

# Die Rolle der Motivführung in der klassischen Komposition

Von Hartmut Cramer

*Dieser Artikel ist die leicht geänderte Version des Vortrags, den der Autor auf der ICLC-Konferenz „Geschichte als Wissenschaft“ im Dezember 1993 in Kiedrich gehalten hat. Neben den hier abgedruckten Notenbeispielen wurden entsprechende Musikbeispiele vorgeführt. Die Äußerungen des Geigers Norbert Brainin stammen aus einem Film über die Motivführung bei Haydn und Mozart, für den sich Brainin und das Henschel-Quartett freundlicherweise zur Verfügung gestellt hatten. Er wurde in Auszügen auf der Konferenz gezeigt und kann in Kürze über das Schiller-Institut bezogen werden.*

Im Dezember 1781 wartete Joseph Haydn, der in den vorangegangenen Jahrzehnten als erster Komponist überhaupt mit der Kunstform des Streichquartetts experimentiert hatte, mit einer großen Überraschung auf: Einer Reihe von Musikliebhabern in ganz Europa bot er vor Drucklegung handschriftliche Stimmkopien seiner neuesten Streichquartette an. Das war an sich schon eine Sensation, denn wie Haydn selbst mitteilt, hatte er seit rund zehn Jahren kein Werk in dieser Gattung mehr geschrieben. Noch mehr ließ aber Haydns Zusatz aufhorchen, diese Quartette seien „auf eine ganz neue besondere Art“ komponiert.

Was es mit dieser „ganz neuen besonderen Art“ der musikalischen Komposition auf sich hat, welche revolutionäre Rolle sie in der weiteren Entwicklung der Musik spielte und was ihre eigentliche Bedeutung ist, das möchte ich jetzt versuchen darzustellen.

Zunächst einmal hatten damals Haydns engste Freunde Gelegenheit, diese „ganz neue besondere Art“ des Komponierens kennenzulernen. Kaiser Joseph II., der selbst passabel Klavier und Cello spielte und in seiner Jugend intensiven Gesangs- und Kompositionsunterricht erhalten hatte, benutzte den Besuch des russischen Großfürsten Paul, dem späteren Zaren, um das reichhaltige Musikleben am Wiener Hof zu demonstrieren. Im Rahmen dieser musikalischen Veranstaltungen gab die russische Großfürstin am ersten Weihnachtstag 1781 in Wien ein Konzert mit Werken von Haydn, bei dem auch eines oder mehrere dieser als „Russische Quartette“ in die Musikliteratur eingegangenen Werke gespielt wurden. Es ist anzunehmen, daß der 24jährige Mozart, der sich soeben in Wien als freier Künstler niedergelassen hatte, zu den Zuhörern gehörte, hatte er doch am Tag zuvor in Anwesenheit des Kaisers auf der Hofburg einen Klavierwettbewerb mit dem römischen Pianisten Clementi bestritten (und damit Joseph II., der auf Mozart gesetzt hatte, zum Gewinn einer Wette verholphen). Ob Mozart bei Haydns Konzert nun dabei war oder nicht, fest steht, daß er um diese Zeit eine Abschrift dieser Streichquartette erhielt. Sehr wahrscheinlich von Haydn selbst, denn wenn der stets zu Scherzen aufgelegte Mozart den damals knapp 50jährigen Haydn auch mit „Papa“

anredete, verband die beiden doch eine herzliche und immer enger werdende Freundschaft.

Es ist merkwürdig, daß fast alle seine damaligen Zeitgenossen und die zahlreichen Biographen Haydns, allen voran die heutigen, bei dem Versuch, diese „ganz neue besondere Art“ anhand dieser Quartette op. 33 zu erklären, meist am Kern des Themas vorbeigehen oder ihn bestenfalls streifen. Dabei kommen diejenigen, die von „thematischer Arbeit“ (Geiringer) und „Wahrung der großen verbindenden thematischen Einheit“ (Paumgartner) reden, sicherlich der Wahrheit am nächsten<sup>1</sup>. Doch eine wirklich zufriedenstellende Erklärung der bahnbrechenden Leistung Haydns vermögen auch sie nicht zu geben.

Dabei ist Haydn sehr explizit: Er stellt diese „ganz neue besondere Art“ bei einem seiner Quartette ausdrücklich vor; vor den eigentlichen Beginn des Quartettes G-Dur op. 33,5 plazierte Haydn zwei Takte (Beisp. 1), die durch einen Doppelstrich formal deutlich vom Folgenden abgetrennt sind, bei näherer Ana-

The image shows a musical score for the first two measures of the first movement of Haydn's String Quartet Op. 33, No. 5. The score is written for four parts: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The time signature is 3/4. The key signature is one flat (F major/D minor). The first measure is marked *pp* and the second measure is marked *poco f*. A double bar line is placed between the two measures, indicating a formal separation from the rest of the piece.

Beispiel 1: Haydn, op. 33,5, 1. Satz

lyse aber inhaltlich genauso deutlich dazugehören, ja sogar alles Material des ersten Satzes enthalten: die dessen Entwicklung bestimmenden Intervalle Sekunde, Quarte und Quinte, sowie die Keimform der Themen (punktierte Viertel mit anschließendem „Sechzehntelschwanz“). Es ist, als ob Haydn seine Zuhörer „mit der Nase“ auf die von ihm entdeckte und hier erstmals vorgestellte neue Kompositionstechnik stoßen wollte.

Haydn hat das nur bei diesem einen *Russischen Quartett* getan; übrigens hat er einen solchen Kunstgriff sehr selten angewandt,

Beispiel 2: Haydn, op. 33.3 „Vogelquartett“, 1. Satz (Thema)

nur insgesamt fünfmal bei seinen 83 Quartetten. In den mehr als 20 Jahren, die zwischen seinen Quartetten op. 17 aus dem Jahre 1771 und den 1793 komponierten op. 71, die seine Spätwerke in dieser Gattung einleiten, liegen, macht er das nur dieses eine Mal; also hat das eine besondere Bedeutung.

Haydns Absicht wird aber noch deutlicher, wenn man sich den authentischen Notentext dieser sechs Streichquartette ansieht. Diese, wie auch die anderen Opuszahlen, stammen nicht von Haydn, sondern von seinem Verleger, ebenso wie die Reihenfolge dieser Werke. In Haydns Original sieht die Reihenfolge ganz anders aus, wobei op. 33,5, also das Quartett mit den abgesetzten zwei Takten, ausgerechnet an erster Stelle steht! <sup>2</sup> Haydn hat also diese zwei Takte gewissermaßen als „Stenogramm“ dessen, was er mit diesen Werken bezweckt bzw. erreicht hat, nicht nur diesem einen Werk vorangestellt, sondern der ganzen Werkgruppe.

## HAYDNS „GANZ NEUE BESONDERE ART“

Diese „ganz neue besondere Art“ Streichquartette zu komponieren, hat eine wahre Revolution in der Musik ausgelöst. Sie hat nicht nur Haydns eigene weitere Entwicklung maßgeblich bestimmt, sondern ganz unmittelbar auch die Mozarts, dann später vor allem Beethovens und die aller klassischen Komponisten, bis hin zu Brahms und Dvorák. Und zwar weit über das Gebiet des Streichquartetts hinaus.

Von Haydn selbst ist keine andere Bezeichnung für diese Technik überliefert als die oben angegebene „ganz neue besondere Art“. Den Kern der Sache trifft sicherlich am besten der von dem Primarius des unvergessenen *Amadeus Quartetts* Norbert Brainin geprägte Begriff „Motivführung“. Es ist alles andere als ein Zufall, daß ein brillanter ausübender Musiker, der über 50 Jahre, praktisch sein ganzes Leben, dem Studium der klassischen Streichquartettkunst gewidmet hat, und dem so gut wie alle klassischen Quartette ständig „durch den Kopf gegangen sind“, die revolutionäre Bedeutung dieser Haydnschen Kompositionstechnik erkennt. Und es ist für die Musikentwicklung ganz entscheidend, daß dieser Musiker dann mit seinem Freund Lyndon LaRouche so schnell wie möglich, d.h. konkret bei seinen Besuchen im Gefängnis von Rochester in den letzten Jahren, diese re-

volutionäre Kompositionstechnik intensiv diskutiert hat.

LaRouche hat diese Idee aufgegriffen, verarbeitet und vertieft. Er hat die entscheidende Bedeutung unterstrichen, die J.S. Bachs Spätwerke auf Mozarts Umgang mit Haydns Motivführung hatten; er hat darauf hingewiesen, welche Auswirkungen die Haydn-Mozartsche Motivführung auf die weitere Entwicklung der gesamten klassischen Musik gehabt hat; und er hat dieser revolutionären musikalischen Entdeckung ihre eigentliche wissenschaftliche Bedeutung gegeben, indem er sie in einen all-

gemeinen philosophisch-wissenschaftlichen Rahmen gestellt hat. Beispielhaft dafür ist eine seiner jüngsten Gefängnisschriften – ich betone Gefängnisschriften –, der bahnbrechende Aufsatz *Mozarts Revolution in der Musik in den Jahren 1782 bis 1786*. <sup>3</sup>

Bevor wir uns mit LaRouches Beitrag zur Motivführung näher beschäftigen, zurück zu Haydns *Russischen Quartetten*. Wie er diese Technik anwendet und was er damit erreicht, möchte ich kurz anhand des *Russischen Quartetts* C-Dur aufzeigen, das vom Verleger als op. 33,3 bezeichnet wurde und das als „Vogelquartett“ unsterblich geworden ist (Beisp. 2).

Das KopftHEMA, das Motiv, scheint sehr lang zu sein, bis zu sechs Takte, doch ist das eigentliche Motivmaterial, das die weitere Entwicklung an- und durchführt – daher *Motivführung* – sehr begrenzt: das aus dem Vorschlag der ersten Geige entwickelte kleine Sekundintervall, dazu die Quinte und Sexte der Begleitinstrumente, als harmonisches Element, und die staccati von zweiter Geige und Bratsche als bewußtem Gegensatz zu den halben bzw. ganzen Noten der ersten Geige als rhythmisches Element.

Daraus leitet Haydn die anderen Bestandteile des Themas ab: Die zwei Oktaven umfassenden Abwärtsläufe der ersten Geige, die den Kontrapunkt von Mittelstimmen und Baß bestimmen: Intervalle Quarte (Umkehrung der Quinte), Terz (Umkehrung der Sexte) und der zwei Oktaven umfassende stufenweise Aufwärtsgang des Cellos.

Die Wiederholung dieses Themas ist bereits eine erste Variation, Haydn bringt sie – auch das wieder ein logischer Bezug auf das Motiv – einen Ton, d.h. eine Sekunde höher. Bevor Haydn das zweite (kontrastierende) Thema dieses Satzes vorstellt, zeigt er aber schon auf, was sich mit diesem spärlichen Material alles machen läßt, d.h. welches Potential sein Motiv in sich trägt. (Beisp. 3)

Beispiel 3: Haydn, op. 33.3, 1. Satz, Takte 22-26 (Cello)

Takte 30 und 31

## BACHS „KÖNIGLICHES THEMA“

Er läßt die Baßstimme wandern (Takte 18 - 26), er spaltet Teile des Themas ab (Sechzehntelfigur der ersten Geige) und läßt sie gegen den Themenkopf, jetzt von der zweiten Geige gespielt, arbeiten, variiert die soeben entwickelte Sechzehntelfigur zu einem kontrapunktischen „Störenfried“ (Takte 30 und 31), wobei er das rhythmische Element (Achtelpause, staccato) genial mit dem anfangs vorgestellten harmonischen Element verknüpft.

Auch das in Takt 42 (Beisp. 4) beginnende zweite Thema dieses Satzes ist aus dem Motivmaterial entwickelt, wie sich alleine schon an dem ausgiebigen Gebrauch der Vorschläge erkennen läßt.



Beispiel 4: Haydn, op. 33.3, 1. Satz („2. Thema“)

Damit macht Haydn deutlich, daß ein herausragendes Merkmal seiner „neuen besonderen Art“ auch darin besteht, nur *ein* Thema zu verwenden; er schreibt also monothematisch. Mithilfe der Motivführung bleibt er sozusagen immer beim Thema.

Bei der Durchführung zwingt Haydn „beide“ Themen, sich mit dem bis hierher entwickelten kontrapunktischen Material auseinanderzusetzen, bis er dann am Schluß in Anlehnung an Bach im sogenannten „Stretto“ — dabei taucht in Takt 156 (Beispiel 5) als Variation ein chromatischer Quartgang auf, dem wir später übrigens bei Mozart wiederbegegnen werden — stark verdichtet Motiv und Entwicklung zusammengefaßt vorstellt.



Beispiel 5: Haydn, op. 33.3, 1. Satz, Takt 156

Das bedeutete wirklich eine Revolution in der Musik, denn Haydn gelingt es mit dieser „besonderen“ Kompositionsmethode, auf völlig neue Art mit minimalsten Mitteln dem ganzen Satz eine gedankliche Stringenz und Geschlossenheit zu geben, jeder Note darin einen gesetzmäßigen Platz zuzuweisen, alle zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufassen und diese Entwicklung eben nicht logisch-deduktiv, sondern schöpferisch-konstruktiv und zielgerichtet voranzutreiben. Wer angesichts dieser großartigen Leistung Haydns an Platons Lösung des Paradoxons vom *Einen und Vielen*, an Cusas *Minimum-Maximum*-Idee, an das *Prinzip der kleinsten Wirkung* von Leibniz und an LaRouches *Negentropie*-Begriff denkt, liegt durchaus richtig.

Zumindest einer von Haydns Zeitgenossen dachte in diese Richtung: der junge geniale Wolfgang Amadeus Mozart, der diese neue Kompositionsmethode anhand der *Russischen Quartette* intensiv studierte. Wie bereits erwähnt, stand er zu dieser Zeit mit Haydn in enger Verbindung, aber ebenso, wenn auch nur geistig, mit einem anderen musikalischen Genie: Johann Sebastian Bach.

„Ich gehe alle Sonntage um 12 Uhr zum Baron van Swieten — und da wird nichts gespielt als Händel und Bach. Ich mach mir soeben eine Collection von den Bachischen Fugen, sowohl von Sebastian als Emanuel und Friedemann Bach. Dann auch von den Händelschen,“ schreibt Mozart am 10. April 1782 an seinen Vater; und einige Tage später berichtet er in einem Brief an seine Schwester, der auch Hinweise enthält, wie eine Fuge richtig gespielt werden muß, von einem „an Zahl sehr kleinen, am Wert in der Tat aber sehr großen Schatz von guter Musik“, den van Swieten aus Berlin mitgebracht hatte.<sup>4</sup>

Dabei handelte es sich vorwiegend um Werke Johann Sebastian Bachs und seiner Söhne Friedemann und Carl Philipp Emanuel, mit dem der Diplomat Gottfried van Swieten, der zur Zeit seines Aufenthalts am Hof Friedrichs des Großen zur Berliner „Bachgemeinde“ gehörte, regen Kontakt gepflegt hatte. Die wichtigsten Werke dieses „Schatzes“ waren das *Wohltemperierte Klavier (Teil I und II)* und das *Musikalische Opfer*, das J.S. Bach 1747 nach seiner Begegnung mit Friedrich d. Großen geschrieben hatte. Das Thema dieser Komposition soll der Preußenkönig selber erfunden haben — angesichts der Komplexität sind da durchaus Zweifel erlaubt. Vielleicht hat es ihm sein Hofcembalist C.P.E. Bach vor dem Besuch seines Vaters eingegeben? Oder, was wahrscheinlicher ist, der alte Bach hat aus dem ihm vorgestellten Material das Thema selbst entwickelt. Friedrich d. Große jedenfalls liebte dieses „Königliche Thema“ und die von Bach daraus geschaffene kunstvolle Komposition derart, daß er seinen Besuchern das chromatische Fugenthema „mit lauter Stimme vorsang“, wie van Swieten 1774 in einem vertraulichen Brief seinem Chef, dem damaligen österreichischen Ministerpräsidenten Graf Kaunitz mitteilte.<sup>5</sup>

Der Primarius des *Amadeus Quartetts*, Norbert Brainin, beschreibt die Bedeutung dieses Themas folgendermaßen: „Also alle Kontrapunktiker lieben das chromatische Element sehr, weil man damit sehr gut modulieren kann ... und viele schöne Kontrapunkte schreiben kann, fließende Kontrapunkte. Das berühmteste Thema dieser Art ist das des *Musikalischen Opfers* ... Darüber hat Bach unzählige Werke geschrieben, immer anders geartet natürlich; aber das Thema ist so mannigfaltig, damit kann man sehr viel machen. Dieses Element hat auch Mozart ausgenutzt; und auch Haydn ... liebt das sehr, weil er weiß, wie gut das für den Kontrapunkt ist.“

Wie tief dieses Thema Mozart beeindruckte, zeigt die folgende (unvollständige) Übersicht über Mozarts Kompositionen in den Jahren 1782 bis 1785 (Beisp. 6).

In diesen Jahren, in denen Mozart sich mit Bachs Kontrapunktik und vor allem mit der Bedeutung dieses *Königlichen*

Beispiel 6:

**Johann Sebastian Bachs "Königliches Thema" und thematisch verwandte Kompositionen Mozarts aus der Zeit seiner intensiven Bach-Studien.**



**1747 Thema des Ricercar aus dem Musikalischen Opfer in c-moll von J.S. Bach**



**Juli 1782**

ca. 1782

**Kanon "Sie, sie ist dahin..." c-moll KV 229**

(bzw. 382b, denn Mozart hat diesen Kanon, wie Abert und Einstein überzeugend nachgewiesen haben, am Anfang seiner "Wiener Zeit, um 1782 herum", geschrieben.)

**Thema (unisono) des Bläseroktetts c-moll KV 388, das Mozart 1787 als Streichquintett (KV 406, c-moll) gesetzt hat.**

**Dezember 1783**



**Thema der Fuge für zwei Klaviere c-moll KV 426, die Mozart 1788 (mit einem Adagio als Einleitung) für Streichquartett (KV 546) gesetzt hat. (Beethoven hat sich diese Klavierfuge zu Studienzwecken in Partitur abgeschrieben)**



Mozart.

**Oktober 1784**

**Januar 1785.**

**Beginn der Klaviersonate c-moll KV 457 (Besonders auffallend: der in Takt 10 bzw. 12 auftauchende chromatische Quartgang)**

**Beginn der Einleitung des Streichquartetts C-Dur KV 465 ("Dissonanzen-Quartett")**



**Mai 1785**

**Beginn der Fantasie für Klavier KV 475, die Mozart ausdrücklich seiner 8 Monate zuvor geschriebenen Klaviersonate in c-moll (KV 457) als Einleitung vorangestellt hat.**

Beispiel 7: Mozart, KV 387, 1.Satz (Takt 1-4)

Themas beschäftigte – und zwar derart intensiv, daß er viele Kompositionen, vor allem Fugen, nicht vollenden konnte, wenn er nicht zu einem bloßen Plagiator Bachs verkümmern wollte –, studierte er auch Haydns *Russische Quartette*, d.h. Haydns „ganz neue besondere Art“ des Komponierens, die Motivführung.

## MOZARTS „COMPOSITIONSWISSENSCHAFT“

Das Resultat dieser gleichzeitigen Studien war erstaunlich, es bedeutete über Haydns Durchbruch hinaus eine Revolution der gesamten Wissenschaft der Musik. Gerade an der Entwicklung von Mozarts Streichquartettkunst läßt sich das eindeutig belegen. Denn als künstlerische Antwort auf Haydns sechs *Russische Quartette* schrieb er seine sechs *Haydn-Quartette*, in denen er Haydns Technik der Motivführung mit Bachs Kontrapunktik meisterhaft verband. Mozart bekannte offen, diese Quartette seien die „Frucht einer langen und mühseligen Arbeit“ gewesen und widmete sie seinem „caro amico“ Joseph Haydn; damit statete er dem Entdecker der Motivführung auf schönste Weise seinen Dank ab.

Haydn war übrigens der erste, der diese meisterhafte Integration seiner Motivführung und Bachs Kontrapunktik neidlos anerkannte: „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 überdies die größte Compositions-wissenschaft“, sagte er zu Mozarts Vater Leopold bei einer privaten Aufführung dieser Quartette im Februar 1785 in Mozarts Wohnung im heutigen „Figarohaus“ in Wien.<sup>6</sup>

Anhand des ersten dieser sechs *Haydn Quartette*, dem Quartett KV 387 in G-Dur, das Mozart im Dezember 1782 vollendete, also genau ein Jahr nachdem er Haydns *Russische Quartette* kennengelernt hatte, möchte ich zeigen, wie diese Integration von Bach und Haydn bei Mozart aussieht (Beisp. 7)

Ähnlich wie bei Haydn ein scheinbar langes Thema (10 Takte), aber ganz sparsames Motivmaterial in den ersten vier Takten: Quarte, Terz, (kleine) Sekunde, chromatischer Gang, Triller, Synkope, (die hebt Mozart dadurch besonders hervor, daß er zwei gebundene Viertel schreibt; eine halbe Note hätte ja auch genügt). Das alles ist gleichzeitig aber auch Bach, das gleiche Ausgangsmaterial wie im *Königlichen Thema*. (Beisp. 8)

Norbert Brainin hat oben bereits darauf hingewiesen: In diesem Thema steckt ungeheuer viel Spannung. Hervorsticht, daß Bach die c-moll-Oktave ausgerechnet mit dem Fis teilt, ein in dieser Tonart deplaziert wirkender Vorgang, der allein schon für extreme Spannung sorgt, allerdings den naturgegebenen Registerwechsel der Sopranstimme reflektiert. Zu Beginn läßt der überraschende Sturz der Sexte auf das h aufforchen, dann kommt die rhythmische Dynamik, die dem Thema deutlich eine Richtung gibt; bringen Auftakt und Chromatik die erste Unruhe in den fließenden Gang der halben Noten, so staut die Synkope die Spannung auf, die sich dann in den folgenden Viertel- und Achtelnoten abwärts entlädt bzw. durch die beiden Quartsprünge und die halbe Note wieder aufgefangen wird; allerdings bringt der unmittelbar folgende Triller ein neues Spannungselement, das dann ebenso unmittelbar zu den „Kapriolen“ von Oktavsprünge, Dezimensprünge im Staccato-Rhythmus der Kontrapunktlinie führt. Man beachte auch die architektonische Balance: Der Umfang des chromatischen Abwärtsganges korrespondiert zu der Sexte. Mit so einem spannungsgeladenen Dur/moll-Thema, das gewissermaßen ein kleines Universum in sich selbst ist, kann ein klassischer Komponist so ziemlich alles machen.

## MOZARTS ERSTES „HAYDN-QUARTETT“

Doch zurück zu Mozarts G-Dur Quartett. Wie Haydn bei seinem op. 33,3 baut Mozart mit dem obengenannten sparsamen

Beispiel 8: J.S. Bach. Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer“ (Königliches Thema)

Beispiel 9: Mozart, Streichquartett G-Dur, KV 387, 1. Satz

2. Thema, Takte 25-30

Takte 35-37

Takte 100-103

Takte 125-127

Material den ganzen ersten Satz auf. (Beisp. 9) Besonders hingewiesen sei auf die Takte 25 ff. („zweites Thema“ mit Sextsprung, Chromatik und Terz), die Takte 35 und 37 (das Nebeneinander von chromatischem Quartgang und dem Wechsel von *piano* und *forte*; beide zusammen spielen später als Element der Veränderung eine große Rolle), die Takte 100 ff. (das kontrapunktische Spiel mit den Trillern) und die Takte 125 - 127 (ein ähnliches Spiel mit der auf- und absteigenden Chromatik).

Das alles entwickelt Mozart zunächst aus dem sparsamen Mo-

tivmaterial; dabei unterwirft er das Thema und dessen Variation ständig dem inzwischen erarbeiteten, mal abgespaltenen, mal kontrapunktisch anders angeordneten Material, dessen Bezug zum Motiv aber immer mehr oder weniger deutlich zu hören ist. Gedankliche Stringenz bei der Entwicklung eines ganzen Satzes, man vermisst nur das abschließende *Stretto* – noch, denn Mozart ist noch nicht fertig.

Denn jetzt kommt das eigentlich Sensationelle: Mozart geht über Haydn hinaus, er vermag die Technik der Motivführung

Beispiel 10: Mozart, Streichquartett KV. 387, G-Dur, 2. Satz (Takte 1-8)

Beispiel 11: Mozart, Streichquartett G-Dur, KV 387, 2. Satz (Takte 41-48)

nicht nur über einen Satz durchzuhalten, sondern er kann mithilfe der rigorosen Anwendung der Bachschen Kontrapunktik den Spannungsbogen über die gesamte Komposition ausdehnen und damit nicht nur dem ersten Satz, sondern der ganzen Komposition, die bei Haydn bewunderte Stringenz, zielgerichtete Entwicklung und Vollkommenheit geben.

Wie macht er das? Sehen wir uns den Beginn des 2. Satzes an; der Form nach ein *Menuett*, also ein Tanzsatz, dem Gehalt nach, noch stärker als bei Haydn, der mit op. 33 diesen Begriff in die Quartettliteratur eingeführt hat, ein *Scherzo*, das später bei Beethoven in seinen Quartetten und Symphonien eine große Rolle spielen wird. (Beisp. 10).

Mozart stellt das harmonische Grundmaterial des ersten Satzes in Takt 1 und 2 in knappster Form vor (Quarte und Terz), wobei er den Beginn des Menuett-Themas zwischen erster Geige und den anderen drei Stimmen aufspaltet, und greift dann charakteristische Gedanken des ersten Satzes auf: Die erste Geige (Takt 3 - 6) und Cello (Takt 7 und 8) kombinieren die chromatischen Läufe aus der Durchführung mit den auffälligen *piano*- und *forte*-Takten aus der Exposition zu einer melodischen neuen Linie; das erinnert an Mozarts ersten Satz, aber ebenso an Haydn und vor allem an J.S. Bach. Wie bei Bach stimmt auch hier die Architektonik: Der Umfang des chromatischen Quartanges entspricht dem motivischen Hauptintervall, der Quarte.

Über die musikalische Erinnerung hinaus weist Mozart dieser variierten Linie aber eine ganz spezifische Funktion zu: Sie schafft Veränderung. Der bei den Menuetten übliche Dreier-

Rhythmus mit der Betonung auf der 1 wird aufgebrochen, abwechselnd wird der zweite, und dann der erste und dritte Takteil betont, und das gleich 2mal hintereinander, bzw. sogar 3mal, denn die Cello-Linie ist dynamisch entsprechend. Hätten die erlauchten Vertreter der Wiener Gesellschaft versucht, nach diesem Menuett zu tanzen, hätten sie sich die Beine zumindest verrenkt, wenn nicht sogar gebrochen. Den Geist eines linear auf Menuett gepolten Zuhörers wirbelt Mozart also völlig durcheinander.

Das schafft Freiheit: Beim zweiten Teil des Menuetts kehrt Mozart in den ersten beiden Takten die Verhältnisse um (Beisp. 11): Das Cello beginnt, die anderen Instrumente folgen. Dann folgt, vom Cello an aufsteigend, ein fugaler Einsatz mit Quarte und Terz als hauptsächliche Intervalle; das ist natürlich keine Bachsche „Spiegelfuge“, läßt aber an diese Technik denken. Überraschend auch, daß Mozart jetzt den ganzen Quartettsatz nach oben verschiebt, in die höchsten Register, wobei der Celoton kurzfristig nicht nur über dem der Bratsche, sondern sogar über dem Ton der zweiten Geige liegt.

Im Trio verstärkt Mozart diese Betonung auf plötzliche Wechsel und Veränderungen noch; der Triller, der Inbegriff von Veränderung, wird zum treibenden Element, der plötzliche harmonische Wechsel von g-moll nach G-Dur tut ein übriges. Am Ende des Trios schlägt die erste Geige über den liegenden Mittelstimmen und der fast chromatisch aufsteigenden ruhigen Baßstimme gewissermaßen Kapriolen, ähnlich wie im *Königlichen Thema*.

*Molto Allegro*

Beispiel 12: Mozart, KV 387, 4. Satz, Takte 1-16.

Beispiel 13: Takte 39-43.

Welche musikalischen Freiheitsräume dadurch erobert werden, zeigt Mozart im anschließenden *Andante*, bei dem er nicht umsonst das *Cantabile*, also den Gesang ausdrücklich vorschreibt. Er verwendet die gleichen Grundelemente wie zu Beginn, gibt aber jetzt den einzelnen Instrumenten einen zusätzlichen Grad von individueller Freiheit und Unabhängigkeit. Der Gesang der ersten Geige erreicht Höhen, die jenseits allen menschlichen Vermögens liegen (ein ebenso deutlicher wie schöner Hinweis darauf, daß die Instrumente als Imitatoren der menschlichen Singstimme die Aufgabe haben, das Reich des Belcanto-Gesangs zu erweitern).

Der letzte Satz setzt jedoch dieser ganzen Entwicklung die Krone auf. Für alle, die es bis dahin noch nicht gemerkt haben, wird deutlich: Die Motivführungstechnik stammt von Haydn, die Kontrapunktik von Bach, das Ganze von Mozart. Der Beginn, natürlich harmonisch und rhythmisch mit dem Material der ersten Sätze verwandt, läßt „irgendwie“ die Nähe zum Hauptgedanken von Bachs *Musikalischem Opfer* erahnen, doch muß man schon genauer hinhören. Der fugale Ausgang der ganzen Noten in allen vier Instrumenten, mit der zweiten Geige als beginnendem Instrument, ruft allerdings den Beginn von Bachs „Königlichem Thema“ ins Gedächtnis, doch fehlt dann die charakteristische Chromatik — zunächst, wie sich später herausstellen wird. Die Erinnerung an Bach (und an den ersten Satz) wird aber verstärkt durch die auffallend häufige Verwen-

dung der Synkopen in der zweiten Geige, aus der sich dann an Takt 9 eine spannungsgeladene „hinkende“ Kontrapunktlinie entwickelt (Beisp. 12).

Was das zu bedeuten hat, verschweigt uns Mozart erst einmal, denn nach einem kleinen kontrapunktischen Zwischenspiel bringt er gewissermaßen ab Takt 39 die Fortsetzung des „Königlichen Themas“: Im *piano* zwar, aber der besseren Hörbarkeit wegen von erster und zweiter Geige im Terzabstand, wird der chromatische Quartgang vorgetragen und gleich wiederholt (Beisp. 13). Jetzt erst, nachdem Mozart seine (varierte) Version des „Königlichen Themas“ vorgestellt hat — dessen Potential gewissermaßen hat aufblitzen lassen, mit der Implikation warum er es für zitawürdig hält —, stellt er das zweite Thema dieses Satzes vor, deutlich aus der obenerwähnten „hinkenden“ Kontrapunktlinie der zweiten Geige entwickelt. Vom Cello an aufsteigend gibt er allen vier Stimmen die Gelegenheit, dies verwandte und kontrastierende Thema vorzustellen und stürzt sich

Beispiel 14: Mozart, KV 387, 4. Satz, Beginn der Doppelfuge

1. Thema 2. Thema

dann sofort in die Verarbeitung — eine Doppelfuge, die große Spezialität von J.S. Bach. (Beisp. 14)

Übrigens hat Mozart dieses Thema in abgewandelter Form im Schlußsatz seiner letzten (und größten) Symphonie, der Jupiter-Symphonie verwendet, bei dem er es auch für eine Doppelfuge benutzt. (Beisp. 15)

Beispiel 15: Mozart, Symphonie Nr. 41, C-Dur, KV 551 („Jupiter“) 4. Satz (Thema)

Die Durchführung vom 4. Satz des Quartetts KV 387 beginnt schon im letzten Takt der Exposition durch den inzwischen schon vertrauten aufwärts gerichteten chromatischen Quartgang, den wir vor allem aus dem Menuett her kennen. Er darf sich an dem anfänglichen Thema „reiben“, neue harmonische Dimensionen in der Durchführung eröffnen, der Doppelfuge eine neue Gestalt geben. Zum Schluß bringt Mozart den Clou: das Bachsche *Stretto*, mit dem Haydn seinen ersten Satz von op. 33,3 abgeschlossen hatte, und das wir im ersten Satz dieses Quartetts vermißt haben.

Mozart läßt gar nicht erst Zweifel aufkommen: Wie Haydn trennt er mit einem Doppelstrich die letzten 31 Takte von dem vorhergehenden ab und benutzt das Material von Thema, chro-



Lyndon H. LaRouche  
(links) und Norbert  
Brainin nach einem  
Konzert in Boston 1987.

matischem Quartgang, Synkope und Triller (der jetzt zum erstenmal überhaupt in diesem Satz vorkommt), um dichtgedrängt den gesamten Kompositionsprozeß Revue passieren zu lassen; „nicht nacheinander ... sondern wie gleich alles zusammen“, das war für Mozart das „Beste“, ein wahrer „Schmaus“!

### MOTIVFÜHRUNG: ORDNUNGS- UND ERZEUGUNGSPRINZIP

Das Haydnsche Prinzip der Motivführung – von Mozart, wie wir gesehen haben, mit Bachs Hilfe entscheidend weiterentwickelt —, hat eine Bedeutung weit über die Musik hinaus, wie LaRouche in seiner oben erwähnten Schrift eingehend dargestellt hat. Ich möchte abschließend in diesem Zusammenhang die wichtigsten darin enthaltenen Gedanken kurz erwähnen.

Das Motivführungs-Prinzip ist ein Ordnungsprinzip, und zwar eines, das auf verschiedenen Ebenen wirksam ist. Zunächst vermag der Komponist mithilfe dieser Technik das *Viele* in *Eins* zu integrieren, die einzelnen Noten gewissermaßen in einen übergeordneten Sinnzusammenhang zu stellen, und dies nach dem Prinzip der kleinsten Wirkung, wie wir das bei Haydn gesehen haben.

Darüber hinaus betrifft diese Integration aber nicht nur einen einzelnen Satz, sondern eine gesamte Komposition, wie Mozart gezeigt hat. Das bedeutet aber auch — und die zunehmende Dichte bei Mozarts G-Dur Quartett zeigt das an —, daß wir es bei der Motivführung mit einem hierarchischen Ordnungsprinzip zu tun haben, d.h. es vermag der Entwicklung eines Satzes eine aufsteigende Richtung zu geben; es kann aufgrund der gleichen Wirkursachen verschiedene Ebenen, d.h. Entwicklungsstufen miteinander nicht-linear verknüpfen; es ist ein Prinzip, das den einzelnen Sätzen einer Komposition — unterschiedlichen Dimensionen bzw. Geometrien —, eine *negentropische* Richtung gibt, d.h. eine, die immer höhere Grade von Ordnung und Freiheit erzeugt.

Damit ist das Motivführungs-Prinzip also auch ein Erzeugungsprinzip, dessen rigorose, d.h. nicht-lineare Anwendung die Eroberung neuer musikalischer Freiheitsräume und Welten ermöglicht. Es unterstreicht die Gleichheit der Naturgesetze mit denen der Musik und ist ein Ausdruck des schöpferischen Prozesses selbst, der ja auch den Entwicklungsprozeß nicht-linear vorantreibt. Das Prinzip der Motivführung ermöglicht uns einen direkten Einblick in die schöpferischen Prozesse des klassischen Komponisten, es vermag die musikalischen *Gedankendinge*, die ihrer Natur nach nicht direkt vom Komponisten auf Künstler und Zuhörer übertragen werden können, über den Umweg des kontrapunktischen (sokratischen) Dialogs zu vermitteln, indem dieselben musikalischen *Gedankendinge* im Geist von Künstler und Zuhörer angeregt und erzeugt werden. Und derartige *Gedankendinge* sind im physikalischen Universum effizient.

Haydns oben erwähnte Bemerkung zu Mozarts Vater von der „Compositionswissenschaft“ trifft damit den Kern der Sache, denn das Motivführungs-Prinzip ist ein wissenschaftliches Prinzip, sogar im umfassendsten Sinne; es korrespondiert mit dem realen, sich negentropisch entwickelnden Universum von Plato, Nikolaus v. Kues, Kepler, Leibniz, Riemann, Cantor und LaRouche. Und deshalb kann seine Bedeutung gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Es ist deshalb kein Wunder, daß sich der bis jetzt größte Komponist, Ludwig van Beethoven, dieses Prinzip durch intensive Studien von Bachs Kontrapunkt und Haydns und Mozarts Streichquartetten zueigen gemacht und ihm neue Dimensionen eröffnet hat. Dazu hören wir abschließend noch einmal Norbert Brainin:

„Zuerst muß man wissen, was ist das Motiv, das in op. 127, 130, 132 und 133–130 und 133 gehören ja zusammen, wie wir wissen, 131 und 135 sind ‚aus der Art geschlagen,‘ — die haben andere Motive — vorhanden ist; eine Mischung aus Sexte und Chromatik. (Beisp. 16) Irgendwie hängen alle seine späten

**Maestoso**

op. 127 Es-Dur

Violino I

op. 130 B-Dur

**Assai sostenuto**

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

op. 132 a-moll

Große Fuge,  
op. 133 B-Dur

**Overtura.**

**Allegro**

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

Beispiel 16: Beethoven.  
Beginn der Streichquartette  
op. 127, 130, 132 und 133.

Quartette zusammen. Beethoven hat die Sextenspannung und die Chromatik sehr geübt. Außerdem hat ihm die Form der Variation sehr gelegen. In fast allen diesen Werken gibt es einen Variationensatz. Das ist fast so wie beim A-Dur Quartett (KV 464) von Mozart, das geht nacheinander, eine Variation nach der anderen, die gehen fast ineinander über. Bei Beethoven gehen sie wirklich ineinander über."

Nach der Bedeutung des späten Beethoven gefragt, beschrieb Brainin, daß nach 1817/20 Beethoven mit der 9. Symphonie, der *Missa solemnis*, den letzten Klaviersonaten und den späten Streichquartetten zum „größten Künstler überhaupt“ geworden sei, bis dahin seien ihm seine Vorgänger wie „Dante, Shakespeare, Bach, Haydn, Mozart etc.“ ebenbürtig gewesen. „Ab da war er alleine, mutterseelenalleine. Und mit seinen späten Streichquartetten ist Beethoven als Künstler bis heute unerreicht.“

Ich glaube das ist wirklich der Grund, weshalb ein Musiker, z.B. einer wie ich, sein ganzes Leben darauf verwendet, das Quartettspielen zu lernen. Und wo es sich letzten Endes wirklich lohnt, das sind diese letzten Quartette von Beethoven. Das ist es, worauf es wirklich ankommt.

Und wenn man das kann, wenn man das getan hat, dann hat sich das Ganze gelohnt."

**Fußnoten:**

1. Karl Geiringer, *Joseph Haydn — Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik*, Bernhard Paumgartner, *Mozart — Leben und Werk*, beide Schott Mainz/Piper München.
2. Joseph Haydn, *Streichquartette op. 33, nach den ältesten Ausgaben und Abschriften herausgegeben*, G. Henle Verl., München.
3. Lyndon LaRouche *Mozarts Revolution in den Jahren 1782 bis 1786 in: Ibykus* Nr. 42, 1993.
4. *Mozart — Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe Bärenreiter Verl., Kassel, 1987.
5. deutsche Übers. nach Alfred Einstein, *Mozart - sein Charakter, sein Werk*, Fischer Verl., Frankfurt, 1968.
6. Brief von Leopold Mozart an seine Tochter Nannerl; a.a.O.
7. Zitiert nach: Heinrich Schenker „Ein verschollener Brief von Mozart und das Geheimnis seines Schaffens“, in *Der Kunstwart* Nr. 10, 1931). In diesem Brief beantwortet Mozart die (wahrscheinlich von van Swieten gestellte) Frage nach den Einzelheiten seines Schaffensprozesses u.a. wie folgt: „Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer größer; und ich breite es immer weiter und heller aus; und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, sodaß ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus. Alles das Finden und Machen gehet in mir nur wie in einem schönstarken Traum vor: aber das Überhören, so alles zusammen, ist doch das Beste...“