

In der Klassik befestigt sich die Auffassung, die Konzeption eines Instrumentalwerkes sei häufig mit einer bestimmten poetischen Vorstellung verbunden. Schließlich ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Ansicht, jeder wertvollen Instrumentalmusik müsse eine rational faßbare Idee zugrunde liegen. Es ist die Zeit der *Eroica*, aber auch die Momignys, die solche Ideen fördert. Sie vollzieht den Schritt auf zwiefacher Ebene, auf künstlerisch-schöpferischer dort, d. h. im Kunstwerk selbst, auf theoretisch-spekulativer hier, im Deutungsversuch. So gesehen führen die Spekulationen des Theoretikers, wenn wir sie ins rechte, nämlich historische Licht rücken, näher heran an die zeitgenössische Kunstvorstellung sowie an das Verständnis des Kunstwerks selbst.

WILHELM PFANNKUCH / KIEL

Sonatenform und Sonatenzyklus in den Streichquartetten von Joseph Martin Kraus

Das Instrumentalwerk Joseph Martin Kraus' ¹ umfaßt u. a. auch eine Reihe von Streichquartetten, auf deren Bedeutung als Vorstufe zum musikdramatischen Schaffen des Komponisten Richard Engländer bereits vor rund zwei Jahrzehnten aufmerksam gemacht hat ². Trotz dieses Hinweises ist eine eingehendere Untersuchung der Quartette bis heute unterblieben ³. Die Erörterung der formalen Werkstrukturen sei als ein Teilaspekt dieser Aufgabe herausgegriffen.

Überliefert sind neun Streichquartette ⁴, entstanden in den Jahren 1773—1784. Nach einem Göttinger Brief des Komponisten ⁵ waren 1777 sechs Quartette fertig und noch ungedruckt; in einem Tagebucheintrag vom Dezember 1782 heißt es: „*Hummel versprach ich das restierende sechste Quartett*“ ⁶. Der 1784 erschienene Hummel-Druck ⁷ enthält die (im folgenden als H [= Hummel] 1—6 bezeichneten) Quartette A-dur, B-dur, g-moll, D-dur, C-dur und G-dur; drei Quartette (c-moll, C-dur, E-dur) blieben zu Kraus' Lebzeiten unveröffentlicht ⁸. Aus den genannten Mitteilungen muß geschlossen werden, daß zwischen 1773 und 1777 sechs und zwischen 1777 und 1782 zwei Quartette entstanden sind, während eines 1783/84 datiert. Die Werke unterscheiden sich zunächst nach Satzzahl (zweisätzlich: c; dreisätzlich: C, E, H 1—5; viersätzlich: H 6) und Satzfolge: bei Ausklammerung des zweisätzigen c-moll-Quartetts liegt fünf von acht Quartetten die Folge Sonatensatz—Liedsatz—Rondosatz zugrunde (C, E, H 1, H 2, H 5), die in drei Fällen aufgegeben ist (H 3: Doppelfuge — rondohafte Romanze —

¹ Vgl. R. Engländer, *J. M. Kraus*, in: MGG VII, 1711—1716, und K. F. Schreiber, *Verzeichnis der musikalischen Werke von J. M. Kraus*, in: AfMw VII (1925), 477—494.

² R. Engländer, *J. M. Kraus und die Gustavianische Oper*, Uppsala-Leipzig 1943, besonders 93—99 (*Instrumentale Voraussetzungen von Kraus' musikdramatischem Stil*).

³ Vgl. jedoch die knappen Analysen der Instrumentalwerke bei B. Anrep-Nordin (*Studier över J. M. Kraus*, in: STMF V/VI [1923/24], passim; VI, 49—93: III. *Instrumentalmusik i cyklisk form*).

⁴ Schreiber nennt (a. a. O., 494) außerdem verlorenegegangene „*kleine Streichquartette und Sinfonien*...“, entstanden „*Mannheim 1771 oder 1772*“.

⁵ Vgl. K. Meyer, *Ein Musiker des Göttinger Hainbundes*, in: ZfMw IX (1926/27), 461—480, hier 471.

⁶ Vgl. R. Engländers Rezension der Neuausgabe der Quartette (s. Anm. 8), in: Mf 15 (1962), 302—304.

⁷ *Six quatuors concertans ... par J. Kraus ... Opus 1. Chez J. J. Hummel à Berlin (1784)*, Stimmen.

⁸ NA der Quartette H 1—6 und des C-dur-Quartetts hrsg. von A. Hoffmann, Wolfenbüttel (1960/61), Mösel-Verlag.

Tempo di Minuetto⁹; H 4: Sonatensatz — Variationensatz — sonatenhafter Finalsatz; H 6: Sonatensatz—Variationensatz—Largo/Rondofinale).

Die einleitenden Sonatensätze (C, E¹⁰, H 1, H 2, H 4–6). — Die Expositionen verlaufen nach Tonartenfolge und Gruppenbildung regelmäßig. Die Hauptthemen (HT) sind 4 + 4taktig periodisch (C), 6taktig einteilig (H 1, H 2) oder mehrgliedrig angelegt (E, H 4–6). Die ersten Überleitungsgruppen (Ü1) sind fortspinnend aus HT entwickelt oder noch enger damit verbunden (H 4: Ü1 = HT-Variante in Moll); nur in H 6 ist in das Skalenlaufwerk der HT-Fortspinnung eine Kontrastepisode eingeschoben. Die Seitenthemen (ST) verzichten durchgehend auf thematische Kontraste und sind aus HT bzw. Ü1 fortspinnend gewonnen (C), aus HT abgeleitet (H 1: ST entwickelt aus Umkehrung des HT-Kopfmotivs; H 4: ST = neue HT-Variante), oder bleiben unverbindlich-figurativ (H 2, H 5); nur H 6 geht eigene Wege: ST schließt zwar an die Skalen von HT bzw. Ü1 an, ist aber durch chromatisch gewundene Terzketten schon nach wenigen Takten gegensätzlich geprägt. Die folgenden Gruppen knüpfen an das Vorausgegangene an; vor dem Epilog ist in H 4 eine HT-Reminiszenz, in H 6 eine Ü1-Variante eingefügt. — Weniger einheitlich sind die Durchführungen: eine „Entwicklung“ von bunter Folge nichtthematischer Reihungs- oder Fortspinnungsgruppen bis zu echter Verarbeitung des thematischen Materials ist nicht zu übersehen. In C und H 2 werden Themenbestandteile nur teilzitiert, wobei in C nichtthematische Gruppen überwiegen, während in H 2 nichtthematische und thematische Gruppen etwa gleich stark vertreten sind. In H 1 werden ausschließlich Themenbestandteile sequenzierend gereiht. Erst in H 4–6 wird (stufenweise zunehmend) thematisches Material verarbeitet (H 4: Paraphrasen über das Kopfmotiv von HT und HT-Variante, dann über die zweite HT-Variante; H 5: Paraphrasierung von und imitatorische Arbeit mit HT- und ST-Bestandteilen; H 6 in zweiwelligem Verlauf: I. Umkehrung einer Ü1-Motivreihe, von zweimaligem HT-Teilzitat eingeschlossene Fugatoeinwürfe des HT-Kopfmotivs, neues HT-Teilzitat, II. scheinpolyphone Einsätze der umgeformten Ü1-Kontrastepisode, Kombination der ST-Skalen mit dem chromatischen ST-Kontrastmotiv und der Ü1-Kontrastepisode, Ausklang mittels Rückgriff auf Ü1-Kontrastepisode). — Die (in C und ist verkürzt in C; Ü1 fehlt in E, ist verkürzt in H 1 und H 4 und ersetzt in C und H 2; und ist verkürzt in C; Ü1 fehlt in E, ist verkürzt in H 1 und H 4 und ersetzt in C und H 2; ST fehlt in H 1, ist verkürzt in C und H 4 und ersetzt in H 5 (durch eine Imitationsgruppe des HT-Kopfmotivs nach eingeschobenem HT-Teilzitat). Einen Sonderfall stellt H 6 dar: 12 Takte HT-Reprise, 3 Takte Fugatoeinwürfe des HT-Kopfmotivs, 3 Takte HT, 9 Takte kontrapunktische Verarbeitung des HT-Kopfmotivs, anschließend HT-Fortsetzung, Ü1 stark verändert, ST fehlt. Eine Verdoppelung der Epiloggruppe begegnet in C, E und H 1, eine echte Coda mit Rückgriff auf den Durchführungsbeginn und eigener Schlußgruppe in H 6. — Im ganzen ergibt sich folgendes Bild: die Expositionen verzichten auf thematische Kontraste und betonen die Einheit des thematischen Verlaufs (Ausnahme: H 6); die Durchführungen sind zunächst Reihungs- und Fortspinnungsabläufe fremden Materials, später kleiner Themenbestandteile, enthalten dann ausgedehnte Themenparaphrasen und verdichten sich schließlich zu thematischer Arbeit bei Einbeziehung kontrapunktischer Mittel; die Reprisen greifen durch HT-Betonung auf die in den Expositionen sichtbare Tendenz zurück. Bemerkenswert ist eine zunehmende Verschleierung der Gelenkstellen in und zwischen den Satzteilen (vor allem in H 2, H 4, H 6). Alle diese Mittel stehen im Dienste eines zur Vereinheitlichung drängenden, am einmal gefaßten thematischen Grundgedanken festhaltenden und im übrigen fließenden Satzverlaufes. Nach dem aus inneren Gründen früh anzusetzenden c-moll-Quartett bilden C

⁹ Dem echten Menuett ist Kraus fast durchgängig ausgewichen. Das vorliegende *Tempo di Minuetto* charakterisiert Engländer (a. a. O., 94, Anm. 2) überzeugend als einen Satz „von Scherzcharakter im Beethovenschen Sinne“.

¹⁰ Zum E-dur-Quartett vgl. die Angaben bei B. Anrep-Nordin (a. a. O., VI, 60 f.).

und H 1 den Ausgangspunkt, E und H 2 eine erste Entwicklungsstufe (mit H 3 [s. u.] als Kulminationspunkt) und H 4 und H 5 die zweite Entwicklungsphase vor H 6, dem einzigen viersätzigen Quartett, als Zielpunkt¹¹.

Zyklusbildung. — C ist eine nur lose Reihung von Sonaten-, arkadischem Liedsatz und tanzhaftem 6/8-Scherzo: thematische Zwischenbezüge fehlen ebenso wie eine innere Zusammengehörigkeit gerade dieser Sätze. Ganz ähnlich H 1, wo ein thematischer Rückgriff des arkadischen Liedsatzes (zweiter Teil) auf den Sonatensatz (ST) Zufallscharakter hat. In H 2 jedoch steht an Stelle eines arkadischen Liedsatzes ein weit ausgespannener Gesang der aus dem Stimmenverband individualisierten Bratsche und damit ein echter Kontrast als lyrischer Ruhepunkt, zu dem der Sonatensatz durch Quintschluß geöffnet ist; das Finale erscheint bei nur lockerer motivischer Verknüpfung immer noch lediglich angereicht. — Dieses lose Verhältnis der Sätze zueinander ändert sich grundlegend in H 3, dem einzigen in Moll stehenden Quartett: die strenge Doppelfuge des ersten Satzes findet in der Romanze ihren lyrischen Gegensatz, der ihr durch eine mehrfach wiederkehrende Viertonfigur motivisch verbunden ist; das scherzoartige *Tempo di Minuetto* entspricht dem kontrapunktischen ersten Satz insofern, als seine sechs Anfangstakte in Gestalt ihres in allen Stimmen streng geführten Krebses am Schluß wiederkehren. Mit Ausnahme des Mittelsatzes ist dieses Quartett vom Kontrapunkt geprägt, einer Satztechnik, die in C, H 2 und H 5 nur andeutungsweise auftritt, in H 6 jedoch entscheidend mitbeteiligt ist. H 3 ist Kulminationspunkt der ersten Entwicklungsphase C—H 1/E—H 2 und ist gleichzeitig Ausgangspunkt eines Neubeginns auf gleichsam „höherer“ Stufe (H 4—6). — Der Variationensatz von H 4 ist lyrisches Mittelglied (hier in der Tonika-variante statt in einer der beiden Dominanten stehend) eines Zyklus: das sonatenhaft geprägte Finale ist gleichzeitig Kontrast und Ergänzung des ersten Satzes, atemloser Ausklang und gleichzeitig Steigerung des Vorangegangenen. In H 5 liegt das Gewicht in den beiden ersten Sätzen, deren zweiter, ein ausdrucksgeladenes *Larghetto*, größtenteils vom emanzipierten Cello geführt wird; das Rondofinale ist trotz seines jagend-düsteren *Minore*-Teiles im wesentlichen leichtfüßig-bewegt und damit „entspannende“ Ergänzung zum *Brio* des ersten und zum *Espressivo* des zweiten Satzes. Der höchste Grad innerer Satzzusammengehörigkeit ist in H 6 erreicht: ein tanzhafter *Scozzese*-Variationensatz kontrastiert zum Sonatensatz; das an dritter Stelle stehende *g-moll-Largo* ist mit seinem Sich-Verbohren aller Stimmen in chromatischen Windungen Ausdruck eines inneren Konfliktes, nicht mehr lyrischer Ruhepunkt, worauf das schließende Rondofinale wie eine notwendigerweise „leichte“ Lösung wirkt. — In der Instrumentenbehandlung unterscheiden sich H 4—6 von den übrigen Quartetten (mit Ausnahme von H 3) dadurch, daß erst hier die Instrumente als „Gestalten einer imaginären Bühne“¹² nahezu gleichberechtigt sind.

Nach 1783/84 hat Kraus kein Streichquartett mehr komponiert und zur Kammermusik nur noch ein spielfreudig-unproblematisches Flötenquintett beigetragen¹³. 1780 hatte er sich mit der Oper *Proserpin* endgültig dem Musiktheater zugewandt. Vorstufe dazu waren u. a. seine Streichquartette, deren „Entwicklung“ recht augenfällig dem Weg ähnelt, den Joseph Haydn in seinen Quartetten op. 9 bis op. 20 beschritten hat¹⁴.

¹¹ Diese Gruppierung wird durch die Setzung von Repetitionszeichen in den einleitenden Sonatensätzen bestätigt: in C und H 1 werden Exposition und Durchführung plus Reprise wiederholt, in E und H 2 steht ein Wiederholungszeichen nur nach der Exposition; H 4—6 weisen keine Repetitionszeichen auf.

¹² Vgl. dazu R. Engländers Ausführungen (a. a. O., 96 f.).

¹³ *Quintetto pour Flute . . .*, par M. Kraus . . ., Paris (1797/99), Pleyel, NA hrsg. von A. Hoffmann, Wolfenbüttel (1961), Mösel-Verlag.

¹⁴ Vgl. F. Blume, *J. Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten*, in: JbP 38 (1931), 24—48.