

für WDR
Aug. 1977

Beethovens Streichquartette haben mich auf längeren Wegstrecken meiner Kompositorischen Laufbahn immer wieder begleitet und für ~~die~~ ^{ihre} manche Wendungen entscheidende Bedeutung gewonnen, vom spelerisch-graziösen G. dur Quartett aus opus 18, das ich in dem Kurs für Partiturspiel, den ich bei meinem Eintritt in die Staatsakademie in Wien als Nebenfach zu belegen hatte, auf dem Klavier zusammensetzen begann, bis zu dem bewegenden opus 135, dessen Adagio ich bei der Trauerfeier für Karl Kraus im November 1936 vom Kolner Quartett spielen ließ.

Als ich mich in der atonalen Tonsprache auszudrücken begann, konnte ich die Zone der aphoristischen Klänge, die meine Vorgänger bei ihrem Vordringen in dieses unerforschte Gebiet haben passieren müssen, (ohne mich darin aufzuhalten) hinter mich bringen und mich alsbald mit den Problemen der Großform auseinandersetzen. Dabei konzentrierte sich meine Aufmerksamkeit vor allem auf Beethovens Cis-moll Quartett opus 131, da in diesem Werk das ganze Repertorium des Sonatenzyklus in einem zusammenhängenden Ablauf mit Übergangs- und Erlösungspassagen integriert wird. Dieses Formkonzept war das Modell nicht nur für mein erstes Streichquartett opus 6 von 1921 und die kurz darauf entstandene erste Symphonie, sondern auch für mein drittes, sechstes und zehntes Quartett.

Als ich mich später der Zwölftontechnik zuwandte, wurde mir die Bedeutung eines kompositorischen Details klar, das mir schon früher aufgefallen war. Es erscheint in drei der letzten Quartette und spielt im A-moll Quartett, opus 132 eine wichtige, im Cis-moll opus 131 und in der Großen Fuge n. 133 eine entscheidende Rolle, nämlich das aus zwei Halbkonsumenten bestehende Viertonmotiv. Hier hat Beethoven mit einem musikalischen Atomkern gearbeitet, mit einer Grundgestalt, ^{(eine Vision,} die erst hundert Jahre später in der Zwölftontechnik Wirklichkeit werden und zum beherrschenden Prinzip eines Musikstücks sich entwickeln sollte. Ich erblickte in der BACH Chiffre ^{ein} Vorbild der Beethovenschen Grundgestalt und in dem der vierköpfigen Chromatide des Tristramthemas ein Zwischenglied in der historischen Entwicklung zur Schöpfung Dodekaphonie. Als ich 1950 vom Italienischen Radio um einen Beitrag ^{zur} Gedächtnisfeier ^(zur zweihundertjährigen) von Johann Sebastian Bachs ~~Wort~~ Tod gebeten wurde, verknüpfte ich diese Zusammenhänge in einem Streichtrio darzustellen, unter dem Titel Sonata Corona Musicalis in honorem Johannis Sebastiani Bach.

1'50"

3'30"

Einigesprengel in das dichte, vielfach verschlissene Gefüge der
 letzten Quartette sind ein paar vereinzelt, naive Phrasen von
 verblüffender Einfachheit, ~~die die~~ ^{der} ~~sonstigen~~ ~~Verfasser~~, vor
 dem Ende des Finales op. 132, und der andere, das übermütige
 Pfeifredchen im Tercio des Scherzos ~~in~~ ^{im} Es mit Gewalt, das wie
 ein Kinderräuseln klingt. Es ist, als wollte Beethoven mit ungewohnter
 Schalkhaftigkeit uns andeuten, daß das alles gar nicht so wichtig ist.
 In der Tat, als ich mich in den fünfziger Jahren mit dem Serravalloismus
 auseinandersetzen begann, trafen die Beethoven Quartette in meinem
 Bewußtsein in den Hintergrund - fast nicht etwa, weil die Musik sich
 der Einfachheit jener Viertakter angenähert hätte. Im Gegenteil, sie wurde
 so schwer und erdicht wie nur etwas, aber ihre Gestaltungsprinzipien
 haben nichts mehr mit den in jenen Quartetten so großartig anschein-
 end gelagerten Formproblemen zu tun. Die ideell totale ~~die~~
 Vorherbestimmung des gesamten Organismus mit ihrer Ausmündung
 in den unvermeidlichen Zufall konnte in den unabwärtbaren
 klavischen Logik emporwacht motorischen Klangstrukturen
 keine Modelle mehr erblicken. Was man jedoch erhalten bleiben
 sollte und durch weitere Befassung mit Beethovens Quartetten
 gefördert werden könnte, ist ein Gefühl für die Originalität des
 Komponierens als einer Manifestation der tiefsten Menschenwürde.