

## Werk

**Titel:** Beethovens Grosse Fuge opus 133

**Autor:** Scherchen, Hermann

**Ort:** Berlin ; Leipzig

**Jahr:** 1928

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X\\_020](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_020) | LOG\_0089

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

---

# BEETHOVENS GROSSE FUGE OPUS 133

VON

HERMANN SCHERCHEN-BERLIN

»Grande Fugue,  
Tantôt libre, tantôt recherchée.«  
Ludwig van Beethoven

**T**antôt libre, tantôt recherchée — ebenso frei als streng; diese Worte Beethovens, die erklärend unter der Überschrift »Große Fuge op. 133« stehen und die sowohl auf die Art der Ausführung derselben als auf das Werk selbst bezogen werden können, haben für uns noch eine allgemeinere Bedeutung: das Verhältnis von Freiheit und Gesetz, Phantasie und Maß, Materie und Geist, dieser Grundformen aller schöpferischen Möglichkeiten des Menschen, ist in jenen Worten angedeutet.

\*

Im künstlerischen Schaffen stehen sich zwei Elemente gegenüber: die Materie der Kunst (als Wort, Ton, Farbe, räumlicher Körper) und das schöpferische Vermögen des Menschen. Während er die Materie zu sinnlicher Fülle zu erwecken trachtet, muß sein Geist sie gleichzeitig ordnen und in Maße gestalten, die der verborgenen Absicht aller Kunst zu entsprechen scheinen: die vergängliche, sinnlich endliche Schönheit der Erscheinung in eine sich ständig erneuernde, unvergängliche Vollkommenheit der Gestalt umzuformen. *Das Einmalige ewig zu machen* — das ist der geheime Sinn, der hinter aller Kunst steht, der die Grabmalerei Ägyptens wie die Plastiken Griechenlands und die Architektur der Gotik wie die Tonschöpfungen der Neuen Zeit entstehen ließ. Der Geist des Menschen, der alle Räume und Zeiten umspannt, seine Phantasie, die alles Vorstellbare übertrifft, sein Gefühl, das über jedes Maß hinauswächst, all das Unendliche, Unbegrenzte, Maßlose des Menschen kann der Erscheinungen Endlichkeit, Begrenzung und Einschränkung nicht ertragen. Der Vergänglichkeit der Körper, ihren Unvollkommenheiten, die der Mensch nicht zu überwinden vermochte, stellte er die Kunst gegenüber als das Medium, mittels dessen seine über-sinnlichen Kräfte die Vergänglichkeit und die Unvollkommenheit der Lebenserscheinungen zu meistern und in Unvergängliches und Vollkommenes zu wandeln unternahmen. Die Werke der Kunst aber sind Spiegelungen dieses menschlichen Ewigkeitswillens, und die Beethovens sein großartigster Ausdruck.

\*

Frühling, Sommer, Herbst; Blüte, Frucht, Ernte; Jünglings-, Mannestum, Reifealter; sinnlicher Überschwang, Gleichmaß der Erscheinungen, Vorherrschaft des Geistes — durch das ganze Werden der Kunst geht dieses Gesetz, das sich in ihren Werken ebenso wie an deren Schöpfern kundgibt.

Auf der jünglingshaften Stufe finden wir Rossini und den frühen Verdi — die Töne, von der Phantasie zu spielerischem Selbstzweck wachgerufen, bestimmen mit ihren sinnlichen Reizen die Gestaltungen der Kunst; das Mannesalter kennzeichnen Mozarts Werke — die Vollkommenheit der Frucht gewordenen Erscheinung ist offensichtlich, Materie und Geist halten elastisch ein Gleichgewicht; dem Reifealter entspricht das Schaffen Johann Sebastian Bachs — geistige Zucht, Strenge der Form und Größe der Gedanken schmieden den Rahmen, der das sinnlich quellende Leben der Töne im Werk erstarren läßt.

Nur dem größten und reichsten Künstler kann es gelingen, diese drei Stufen des zeitlichen Nacheinander gleich lebendig und fruchtbar *nebeneinander* in sich zu erhalten. Der das in der Musik wie kein zweiter vermochte, war Beethoven, und sein op. 130 in der Urgestalt (mit der großen Fuge als *Schlußsatz*), ebenso wie die Fuge als op. 133 für sich allein, zeigen dies in überzeugendster Weise.

\*

Dem Musiker Beethoven entspricht der Dichter Shakespeare, beider Werke tragen die stufenden Kennzeichen an sich: unerschöpfliche Fülle in Erscheinungen der Phantasie, vollendetes Gleichmaß von Stoff und Gestaltung, und einfach kühnste Symbole, der wuchernden Materie vom Geist abgetrotzt. Welche Selbstbeherrschung, welch unerhörter Wille gibt sich in der Beschränkung des »Freude schöner Götterfunken« auf den Umfang des Pentatons, dieses natürlichen Singebereichs *jedes* Menschen kund! Wir wissen, wie lange Beethoven die Melodie geformt hat, ehe sie diese einfachste, einem Volkslied gleiche Gestalt gewann. In den Bereich der fünf Töne von d' bis a', für jeden singbar, einem jeden verständlich, ist die Glut seiner sehnsüchtigen Seele gepreßt, die verströmt als Gesang von schlichtester Überredung! Nur einmal noch finden wir Ähnliches wieder: in den thematischen Verkürzungen und Verintensivierungen der großen Fuge, wengleich Weg und Ziele hier anderer Art sind.

Wohl aber zeigt Shakespeare diese selbe Kunst, wenn im Richard III. (1. Szene des 3. Aktes) die Totenfeier um den verstorbenen Eduard aus der ringhaften Klage von »Witwe — Waisen — Mutter« ins Mythenhafte, allgemein Menschliche emporwächst; oder wenn im Heinrich VI. (2. Akt 5. Szene) der Monolog Heinrichs von der Tragödie des Menschen *im Könige* durch die beiden symbolhaften Figuren des Sohnes- und des Vatermörders sich erweitert und steigert zu einem dargestellten Monologe von der Tragödie des Menschen überhaupt.

\*

Die einfachste Form für die kühnsten Gedanken, das verständlichste Bild für die großartigsten Empfindungen, den Sieg der geistigen Kraft des Menschen

über alles Triebleben der Kunstmaterie; das erschuf Shakespeare, das vermochte Beethoven, und mehr als in jedem anderen Werk in der großen Fuge op. 133.

## II.

Das Quartett op. 130 umfaßte ursprünglich folgende Sätze:

Adagio, ma non troppo — Allegro .	B-dur
Presto . . . . .	b-moll
Andante con moto, ma non troppo	Des-dur
Alla danza tedesca . . . . .	G-dur
Cavatina . . . . .	Es-dur
*	
Große Fuge . . . . .	B-dur

Bei der Uraufführung durch die Quartett-Gesellschaft Schuppanzigh (am 21. März 1826) mußten der zweite Satz (Presto) und der vierte (Alla tedesca) wiederholt werden. Dagegen mißfiel die Schlußfuge so sehr, daß Beethoven sich entschloß, nach Verwerfung eines ersten Entwurfes einen neuen Schlußsatz zu komponieren; jenes Finale, das jetzt statt der Fuge das Quartett beendet und das dem Suitencharakter der ersten fünf Sätze nicht wie die große Fuge als Gebilde und Charakter von ganz anderer Art gegenübertritt, sondern als glücklichste Ergänzung.

So gewann das Quartett eine neue Gestalt: die ursprüngliche Zweiteilung — in fünf musizierfreudige liebenswürdige Sätze, unbeschwert von Problemen der Form und geistigen Spannungen (die nur andeutungsweise auftreten im I. und V. Satz) und in die großartige, energiegeladene Schlußfuge, deren Stürme und Ballungen jene erste Welt erscheinen lassen wie einen glückvollen Moment des Entspannens vor dem eigentlichen Schaffen des letzten Beethoven — wandelte sich zu einer Einheit durch das neue Finale, mit dem Beethoven alles jugendlich sprießende Leben der ersten Sätze in einem Überfluß von musikalisch reizvollsten Kombinationen und Einfällen noch zu überbieten unternahm.

\*

Wir haben in der neuen Gestalt des Quartettes eine der beglückendsten Schöpfungen des musikalischen Genius vor uns: die von zitterndem Leben erfüllte Stille vor der Gewalt des Schaffens, das ruhevoll weitschwingende Wandeln im Umfang der entspannten Seele, ihr sich selbst Zuhören; den dem ganzen Reichtum (der *Musik* seienden Regungen) seines Herzens lauschenden Beethoven.

Verloren gegangen aber ist uns eine der kühnsten Konzeptionen von dessen Geist: jenes gewaltige, im Formwillen ganz neue Quartett, das mit der Schlußfuge den verschwenderisch verstreuten Reichtum seiner ersten fünf Sätze

nachträglich fast zu bloßem Erinnern an die Musikfülle und das Quellen der Jugendkräfte umwandelte. Beethoven, der zuchtvolle, formgewaltige Künstler, hätte nicht jene Folge von zunächst kaum tiefer zusammenhängenden fünf Sätzen geschrieben, wenn er ihrer Ganzheit in der Schlußfuge nicht die kühnste gestaltendste Kraft hätte gegenüberstellen wollen.

\*

Jene Zweiteilung der Form, die *einen* riesenhaften Satz voller aktiver Kräfte mit einer wenig problematischen Folge von Sätzen verbindet, hat Gustav Mahler später in das sinfonische Schaffen übernommen. Seine 2. und 3. Sinfonie haben (allerdings als Anfang!) einen großen Satz, nach dem in beiden Werken vom Komponisten selbst eine längere Pause verlangt wird. Daran schließen sich kleinere Sätze, deren suitenartig bildhafter Charakter durch Überschriften unterstrichen wird (»die Fischpredigt«, »das Urlicht« in der 2., »Was mir die Blumen auf dem Felde erzählen«, »Was mir die Tiere im Walde erzählen«, »Was mir die tiefe Mitternacht erzählt«, »Was mir die Engel erzählen«, »Was mir die Liebe erzählt« in der 3. Sinfonie).

\*

Die Zweiteilung der Gesamtform hat die großen Musiker immer gefesselt; bei Beethoven finden wir sie in anderer Art vorgebildet in der 4. und 7. Sinfonie. In diesen beiden Werken stehen einem dominierenden, ruhigen Teile die drei bewegten Sätze als sich steigernde Einheit gegenüber. Während die Zweiteiligkeit der Gesamtform hier noch aus einem Außermusikalischen zu folgen scheint (aus dem menschlich persönlichsten Grundproblem Beethovens, das die Einsamkeit und Isoliertheit des schaffenden Ichs gegenüberstellt seinem Sichverlieren- und -vergessenwollen im Rausche der Gesamtheit, des wirbelnden Ineinanderflusses aller Erscheinungen), ist die zweiteilige Form der Urgestalt des op. 130 ganz nur Ausdruck jenes elementaren Verhältnisses der Musik, das wir kennen als Ausatmen und Einatmen, als Entspannen und Wiederanspannung!

Entspannen ist hier nochmaliger jünglingshafter Überfluß, ist Fülle der Phantasie und alles Stoffmäßigen; die Wiederanspannung aber zeigt jene geistige Aktivität, der die Welt der Erscheinungen dient zur Entfaltung aller Bewußtseinskräfte und welche die großartig strenge Selbstordnung des menschlichen Schaffens über die Materie stellt.

\*

Getrennt stehen sich im selben Werke die entgegengesetzten Stufen gegenüber; getrennt und doch ideal verbunden durch ihr Maßverhältnis und durch eine Abwägung, wie sie so sicher nur Mozart vermocht hat. Bei ihm freilich war jedes Werk eine glückhafteste Synthese, während dieses Quartett Beethovens in der getrennten Aufzeigung aller drei Schaffensstufen wie eine großartige, unbewußte Selbstanalyse des schöpferischen Menschengestes vor uns steht.

## III.

Fanden wir in den beiden großen Teilen des B-dur-Quartetts und in ihrer Beziehung aufeinander alle drei Stufenmomente, die künstlerisches Schaffen charakterisieren können, so ist dasselbe der Fall, wenn wir die große Fuge für sich allein untersuchen. Ihr Bau enthüllt sich dabei als ein Sonatensatz von ungeheueren Dimensionen, dessen Dreiteilung die einzelnen Stufen in umgekehrter Reihenfolge vor uns abrollt.

»Tantôt libre, tantôt recherchée« — dies gilt auch für die Gestaltung dieses Sonatensatzes in Fugenform! Es ist klar, daß es sich bei Beethoven um mehr handeln mußte, als nur um die Abfassung eines großen, kontrapunktischen Stückes; daß er aus einem tieferen Grunde die strengste formale Bindung musikalischer Gedanken an den Schluß *des* Quartettes stellte, in welchem er sich noch einmal hingegeben hatte an alle Lockungen des Lebens und seiner Kunst. So unerbittlich mußte die Zügelung der Phantasie werden, weil sie sich in Ausmaßen und Entladungen wie nie zuvor bewegen und seine eigenste persönlichste Welt erschaffen sollte.

Der Wein dieser Kunst war zu neu und stark, als daß er nicht die alten Formen hätte zersprengen müssen, hätten sie ihn ohne Neubildung aufnehmen sollen. Ein einziger Satz, an dessen Anfang eine Overtüre steht, und der dennoch Fuge bleibt und Sonatenform wird! eine Overtüre, die alles Material exponiert und die Notwendigkeit und Eigentümlichkeit des ganzen anschließenden Satzes heraufbeschwört! Und vor allem ein neuer Stil der musikalischen Komposition, ein Prinzip, das sich erst in Schönbergs d-moll-Quartett op. 9 wiederfindet: die Prägung einer ausschließlich aktiven Themagestalt, die, sich vielfach wandelnd, nie ihre Aktivität verliert, die alle übrigen Melodiebildungen beherrscht und umschafft, und welche die Rhythmik, Harmonik und Architektur des ganzen Satzes bestimmt.

\*

Wir sagten, die Fuge zerfalle in drei Teile; diese sind:

1. die an die kurze Overtüre anschließenden Doppelfugen  
in B-dur und Ges-dur.

Dieser Teil entspricht der Themaufstellung der Sonatenform, wobei die Fuge in B-dur den Platz des ersten und die in Ges-dur den des zweiten Themas einnimmt. Der Kontrapunkt beider Fugen ist aus demselben gestaltenden Urmotiv gebildet, das als Overtüre das ganze Werk eröffnet und bis zu seinem Ende durchzieht.

2. Die Durchführung in As-dur.

Das ist jener Mittelteil, der als »Allegro molto e con brio« mit einer Marscheinleitung in B-dur über dem Urmotiv beginnt und in der weiteren Entwicklung zunächst ausschließlich dieses hervortreten läßt, welches in immer neuen

Fugatis sich selbst kontrapunktiert, um schließlich die Themen beider Doppelfugen zu seiner Begleitung heranzuziehen und ganz sich unterzuordnen.

### 3. Finale und anschließende Coda.

Dieses beginnt mit dem gleichen B-dur-Marschteil (das *zweite* »Allegro molto e con brio«) und wird in immer neuen Kombinationen seiner selbst (Vergrößerungen, Verkleinerungen und freie Melodiebildungen) aus dem Urmotiv gebildet. Vor der Coda zitiert Beethoven noch einmal die Anfänge der Doppelfugen. Diese selbst bricht als drittes »Allegro molto e con brio« mit der hemmungslos entfesselten Kraft des Urmotivs herein, das über sich selbst zum Schluß das Thema der ersten Fuge in der Originalgestalt emporwölbt.

\*

Die drei Teile der großen Fuge,

1. Themenaufstellung (erste und zweite Doppelfuge in B-dur und Ges-dur),
2. Durchführung (Fugati des Urmotivs und anschließende Kontrapunktierung durch beide Fugenthemen — As-dur),
3. Zusammenfassung und Coda (Finale in B-dur, aus dem Urmotiv gebildet)

— stehen untereinander gleichfalls in jenem Stufenverhältnis, das wir für die Urform des ganzen Quartettes op. 130 aufzeigen konnten. Allerdings in umgekehrter Reihenfolge: die Zucht der Reife als die strenge Architektonik der beiden Doppelfugen des ersten Teiles; danach im Durchführungsteil das Erringen des Gleichmaßes von schöpferischer Phantasieüberfülle und vollkommen formgestaltender Geistigkeit; und im Schlußteil das ungehemmte Sprießen und Blühen aller Möglichkeiten des Stoffmäßigen, entwickelt aus dem *einen* Keime des Urmotivs.

\*

Aus den obigen Einsichten ergibt sich schon jetzt, wie wenig gerechtfertigt es ist, die große Fuge für sich allein zu spielen. Dennoch sind Voraussetzungen vorhanden, die ein solches Unternehmen rechtfertigen können. Weit mehr aber sollte uns die Frage der Rekonstruktion des Quartettes beschäftigen durch Aufführungen des Werkes in seiner Urgestalt. Das von unseren ersten Quartettgesellschaften zu erlangen wird eine Angelegenheit der nächsten Zukunft sein. Sicherlich werden sich unserem bewußten Hören dabei Zusammenhänge und Eindrücke anderer Art ergeben als den Zeitgenossen Beethovens; diese konnten mit Recht darüber in Staunen geraten, daß die in den ersten fünf Sätzen verschwenderisch gependete Fülle leicht faßlicher Formen und Melodien des B-dur-Quartetts durch einen so »knorrigen Brocken« (wie ein bedeutender Musikgelehrter unserer Tage die Fuge unlängst bezeichnet hat) als Abschluß beendet werden sollte.

\*

## DAS WERK

## I. Teil

## a) Overtura

In drei verschiedene Teile zerfällt diese Einleitung, die ähnlich wie der Anfang der 1. Sinfonie Beethovens eine die Haupttonart meidende Kadenz ist, um diese erst mit dem Eintritt des Allegro dort, und hier der Fuga festzulegen (erster Teil — G-dur nach C-dur; zweiter Teil — F-dur; dritter Teil — nach B-dur).

\*

Das Urmotiv beginnt im Unisono aller Instrumente:



Dies Urmotiv selbst scheint nur eine Umschreibung des einfachsten musikalischen Gebildes zu sein, des isoliert erklingenden Einzeltons. Nach der Fermate g des Anfangs beginnt es, als die Urbewegung der Musik, nämlich als das Streben des Tones nach seiner Wiederkehr in der Identität der Oktave. Dieser Weg vom Ausgangston zur Wiederkehr in der Oktave, der das ganze Reich der musikalischen Künste und Verhältnisse umspannt, ist die Elementar-Dynamik aller Musik; zurückgelegt, bleibt als seine Spur das Urmotiv, das innerhalb der Overtura gleich in drei Formen auftritt:



als Harmoniebestimmung,



als rhythmische Gestaltung,



als Melodieentfaltung.



Im dritten Teil der Ouvertura finden wir eine weitere Umbildung, die nach der Dominant-Tonart moduliert:



Wie aber aus der Modulation folgt, daß diese Fassung keine in sich selbst beharrende, elementare ist, tritt auch das Urmotiv mit dieser Gestalt als Gegenthema in die beginnende Fuga ein.

\*

Der erste (G-dur) und der dritte (nach B-dur modulierende) Teil der Ouvertura sind homophoner Natur, der zweite (in F-dur) dagegen melodisch-harmonischer Art:



Hier verwischt sich der Zielpunkt der Bewegung: wie nach einem Umschauen auf dem erreichten  $f'$  (als Folge der noch nichts entschieden habenden Kadenz II (G), V (C), I (F) des ersten Teils) wandelt das weitertreibende  $fis'$  sich zögernd in ein Wechselton-ges' und läßt der dann folgende, nach dem Ausgangston  $f'$  rückgewendete Quartsextakkord der Unterdominante die Bewegung versickern in die Oktave  $f''$ . Die immanenten Harmonien von Beispiel A dagegen (G gis a D G) treiben als Kadenzbewegung so entschieden vom Ausgangston weg in die Oktave empor, daß sie die letzten beiden Motivschritte ungeduldig um die Hälfte ihres Zeitwertes verkürzen.

\*

Im zweiten Teil (Meno mosso e moderato, F-dur) erscheint als Kontrapunkt über der melodischen Gestalt des Urmotivs (Beispiel C) das Thema der zweiten Ges-dur-Doppelfuge:



Mit seinem Auftreten hat Beethoven das ganze Material des Werkes eingeführt; ist diese Ges-dur-Melodie doch nur eine Art verselbständigter Variationenform des eigentlichen Gegensatzes zum Urmotiv, des Themas der ersten Fuge, B-dur:



Das Resultat unserer Untersuchung ist also: das Thema der ersten Fuge und ihr Gegenspiel, das Urmotiv, sind die Bauelemente des ganzen Satzes — alles übrige bedeutet nur Umformung und Variierung dieser beiden.

### b') Fuga in B-dur

Diese erste Doppelfuge ist eine der aufschlußreichsten Arbeiten des späteren Beethoven. Vergleichen wir ihre vier Abschnitte, so ergibt sich als Resultat mit jedem neuen Fugeneinsatz neben einer Steigerung der Intensität eine immer stärkere Verdichtung der Thematik:




I stellt die beiden Charaktere schroff gegeneinander; wuchtig peitschen die Synkopen des Urmotivs die entfesselte Rhythmik des Fugenthemas — begleitend und zugleich gestaltend, sie aufnehmend und vorwärts treibend.



II läßt die Themen noch unverändert — die andrängende Aktivität des Urmotivs hat aber die Begleitung aufgelockert: gesteigerte Erregung gibt sich kund als verkürzender Triolen-Kontrapunkt der Begleitungsstimmen.



III zeigt trotz des »tranquillo ma non troppo« (als eines vorübergehenden Ausruhens vor dem Schlußansturm) das Urmotiv neu vorstoßend — die Synkopen drängen näher an die guten Takteile, bereiten die entscheidende Zusammenballung von IV vor; das Thema selbst ist unverändert, wandert aber, in Zweitakt-Abschnitte zerlegt, durch die Stimmen und Oktaven. Die Triolenbewegung wird weiter verkürzt, indem der neue Rhythmus  Sechszehntel an Stelle der Triolen in die Begleitungs-Kontrapunkte einführt.



IV endlich bringt das Resultat dieser Vorgänge: Thema wie Urmotiv sind um die Hälfte verkürzt, statt vier umfassen sie nur noch zwei Takte. Hemmungslos prallt gegeneinander, was in I sich erst zu messen und gegenseitig Kraft abzuprobieren schien.

Es zeigt sich also, daß diese erste Fuge mit unnachlässiger Vehemenz ihre beiden Gegenstände formt, daß sie sie auf immer knappere, präzisere, ja man möchte sagen, auf eine endgültige Gestalt zu bringen sucht. Das bedeutet, daß dieser Teil ein einziger Ansturm geistiger Kraft ist, die nur vorübergehend sich sammelnd, in der Kulmination des Schaffensrausches wie feurige Glut alles verwandelt.

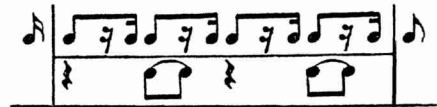
Wollen wir eine Formel für diesen Vorgang finden, so könnten wir vielleicht folgendes sagen: die Materie soll, auf ihre knappste, gedrängteste Form gebracht, der konzentriertesten Geistigkeit Gestalt verleihen.

Gefäß und Inhalt werden unerbittlich geschmiedet, bis der Schaffende erschreckt die Grenzen menschlichen Vermögens anstößt und, aus prometheischem Rausche aufwachend, sich findet in der Einsamkeit und Verlassenheit seiner eben noch das Unermeßliche beherrschenden Seele.

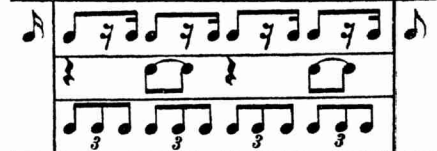
\*

Ehe wir verfolgen, wie diese Erschütterung als Ges-dur-Fuge zu Tönen wird, gehen wir noch einigen speziellen Momenten der ersten Doppelfuge nach.

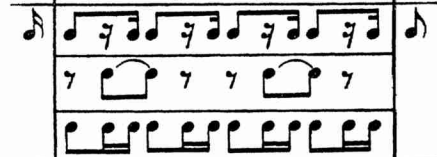
I stellt folgende Rhythmen gegenüber:



II fügt hinzu:




III macht daraus:



IV bringt als Resultat:



Mit unerbittlicher Logik wird diese Schlußgegenüberstellung erreicht, in der die  das Thema fast an die Erde zu schmieden scheinen wollen, während die gehäuften Synkopen des Urmotivs dessen Drängen unwiderstehliche Kraft verleihen.

\*

Als Form dieser Fuge unterscheiden wir drei Teile: die Gegenüberstellung beider Gegenstände (in I), ihre Durchführung und Ineinanderglühung (in II und III), und (in IV) das großartige, reprisenartige Verkürzungsergebnis. I und IV entsprechen sich durch die strenge, fünfmalige Aufstellung beider Fugengegenstände, während II und III sie in freien Anordnungen variieren und durchführen. I und III sind von ungefähr gleicher Dauer, II hat die größte Ausdehnung, während IV am kürzesten ist. Die Summe aller Teile ergibt das vierfache von I.

#### b'') Fuga in Ges-dur

»Bis der Schaffende erschreckt die Grenzen menschlichen Vermögens anstößt, und, aus prometheischem Rausche erwachend, sich findet in der Einsamkeit und Verlassenheit seiner eben noch das Unermeßliche beherrschenden Seele.«

Wann war je ein Herz stiller, ein Ich demutsvoller, wo hat mitten in dem Kraftbewußtsein der Tat, der Gottähnlichkeit des Schaffens ein Mensch sich gottbewußter gebeugt und ganz nur gefühlt als endlicher Träger des Unendlichen, als vergänglicher Kündler der Unvergänglichkeit! Und ist nicht das

Zaudern Zarathustras in dieser Fuge seine Furcht vor der Verantwortung der zu tuenden Tat? »Die stillste Stunde« hätte auch Beethoven diese Töne nennen können, die stillste Stunde des horchenden, des zögernden, des Gott hingebenen Menschen. Ob es wie im Zarathustra heißt: »da sprach es wieder ohne Stimme zu mir — du mußt, Zarathustra, du mußt«, oder ob die Ges-dur-Variation des B-dur-Themas als Hauptthema der zweiten Fuge ihre himmlische Melodie entfaltet, diesen süßen niederziehenden Gesang, dessen Töne, wie Tränen eines Bittenden ergreifend, Herz und Antlitz überrieseln —; es ist dieselbe Stille der Seele in den Worten wie um die Töne, jene Stille, in der das verantwortende Ich allein dem Unendlichen gegenübertritt, aus der aber auch die Kraft zu neuem, noch höherem Tun erwächst, weil solche Zwiesprache des Begrenzten mit dem Unbegrenzten *in dem Menschen* ihm zeigt, daß sein Schaffen keiner Einengung unterliegen kann, daß sein Wollen, höher nach Sternen greifend, auch das Leben hinauf gestalten muß.

\*

Über der als Trugschluß jäh erreichten Ges-dur-Harmonie, in die das trotz ihrer Steigerungen resultatlose Ringen der ersten Fuge sich flüchtete (all jene Zusammenballung, die, ohne Entscheiden, der prägendsten Form des Ur-motivs die gehämmertste, widerstehendste des B-dur-Themas entgegenstellte); über jener Ges-dur-Harmonie erhebt sich das Thema der zweiten Fuge, zunächst ohne Gegenthema. Erst dann beginnt die eigentliche Doppelfuge, die aus einer einfachen fünfmaligen Themaufstellung besteht:



Zwischenspiele unterbrechen ihre Strenge; nach den ersten beiden Themagegenüberstellungen in Ges und Des rundet sich der Anfang zur Symmetrie durch ein zweites, entsprechend *nur* akkordisch begleitetes Aufsingen des Fugenthemas, jetzt in Des-dur.

Nach dem die Fuge beendenden fünften Themaetrtritt sammelt die Ges-dur-Melodie noch einmal alle Kräfte, um ein drittesmal allein emporzusteigen, nun auch die begleitenden Harmonien verschmähend und in machtvolltem Gesang alle Instrumente zu dienendem Unisono verbindend. Dieser unbeschreibliche Höhepunkt, in der die Stille der Seele größeres Leuchten gewinnt, als alles heißeste Ringen vorher ertrotzte, verklingt sofort, verliert sich in Dunkel, in Pochen ohne Echo und Ziel:

Von außen antwortet dem Menschen nichts, alle Tat kann nur geschehen als sein eigenes Tun; so geschieht sie auch hier, besinnt sich Beethoven auf seine Kraft und überbietet in der Durchführung immer von neuem den Ansturm seines schöpferischen Willens, als ein Formen ohne Ende, als immer knapperes sich selbst Ausagen der Energien des Urmotivs.

## II. Teil

### a) Einleitung

Die rhythmische Erscheinungsform (B) ist es, welche als kraftvolle Selbstbesinnung aufwärtsstürmend das B-dur des die Durchführung einleitenden Marschteils bestimmt. (Wie das Urmotiv der Selbstbetrachtung des Tones entsprang, wachsen alle weiteren Vorgänge aus dem Urmotive selbst.) Diese B-dur-Einleitung hat Ähnlichkeit mit der sieghaften Kraft des Sechsstel-Marsches (Tenorsolo: »froh, wie seine Sonnen« . . .) aus dem Finale der 9. Sinfonie. Beide stehen in gleichem Rhythmus und gleicher Tonart, beide münden in großartigem Aufschwung wie ein Kampfesentschluß ein in das durchführungsartige Ringen der folgenden Teile. Nur ist im Quartett der visionär die Entscheidung vorwegnehmende Marsch von viel gedrungener, knapperer Gestalt; und so sicher wirkt dieses Willenswort hier, daß seinem Rufe das Urmotiv selbst in der Grundgestalt Folge leistet.

b') Die Fugati des Urmotivs und seine Selbst-Kontrapunktierungen  
In drei Gestalten nacheinander erscheint das Urmotiv, deren jede eine neue Verkürzung und intensivere Fassung bedeutet: aus acht schrumpft es auf vier

Takte, und schließlich auf nur drei, zusammen, ohne daß seine Kraft erlahmt; im Gegenteil, die kürzeste Bildung löst (entsprechend dem Vorgange in der B-dur-Fuge) die Kontrapunkte auf in jagende Triolenfiguren:

The musical score consists of three systems, labeled I, II, and III. System I shows a melodic line in the upper voice with dynamics *ff* and *sfz*. System II shows a lower voice with dynamics *p*. System III shows a third voice with dynamics *pp* and *ff*. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Beide Kontrapunkte entstammen dem Urmotiv, sind seine in der Umkehrung auftretende rhythmische Umbildung und deren Vergrößerung.

Nach dem dritten Fugato verharrt die Bewegung auf dem Orgelpunkt Ges, der das Thema noch einmal unverändert zitiert; dann beginnt eine der großartigsten Kraftzusammenfassungen der Kunst, in der eingeführenden Canon-Tonleiter des Motivbeginns durch fast zwei Oktaven, deren Aufstieg von oben her die Trillerkette der Violinen mit gleicher Vehemenz entgegenstürzt. Auf *c''* treffen beide Tonleiter zusammen:

The musical score shows a complex canon section with trills and dynamic markings. The notation includes various trill markings such as *tr*, *(des) tr*, *(a) tr*, and *(ges) tr*. Dynamic markings include *ff*, *p*, *fp*, *sfz*, and *fz*. The score is written in a complex rhythmic pattern with many notes and accidentals.

Auch dieser Versuch bleibt ohne Entscheidung, auch dieses fast verzehrende Aufbieten aller Kraft bringt keine Lösung des schöpferischen Krampfes.

b'') Fugati des Urmotivs mit dem Thema der ersten Fuge als Kontrapunkt

Der Zusammenprall beider Bewegungen ist erfolgt. Ihre Resultatlosigkeit aber hemmt nicht die entfesselte Energie, sondern eine machtvolle Schlußkadenz faßt sie nur fester zusammen! — da erscheint, ein aufleuchtender Gedanke, der Anfang des Themas der ersten Fuge; und wilder noch, ein »ja« des Schaffensrausches, stürzt ihm das Urmotiv in neuer Umkehrungsgestalt entgegen, das Thema der ersten Fuge als dienenden Kontrapunkt mit sich reißend:



Entfesselt rast es in neuer Verkürzung durch eine Oktave abwärts, wiederum kadenzierend über seiner anschließenden knappsten Form:



b''') Engführungen des Urmotivs und Orgelpunkt

Damit ist die Rückkehr zum As-dur des Durchführungsteils vollzogen. Die Heftigkeit der vorangegangenen Willensanstürme läßt sich nicht mehr überbieten; ernsteste, ganz die eigene Kraft erfassende Selbstbesinnung kann allein den letzten Ansturm vorbereiten. Dies geschieht in einer großartigen Engführung des Urmotivs in Gegenbewegungen:



Diese neue Gestalt desselben betont noch sein Zielstreben aufwärts nach dem Schlußton — die ausholenden Rückbewegungen vor den ansteigenden Intervallen sind weggelassen.



Zusammen mit dem kontrapunktierenden Thema der ersten Fuge und der eigenen rhythmischen Erscheinungsform, kulminiert das Urmotiv über einem Orgelpunkt Es, der synkopierend das erste Auftreten des Urmotivs in der B-dur-Fuge ins Gedächtnis ruft:

The musical score consists of two systems of piano music. The first system is in a key signature of three flats (B-flat major) and features a treble clef with notes marked with accidentals (as), (ges), and (f), and a bass clef with notes marked with (ff) and (f). The second system is in a key signature of two flats (B-flat major) and features a treble clef with notes marked with accidentals (des), (c), (ces), (b), and (as), and a bass clef with notes marked with (poco rit.), (poco riten), and (mf). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Diese erschütternde Willensballung mündet (wie der Schluß der ersten Fuge) unmittelbar ein in das Thema der Ges-dur-Doppelfuge, das jetzt ebenfalls nicht mehr dominiert, sondern zum umrankenden Kontrapunkt geworden ist.

#### b''''') Abschließende Reminiszenz

Entfesselt ist die Kraft des eigenen Schöpferwillens verströmt, hat sie die früher ihr entgegenstehende Erscheinung des ersten Fugenthemas ganz sich untergeordnet, sie mitgerissen in ihren selbstzerfleischenden Kampf. Das Ende dieses Ringens aber ist ein anderes als das der B-dur-Fuge: auf dem Orgelpunkt in Es vollzieht sich der furchtbarste Zusammenbruch des selbstvermessenen Willens, das Erkennen der Ohnmacht des Menschen; und nun folgt ein Gesang, gebildet aus dem Urmotiv, wie er inbrunstvoller, flehender, Gott erzwingen wollender, nie ertönt ist:

The musical score is a single system of piano music in a key signature of three flats (B-flat major) and a 2/4 time signature. It features a treble clef with notes marked with (mf) and (cresc.), and a bass clef with notes marked with (mf). The tempo is marked 'Meno mosso e moderato cantabile'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



Um ihn schlingt sich die ganze Süßigkeit des Ges-dur-Themas, das, erst nur begleitend, immer höher sich emporhebt, um die nicht zu stillende Frage des Herzens auszusprechen: nach dem »Wie«, dem »Warum« und dem Ende alles Menschentuens.

Gott gibt keine Antwort, das Leben auch nicht; so bleibt der Mensch auf sich selbst verwiesen, auf sich, der Stoff und Schöpfer zugleich ist, der das Endliche und das Unendliche in sich verbindet.

### III. Teil

#### a) Reprisenartige Zusammenfassung

Alles Außermenschliche kann zu nichts helfen; also entfallen auch die bisherigen Gegenstände des Wollens (beide Themen der Fugen) dem weiteren Tun des schaffenden Menschen. Das Urmotiv allein bleibt und das stolze, sichere Wissen um sich selbst, jene Kraft, die Beethoven an anderer Stelle, in der 9. Sinfonie, hatte ausrufen lassen: »Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen«.

Dieses »Muß« des innersten Herzens, diese Notwendigkeit der eigenen Natur bleibt unantastbar, wie sehr auch die Grenzen des irdischen Tuns bedrängend das Wollen einengen. So kommt kein Verzagen in seine Seele, sondern zukunfts Kühner, gedankenferner als je erklingt die den Durchführungsteil eröffnende Marscheinleitung von neuem, nun aber »sempre piano« bezeichnet, ein visionäres Schauen kommenden, noch nicht verwirklichten Glücks. Seine kreszendierende Wiederholung leitet über zu einem zweimal erklingenden Höhepunkt des Klanglichen, einem Schwelgen in hellen, verheißenden Tönen, wie wir sie nie vorher vernommen:



Das Geheimnis des Menschenlebens bleibt diese schaffende, unfaßliche Kraft des Wollens, welche von keiner Macht zerbrochen werden kann, die aber

Welten aus sich gestaltet. So erscheint nun das Urmotiv, von den Stimmen einander zugereicht, in geheimnisvoller Zerlegung den Raum durchflüsternd:



In hellerer Gestalt leuchtet es auf als pizzicato, um endlich noch einmal im Rätsel seiner Urgestalt zu ertönen, über ruhenden, schweren Harmonien, die sein innerstes Geheimnis anzurühren scheinen. So nahe ist die Entschleierung des Unaussagbaren, daß die Bewegung erstarbt und das Motiv, auf dem Leitton angelangt, sich zweimal mit den Harmonien ausweichend von seinem Zielpunkte, dem Schlußton  $b'''$  abwendet:

Worte vermögen nicht anzudeuten, welche Schauer innerer Erschütterung diese Stelle erfüllen. Ein drittesmal erklingt das  $a'''$ , und sich in einfach großer Kadenz freimachend stürzt es nun in den Zielton  $b'''$ , so fest diese Bewegung packend, sie so endgültig gestaltend, daß sie viermal wiederholt wird! Noch einmal beginnt das klanglich helle Schwelgen und führt einen neuen Höhepunkt herbei; nun aber nicht mehr bloß als jenes zielsichere sich selbst Erschauen, sondern aus wissend gewordener Seele ertönend als verzehrendes Sehnen und tief-schmerzhaftes Glut.

»Diese Frage wirf wie ein Senkblei in dich hinein; die Tiefe ihres Falles soll dir die Tiefe deiner Seele ausmessen!« — jener Gedanke Zarathustras wird in uns lebendig, hören wir dieses Verklingen, dieses ins Abgrundlose Versinken der Seele in sich selbst:

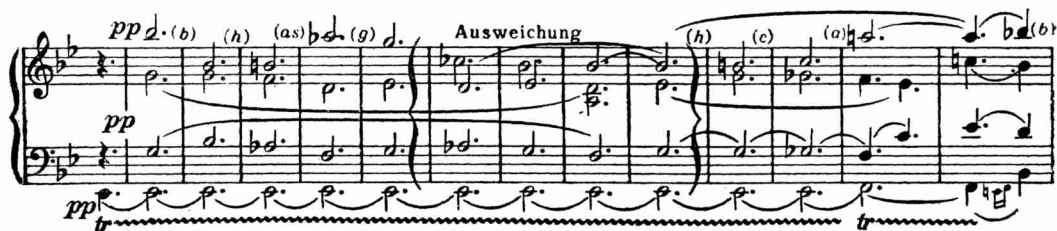
Es ist kein Zufall, daß sein Ende ein Akkord ist, der vorher noch nie in der Musik erklungen war: zwei reine Quartan übereinander gestellt, jenes Gebilde, das die modernste Musik eines Debussy und Schönberg fast hundert Jahre später neu zu entdecken glaubt. In der absoluten Gleichheit seiner Teile ist jedes Streben erstorben, und Beethoven selbst hat dies so ganz als ausgelöscht empfunden, daß nicht die erwartete Kadenzlösung nach Es-dur einsetzt, sondern wie ein furchtbarster Notschrei, in festem B-dur, der Anfang der ersten Doppelfuge erklingt und gleich danach der Beginn der Ges-dur-Fuge, beide nach den ersten Tönen in aufbegehrend hilfloser Frage abreißend und ersterbend.

## b) Coda

In festestem B-dur bricht auch die Coda herein; das Erwachen eines Genesenden, der den schweren Traum seiner Zweifel an sich selbst krafterfüllt von sich stößt. Nur das Urmotiv bleibt übrig, in hinbrausendem Unisono durch die Oktaven stürmend und in unerhörter Kraftspannung sich über sein eigenes Vermögen erhöhend:



Noch aber zittert die Seele nach von dem Schauer des erahnten Geheimnisses, und erstarrend will das Urmotiv (wie in Erinnerung an die Parallelstelle) noch einmal der eigenen Konsequenz, dem Gesetz seiner Gestalt entfliehen:



Aber das war nur rückfallartige Schwäche, und jetzt rafft es sich empor zu höchster, monumentaler Kraftäußerung; so ganz positiv, so ganz strahlende Gewißheit des eigenen Wesens ist es geworden, daß es über sich wie ein Triumphbild die Gestalt seines einzigen Gegenspielers, des B-dur-Themas entfaltet, es mit hinauf verwandelt ins Sieghafte und zu schwebendem Flug von

der Starre der eigenen Erscheinung befreit, durch die läuternde Glut höchster menschlicher Entschlußkraft:

#### IV. Teil

Was wäre noch alles über dieses Werk zu sagen, dessen Geschehnisse auf höherer Ebene vor sich gehen. Seine Kämpfe lassen jenes Ringen erblassen, das wir aus den Schlachten und Feldzügen Napoleons kennen. Sein Schauplatz ist der menschliche Geist; dessen Selbsterkenntnis das Ziel seiner Kämpfe. Hier ist eisige Luft, aber wahrhaft menschliche Luft; hier findet das Gott suchende Individuum im Suchen sich selbst. *Den Menschen zu bejahren als schaffendes Wesen* — das ist der innerste Sinn dieser Fuge; dieses Riesenerkes, das sich die Lust des Daseins gegenüberstellte, dessen Schöpfer vor seinem Beginn noch einmal die segenvolle Welt gefunden hatte.

\*

Jetzt können wir auch angeben, wie wir dieses Werk hören wollen, das für seine Ausführung mehr als die physische Kraft einzelner Menschen zu verlangen scheint. Vom Quartett gespielt kann es nur als Teil des op. 130 erklingen, wo die Auswägung beider Teile eine andere Art der Spannung ergibt, als die Darstellung der isolierten Fuge allein voraussetzt. Durch die früheren Sätze wirkt die kontrastierende Energie verschärft, selbst wenn die vier Spieler nicht das Äußerste an Kraft anwenden. Dagegen kann die alleinige Ausführung der Fuge nur durch das volle Streichorchester erfolgen, die am besten in der pietätvollen Fassung Felix v. Weingartners geschieht. Da erst wird es möglich, die Fuge ganz zu entfalten und all ihre Großartigkeiten unabgeschwächt wiederzugeben; da erst wird es möglich, das größte Werk Beethovens so nachzuschaffen, daß es wie kein zweites die kaum faßliche Gewalt seiner Seele und die Größe ihres Wollens und Erlangens offenbart.

*Nachwort des Verfassers.* Statt der wörtlichen Übersetzung »bald frei, bald gewählt (kunstvoll)« des »tantôt libre, tantôt recherchée«, ist das »ebenso frei, als streng« gewählt worden als im eigentlichen Sinne Beethovenscher Denkweise entsprechend.