Ludwig van Beethoven hat sich auch das *Trio c-Moll* op. 1 Nr. 3 im Konzertleben gut etabliert; unter den drei Trios dieses Opus wird es sogar am häufigsten aufgeführt – es scheint also besonders beliebt zu sein. Historisch gesehen ist das keineswegs selbstverständlich, ja sogar ein wenig verwunderlich. Kein Geringerer als Joseph Haydn nämlich hatte vor gut 200 Jahren erhebliche Vorbehalte gegenüber diesem Werk seines Schülers Beethoven. Als er im Herbst 1795, gerade von seiner zweiten Londonreise nach Wien zurückgekehrt, im Palais von Karl Fürst Lichnowsky die Uraufführung von Beethovens drei Klaviertrios op. 1 hörte, gefielen ihm die ersten beiden Werke sehr gut, das dritte aber, eben das *Trio c-Moll*, sehr viel weniger. Im günstigsten Fall hielt er es für zu schwer verständlich. Jedenfalls sagte er Jahre später dem Pianisten und Komponisten Ferdinand Ries, er habe damals nicht geglaubt, daß dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen würde.

Warum diese Skepsis? fragt man sich; was störte den 62jährigen Haydn gerade an diesem Werk? War er verschnupft darüber, daß sein 24jähriger Schüler Beethoven ihn hier gar nicht mehr zu Rate gezogen und das Werk in Druck gegeben hatte, ohne die Rückkehr des Lehrers aus London abzuwarten? Die ersten beiden Trios hatte Beethoven, wie es scheint, ja im wesentlichen noch unter Haydns Augen geschrieben; das *Trio c-Moll* aber

schrieb er (neueren Forschungen zufolge) offenbar erst 1794/95, als Haydn weit weg in London war. Oder war Haydn irritiert von dem neuen Ton, den Beethoven hier anschlägt – einem leidenschaftlichen, hochexpressiven Ton, den man bereits als frühromantisch wahrnehmen möchte und der dann weiterklingt in prominenten späteren Werken Beethovens in derselben Tonart c-Moll: in der *Grande sonate pathétique* op. 13, dem *Klavierkonzert Nr. 3* op. 37 und der *Symphonie Nr. 5* op. 67. Spürte er, daß sein Schüler hier zum erstenmal ganz eigene Wege ging und ihm, dem anerkanntermaßen berühmtesten Instrumentalkomponisten Europas, über den Kopf zu wachsen begann?

Ich denke, wir sollten in dubio pro Haydn urteilen und ihm jedenfalls keine kleinlichen Eifersuchtsgefühle unterstellen oder mangelndes Verständnis für Beethovens Musik. Schließlich hatte er auch gegenüber dem anderen deutlich jüngeren Jahrhundertkomponisten, mit dem er zu Lebzeiten zu tun hatte, gegenüber Wolfgang Amadeus Mozart, stets größtes Wohlwollen und menschliche Größe in der künstlerischen Rivalität bewiesen.

Eher ist zu vermuten, daß Haydn besser als alle seine Zeitgenossen wahrgenommen hat, wie kompliziert, ja verwirrend dieses *Trio c-Moll* ist für den, der genau hinhört und beim Hören wie ein Komponist mitdenkt – und daß er ernsthafte Sorge hatte, Beethoven würde damit seine Hörer überfordern. Etwas von dieser Irritation, die das Werk bei Haydn wohl auslöste, kann man auch heute noch beim sensiblen Anhören des ersten Satzes ahnen. Der Satz beginnt ja mit einem wuchtigen Unisono aller Instrumente, einem markanten, energischen Thema, dem man viel Entwicklungspotential zutraut. Doch kaum ist der Satz in Gang gekommen, läuft er auch schon wie gegen eine Wand: Bereits nach wenigen Takt stoppt die Musik auf einer Fermate, die ganze Energie verpufft, und die Geige beginnt scheinbar zu improvisieren – gleichsam ratlos fragend, wie es denn nun weitergehen soll. Und gerade so, als wäre die Musik in eine Sackgasse gelaufen, geht es dann auch auf einem ganz anderen Weg weiter.

Der Satz beginnt ein zweites Mal, mit einem völlig anderen, auf-taktigen Thema.

Nun gut, wird man sich sagen: Dann war das zuerst Gehörte eben eine Art Einleitung, zwar keine langsame Einleitung (wie es sich gehört), sondern eine merkwürdig schnelle Einleitung, und erst das auftaktige Thema des Neubeginns ist eben das Hauptthema des Sonatensatzes. Diese Einschätzung aber muß man schon kurz darauf wieder korrigieren, denn das Anfangsthema kehrt in Takt 31 wieder, versetzt nach As-Dur – offenbar ist es doch mehr als nur eine Einleitung oder ein Vorspann gewesen, und das bestätigt sich dann auch im weiteren Satzverlauf. Der Satz arbeitet tatsächlich von Anfang an mit zwei gleichberechtigten, aber scharf kontrastierenden Hauptthemen. Für Haydn, der meistens aus einem knappen Hauptthema oder gar nur aus den ersten Tönen des Hauptthemas den ganzen Satz entwickelt, der mit seinem thematischen Material so sparsam umgeht wie nur irgend möglich, für Haydn mußte das als pure Verschwendung erscheinen und als freches Aufbegehren seines Schülers Beethoven gegenüber ihm, dem Lehrer Haydn, und seiner extrem ökonomischen, häufig sogar monothematischen Kompositionsweise.

Aber Haydn war gewiß intelligent genug, um wahrzunehmen, daß der Schüler hier nicht einfach nur die Abwesenheit des Lehrers frech dazu genutzt hatte, es einmal völlig anders zu machen, sondern daß sich hinter der Verdopplung des Hauptthemas ein ziemlich anspruchsvolles Konzept verbirgt – ein Konzept, das man in erster Näherung als Prinzip der Verdopplung bei gleichzeitiger Verdichtung bezeichnen könnte.

Nun ist Verdopplung im alltäglichen Leben ja meistens das Gegenteil von Verdichtung – nicht aber bei Beethoven. Erinnern wir uns dazu kurz, wie ein Sonatensatz üblicherweise funktioniert: Der erste Teil, die »Exposition«, exponiert zwei oder maximal drei Themen, und zwar so, daß jedes Thema seinen eigenen Herrschaftsbereich hat: Hauptsatz, Seitensatz (in der Tonart der Oberquinte beziehungsweise bei einem Mollsatz

in der Durtonart der Oberterz) und Schlußgruppe (wobei die Schlußgruppe auch wieder auf die Motivik des Hauptsatzes zurückgreifen kann, also kein eigenes Thema haben muß). Man könnte das eine friedliche Koexistenz der Themen nennen, insbesondere dann, wenn der Komponist die Musik so anlegt, daß sich das eine quasi logisch aus dem anderen entwickelt. Von solch friedlicher Koexistenz aber will Beethoven in seinem *Trio c-Moll* nichts wissen: Er läßt die beiden wichtigsten Themen des Kopfsatzes – zwei scharf kontrastierende und nicht verwandte Themen obendrein – bereits in den ersten Takten aufeinanderprallen – eine Verdichtung, die man unmittelbar als Dramatisierung wahrnimmt. Gut verglichen läßt sich dies mit dem dramatischen Beginn von Mozarts *Don Giovanni*, wo die Hauptpersonen, ohne überhaupt eingeführt worden zu sein, gleich beim ersten, überstürzten Auftritt in ein tödliches Duell verwickelt sind und die ranghöchste Bühnenfigur stirbt, ohne überhaupt eine Arie gesungen zu haben.

Der erste Satz des Trios hat freilich nicht nur zwei gleich zu Beginn exponierte Hauptthemen – er hat auch sonst fast alles doppelt: Auf das kantable Seitenthema in Es-Dur folgt 18 Takte später noch ein zweites Seitenthema von etwas anderem, eher klagendem Charakter (das dann in es-Moll wiederholt wird). Und auch die Schlußgruppe der Exposition ist verdoppelt: Beethoven greift hier zuerst auf das erste Hauptthema zurück und verwandelt es in eine hymnisch-auftrumpfende Melodie in strahlendem Es-Dur. Der zweite Epilog wird dann logischerweise mit dem zweiten Hauptthema bestritten, das hier nun, in der Durfassung, ebenfalls einen neuen Charakter bekommt: nämlich spielerischer und tänzerischer wird.

Damit nicht genug: Auch der Eintritt der Reprise ist in gewisser Weise verdoppelt. Der eigentlichen Reprise, die ganz korrekt mit dem ersten Hauptthema in c-Moll bestritten wird, ist eine sogenannte Scheinreprise vorgeschaltet: eine Wiederkehr des auftaktigen zweiten Hauptthemas, ganz in der Art eines Reprisebeginns, aber in der falschen Tonart, in f-Moll statt in c-Moll.

Wiederholt wird das Thema dann in As-Dur, der Durparallele von f-Moll. Die Verhältnisse sind gegenüber dem Satzanfang also umgekehrt: Das zweite Hauptthema bildet den ersten, falschen Reprisesbeginn, das erste Hauptthema den zweiten, richtigen.

Insgesamt sind die Themen und die formalen Ereignisse in diesem ersten Satz so konsequent verdoppelt, daß man ihn geradezu auseinanderschneiden und dann aus seinen Einzelteilen zwei eigenständige, ganz verschiedene Sonatensätze zusammensetzen könnte. Der eine Sonatensatz könnte dann zum Beispiel aus dem ersten Hauptthema, dem ersten Seitenthema und dem zweiten Epilog bestehen, der andere aus dem zweiten Hauptthema, dem zweiten Seitenthema und dem ersten Epilog; aber auch andere Kombinationen wären denkbar. Man hätte dann jeweils normale Sonatensätze mit zwei beziehungsweise drei Themen mit einfacher Reprise vorliegen – Sätze, wie sie Beethoven in den ersten beiden Trios des Opus 1 ja auch geschrieben hatte. Im dritten, dem *Trio c-Moll*, aber war ihm das offenbar schon zu langweilig: Hier scheint er sich die hybride Aufgabe gestellt zu haben, gleichsam zwei Sonatensätze in einem abzuhandeln, zwei Sätze übereinander zu blenden oder ineinander zu verschränken, und zwar so komprimiert, daß das Resultat durchaus nicht länger dauert als ein einfacher Sonatensatz. Ein extrem ehrgeiziger, fast verrückter Gedanke, aber ein Ansatz, der zeigt, daß Beethoven tatsächlich mit diesem dritten Trio die Ebene konventionellen Komponierens verläßt, auch seinen Lehrer Haydn hinter sich läßt und sich Aufgaben stellt, die wohl nur er lösen konnte – etwas, das dann für sein weiteres Komponieren charakteristisch werden sollte.

Ein paar Worte nur zum Finale des *Trios c-Moll*. Es zeigt ähnliche Verdopplungsmerkmale wie der erste Satz – etwa schon am Beginn, wo ebenfalls zwei kontrastierende Hauptthemen aufeinanderprallen. Besonders bemerkenswert aber ist der Schluß. Die Musik wendet sich hier von c-Moll nach C-Dur – ein an sich ganz konventionelles Moment. Beethoven inszeniert die Wendung nach C-Dur freilich nicht als machtvollen Durchbruch,

sondern er läßt den Satz ganz leise und zart auslaufen in Pianissimo-Tonleitern. Und wenn man genau hinhört, beginnt man sogar zu zweifeln, ob der Satz überhaupt in C-Dur endet. Denn harmonisch vorbereitet werden die elf C-Dur-Takte am Schluß eigentlich so, daß man sie dominantisch wahrnehmen muß, als fünfte Stufe einer imaginären Grundtonart f-Moll. Schuld daran ist vor allem, daß die Coda hartnäckig dem Ton c immer den Ton des voranstellt – quasi als Mollsexta zur Quinte c. Als Hörer hält man es deshalb für möglich, daß der Satz am Ende noch nach f-Moll umkippt – was er dann freilich doch nicht tut. Und das macht natürlich den poetischen Reiz dieses Schlusses aus: Er ist geschlossen und offen zugleich, der C-Dur-Dreiklang ist halb Tonika von C-Dur und halb Dominante von f-Moll – jener Tonart, mit der im Finale die Durchführung begonnen hatte und im ersten Satz die Scheinreprise.

Somit hat das Klaviertrio zumindest ansatzweise sogar eine doppelte Grundtonart: eine reale – c-Moll – und eine schattenhaft auftretende zweite – f-Moll. Man könnte nun lange darüber spekulieren, ob man diese Phänomene der Verdopplung, der Ambivalenz und der Aufspaltung in zwei Identitäten bereits als typisch romantische Merkmale wahrnehmen soll. Schließlich beginnt das Motiv der Identitätsspaltung beziehungsweise des Doppelgängers ja gerade in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts in der Literatur zum wohl wichtigsten Motiv der Romantik zu werden. Man könnte auch musikimmanent bleiben und auf die frappierende Parallele zu einem Hauptwerk der musikalischen Romantik verweisen – Franz Schuberts *Streichquintett C-Dur* von 1828, ein Werk, das gleichzeitig in Dur und in Moll beginnt und sich durchweg so verhält, als wäre c-Moll seine schattenhafte zweite Haupttonart, ein Werk, das auch einen ganz ähnlich ambivalenten C-Dur-Schluß hat, wieder mit dem Ton des als zweite Stufe in C-Dur. (Und hier bei Schubert wird die Assoziation des Doppelgänger-Motivs sogar greifbar, entstand das *Streichquintett* doch in engster zeitlicher Nachbarschaft zu Schuberts Lied *Der Doppelgänger* D 957 Nr. 13.) In jedem Fall:

Wenn die ersten beiden Trios von Beethovens Opus 1 ein typisches Werkpaar bilden, dann scheint es so, als habe Beethoven beim dritten Trio quasi ein zweites Werkpaar zu einem Einzelwerk komprimiert.

Drei Jahre nach diesem hybriden Experiment schrieb Beethoven mit dem *Trio B-Dur* op. 11 ein sehr viel entspannteres, auch kürzeres Werk. Man hört ihm förmlich an, daß Beethoven hier nicht mehr unter dem Druck stand, dem Wiener Publikum zu demonstrieren, daß er der mit Abstand begabteste Nachwuchskomponist seiner Zeit ist. Inzwischen hatte er sich ja als gefeierter Virtuose und Komponist in Wien fest etabliert. Der entspannte, ja unterhaltsame Charakter dieses Trios hängt aber auch mit der Originalbesetzung zusammen: Beethoven hat das Werk zunächst für Klarinette, Cello und Klavier geschrieben – nicht zufällig in der Klarinettenart B-Dur – und erst für die Druckausgabe eine alternative Violinstimme angefertigt.

Von der Klarinette, dem typischen Serenadeninstrument, ist der Weg nicht weit zur Unterhaltungsmusik, und diesen Weg zur Unterhaltungsmusik schreitet das Trio auch gut hörbar aus. Der langsame Mittelsatz ist ein sehr gemütlicher, ausgesprochen wienerischer Satz im Tonfall eines Ländlers – hart an der Grenze zur Sentimentalität. Und im Finale, einem Variationensatz, verwendet Beethoven einen brandaktuellen Wiener Schlager (was dem Trio dann auch den Namen »Gassenhauer-Trio« eingetragen hat). Es ist ein ebenso simpler wie eingängiger Ohrwurm, der aus der kurz zuvor, im Oktober 1797, uraufgeführten Opera buffa *Lamor marinaro ossia Il corsaro* von Joseph Weigl stammt. Er trägt dort den nicht besonders anspruchsvollen Text »Pria ch'io l'impegno, vorrei mangiar un po'« (»Eh ich ans Werk gehe, will ich ein wenig essen«). Trotz ihrer einigermaßen verworrenen Handlung war Weigls Oper damals ein enormer Erfolg; sie wurde jahrzehntelang in Wien, Italien und Deutschland gespielt. Der von Beethoven verwendete Schlager ist denn auch noch von vielen anderen Komponisten bis hin zu Niccolò Paganini als Variationsthema weiterverwertet worden.

Das letzte Trio unseres Zyklus, das Opus 121a, besteht nur aus einem großen Variationensatz über wiederum einen Gassenhauer, versehen allerdings mit einer hochpathetischen langsamen Einleitung in der tragischen Tonart g-Moll, die in ironisch-witzigem Gegensatz zur Schlichtheit des danach folgenden Themas steht. Dieses Thema stammt aus dem bereits 1794 uraufgeführten Singspiel *Die Schwestern von Prag* von Wenzel Müller – einem damals ebenfalls immens populären und vielgespielten Stück. Das Liedchen, das Beethoven verwendet, heißt in Müllers Singspiel »Ich bin der Schneider Wetz und Wetz« (bzw. »wetz, wetz, wetz«). In der Originalausgabe von Beethovens Trio allerdings fehlt auffälligerweise jeder Hinweis auf dieses Lied (das man natürlich kannte), und die Einzeldrucke, in denen Weigls Gassenhauer im 19. Jahrhundert kursierte, ersetzen den Originaltitel »Ich bin der Schneider Wetz und Wetz« durch »Ich bin der Schneider Kadu«. Offenkundig empfand man den originalen Titel (der dem Schneider einen übertrieben ausgeprägten Geschlechtstrieb attestiert) als zu obszön und schlicht nicht publikationsfähig.

Ein Wort noch zur auffallend hohen Opuszahl 121a von Beethovens Trio. Eine Jahreszahl vermissen Sie auf dem Programm nicht ohne Grund – man müßte gleich mehrere angeben, und jeweils mit Fragezeichen. Publiziert wurde das Werk 1824, direkt nach den *Diabelli-Variationen* op. 120. Es scheint also das einzige Klaviertrio zu sein, das dem ominösen Spätwerk angehört. Freilich schrieb Beethoven schon im Jahr 1816 an seinen Verleger über diese Variationen, sie seien von seinen »frühern Kompositionen, jedoch gehören sie nicht unter die verwerflichen.« Und bereits 1803 hatte er dem Verlag Breitkopf & Härtel Variationen für Klaviertrio angeboten, mit denen er wohl schon dieses Werk meinte.

Wenn das Trio aber tatsächlich bereits um 1803 entstanden ist, dann muß es Beethoven auf jeden Fall in der Zeit um 1816 noch umgearbeitet haben, denn er verwendet hier gegen Ende im Klaviersatz mehrfach Töne jenseits des viergestrichenen c – extrem hohe Töne, die auf seinem eigenen Flügel noch gar nicht

vorgesehen waren. Beethoven bezog sie generell erst in den Jahren ab 1808 in den Klaviersatz ein – im Finale des *Klaviertrios* op. 70 Nr. 2 und dann sehr pointiert im *Klavierkonzert Nr. 5*. Wie viel von den *Kakadu-Variationen* tatsächlich »später Beethoven« ist, läßt sich aus all diesen Gründen kaum sagen – vielleicht sind es nur die allerhöchsten Töne gegen Ende, vielleicht aber ist es auch mehr, womöglich die ganze grandiose Fuge, die sich an die zehnte Variation anschließt.

Kommen wir zum Abschluß nochmals zum *Klaviertrio* op. 11 zurück. Sein erster Satz ist nämlich bemerkenswert auch deswegen, weil sich in ihm schon eine Kompositionsweise andeutet, die Beethoven dann erst in seinem Spätwerk konsequent durchgeführt hat.

Das Trio beginnt mit einem viertaktigen Unisonomotiv, bei dem auffällt, daß es überwiegend aus fallenden Terzen besteht (f–fis–g–es–c–a–f–es–d–b). Diese fallende Terzenkette ist so angelegt, daß der Grundton B erst ganz am Ende erreicht wird, nach dem sechsten Terzfall (der hier umgelegt ist zu einer Sexte aufwärts). Harmonisch läßt sich diese Terzfallkette zugleich beschreiben als eine Folge von fallenden Quinten hin zum Grundton: g'–c'–f–B. Beides ist für den weiteren Satzverlauf wichtig, denn es erklärt manche Besonderheit der Harmonik und der Tonartenfolge. Die Überleitung zum Seitensatz zum Beispiel endet mit einem kräftigen Halbschluß auf F. Es folgt dann aber nicht das Seitenthema im schon erreichten F-Dur, sondern eine überraschende Rückung um eine Terz abwärts: Die Musik sackt ab zur Unterterz D-Dur, beginnt von dort aus quasi neu und moduliert dann in lauter Quintfällen erst hin zur Seitensatztonart F-Dur: mit den Stufen D–G–C–F – genau in der Quintfallstruktur, die schon die ersten Takte enthalten.

Oder der Übergang zur Durchführung: Nach dem Schluß der Exposition in F-Dur fällt die Musik wieder überraschend um eine Terz nach unten, mit einer Rückung nun nicht zur kleinen Unterterz D, sondern zur großen Unterterz Des-Dur. Und von dort geht es in lauter Quintfällen weiter abwärts. Im

Finale schließlich, dem Variationensatz, ist gegen Ende, nach einer kleinen Solokadenz des Klaviers, ebenfalls eine sehr überraschende Terzrückung abwärts zu bemerken, von B-Dur nach G-Dur – von wo aus die Musik über die bekannten Quintfälle wieder nach B-Dur zurückfindet, genau wie in den allerersten Takten: G–C–F–B.

Beethoven überformt also das normale Sonatensatzprinzip, das im wesentlichen aus der Polarität von Grundtonart und Oberquinttonart besteht, durch ein ganz anderes, gegenläufiges Prinzip: das Komponieren mit Terz- und Quintfallketten, und zwar sowohl im kleinen, in der Motivik und Melodik, als auch im großen, in der harmonischen Modulation und der Tonartenfolge. Das ist hier in Opus 11 erst punktuell angedeutet, aber Beethoven wird das 20 Jahre später ganz konsequent zum Satz- und Werkprinzip machen in einigen sehr gewichtigen und umfangreichen Werken, die auffälligerweise alle ebenfalls in B-Dur stehen: in der *Hammerklaviersonate* op. 111 (die komplett aus Terzfallketten konstruiert ist), im *Streichquartett* op. 130 und in der *Großen Fuge* für Streichquartett op. 133. Durchweg findet sich dort die gleiche Verschränkung von Terz- und Quintfallstrukturen wie punktuell schon in unserem *Trio B-Dur*. Insofern hören wir im letzten Teil unseres drei Abende umfassenden Beethoven-Zyklus zwar immer noch keinen »späten« Beethoven. Wir hören aber doch – in den *Kakadu-Variationen* – die vermutlich letzten Noten, die Beethoven für Klaviertrio geschrieben hat, und im *Trio B-Dur* op. 11 hören wir immerhin schon Strukturen, in denen etwas von der abstrakten Konstruktivität des Beethovenschen Spätwerks vorweggenommen ist.