Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 15 (1995)

Artikel: Der dritte Satz aus Beethovens 8. Symphonie

Autor: Osthoff, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835318

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der dritte Satz aus Beethovens 8. Symphonie

WOLFGANG OSTHOFF

Als Beethoven in seiner Akademie vom 27. Februar 1814 die 8. Symphonie zum ersten Mal zu Gehör brachte, stand sie im Schatten der im selben Konzert gespielten, jedoch seit kurzem schon bekannten und bejubelten 7. Symphonie. Wie sich Carl Czerny erinnert[1], wollte sie «gar nicht gefallen». Beethovens Erklärung dafür war überraschend: «Eben weil sie viel besser ist.» Bemerkenswert ist nicht nur die deutliche Geringschätzung der Urteilsfähigkeit des Publikums, sondern ebenso der wertende Vergleich, der dem glänzenden älteren Werk natürlich Unrecht tut. Doch ist der hohe Rang der Achten nicht nur von Beethoven unterstrichen, sondern auch immer wieder von den hervorragendsten Musikern der späteren Zeit bestätigt worden. Wagner nennt sie in seiner Schrift *Über das Dirigieren* von 1869 die «wunderbare Symphonie»[2].

Dass das Werk nicht ganz den hohen Bekanntschafts- und Beliebtheitsgrad vieler seiner Schwestern erreicht hat, wird damit zusammenhängen, dass es in irritierender Weise die Erwartung missachtete, die sich seit der *Eroica* mit einer Beethoven-Symphonie mehr oder weniger ausgesprochen verband. Rein umfangmässig ist sie eine «kleinere Symphonie», wie Beethoven in einem Brief vom 1. Juni 1815 an Johann Peter Salomon schrieb[3]. (Übrigens nennt er hier die Siebente «eine meiner vorzüglichsten».) Vor allem war es aber wohl ihre eigenartige Anlage, d. h. die nach Wagner[4] für eine Symphonie «neue und ungewohnte Charakteristik der beiden Mittelsätze», die sowohl eine adäquate Aufführung des Werkes als auch sein Verständnis erschwerte. Anstelle des langsamen Satzes erscheint das Allegretto scherzando. 1790 hatte auch Haydn ausnahmehaft ein Allegretto scherzando in gleicher Funktion und im gleichen 2/4-Takt in seinem Streichquartett *C*-dur op. 64/1 (Hob. III:65) gebracht. Doch gerade ein Blick auf diesen schönen Satz, dem Beethoven höchstens eine ganz allgemeine Anregung verdankt haben könnte, bestätigt den in jeder Hinsicht einmaligen Charakter des Allegretto scherzando der Achten. Über dieses Stück ist auf dem Berliner Beethoven-Kongress von 1977 ausführlich gesprochen worden[5], es soll nicht Gegenstand der nachfolgenden Betrachtung sein, sondern nur erläuternd herangezogen werden. Denn eine ebenso «neue und ungewohnte Charakteristik» gilt ja für den dritten Satz der 8. Symphonie. Wenn wir ihn hier isoliert untersuchen, so bleiben wir uns allerdings dessen bewusst, was Peter Gülke am Schluss seines Referates von 1977 als «lohnende Aufgabe» bezeichnete, nämlich «die Merkmale, Möglichkeiten und Grenzen einer

1 *Die Erinnerungen an Beethoven* 1, hrsg. von Friedrich Kerst, Stuttgart 1913, S. 53.
2 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 8, Leipzig [4]1907, S. 279.
3 *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, hrsg. von Emerich Kastner, völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Neuausgabe von Julius Kapp, Leipzig 1923, S. 309.
4 Wagner, *Schriften* 8, S. 279.
5 *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 20. bis 23. März 1977 in Berlin*, hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann, Leipzig 1978, S. 95–175.

Gesamtkonzeption der 8. Sinfonie zu diskutieren und zu bestimmen, wie die Individualität ihrer Sätze und deren innere Einheit sich wechselseitig konstituieren»[6].

Beschränken wir uns hier aber auf den dritten Satz. Merkwürdig ist schon seine Gattungsbezeichnung: Tempo di Menuetto. Wie Haydn für viele Finalsätze seiner Klaviersonaten und Klaviertrios verwendet Beethoven diese Bezeichnung im Sinne einer Tempoangabe, z.B. in dem gleichzeitigen op. 91, *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* (1813), für das «God save the King» (T. 493 ff.). Welcher Menuett-Typ hier als Tempomassstab gilt, sagt der Zusatz: «Tempo di minuetto moderato». Gemeint ist also das alte, wirkliche Tanzmenuett, wie Mozart es z.B. im I. Finale des *Don Giovanni* verwendet. Beethoven meint stets dieses Menuett, wenn er «Tempo di minuetto» vorschreibt, also etwa im dritten Satz des Septetts op. 20 bzw. im zweiten Satz der Klaviersonate (Sonatine) op. 49/2, im zweiten Satz der Violinsonate op. 30/3 («Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso») oder im ersten Satz der Klaviersonate op. 54 («In tempo d'un Menuetto»). In der Serenade op. 25 heisst es besonders deutlich: «Tempo ordinario d'un Minuetto» (Satz 2). Die Bedeutung der Vorschrift erscheint jedoch gleitend: Oft ist mehr oder weniger nicht nur das Tempo, sondern auch der Charakter eines wirklichen Menuetts gemeint. Dies gilt natürlich für den dritten Satz des Septetts ebenso wie für die 4. der Variationen für Klavier *F*-dur op. 34 und noch für die abschliessende 33. der *Diabelli-Variationen* op. 120 («Tempo di Menuetto moderato»). Direkt für eine Art von Gebrauchsmenuett, nämlich für das *Gratulations-Menuett* WoO 3 von 1822 steht die Bezeichnung «Tempo di Menuetto quasi Allegretto», als Präzisierung des im Autograph ursprünglich vorgesehenen «Allegretto ma non troppo»[7]. Hier scheint sogar eine Beziehung zur Gattung der Symphonie auf, denn nach Sieghard Brandenburg[8] hatte Beethoven dieses Stück auch als fünften Satz einer zehnten Symphonie erwogen.

Eindeutig ein Symphonie-Menuett ist der dritte Satz der Achten, wie die Bemerkung am Schluss seines Trios erweist: «Menuetto da Capo al Fine». Wagner betont zu Recht, dass Beethoven hier «einen wirklichen ächten Menuett im Sinne» hatte[9], und prangert die seinerzeit zu schnelle Temponahme dieses Satzes und selbst das diesbezügliche Unverständnis Mendelssohns an[10]. Mit der den Charakter verfälschenden Tempoverhetzung mag auch Berlioz' Urteil zusammenhängen. Ihm erschien der Satz «ziemlich gewöhnlich; die alte hergebrachte Form scheint hier die Erfindung erstickt zu haben»[11]. Es gilt aber, gerade dieses «alte» Menuett als einen individuellen Charakter im Rahmen der Symphonie zu erkennen. Hierfür ist es natürlich nicht hilfreich, wenn Hugo Riemann auch den Hauptgedanken des *ersten* Satzes der Achten «ein

6 Ebda., S. 111.

7 Georg Kinsky, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*; nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und hrsg. von Hans Halm. München-Duisburg 1955, S. 431.

8 Sieghard Brandenburg, *Die Skizzen zur Neunten Symphonie*, in: *Zu Beethoven 2 – Aufsätze und Dokumente*, hrsg. von Harry Goldschmidt, Berlin 1984, S. 112 f.

9 Wagner, *Schriften* 8, S. 279.

10 Wagner, *Schriften* 8, S. 278–281.

11 Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, Bd. 3: mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, Leipzig [2]1911, S. 471.

menuettartiges joviales Thema» nennt[12]. Schon das Tempo, Allegro vivace e con brio, und die emphatische Wiederholung der Takte 4–8 sprechen dagegen. Der bewusst zeremoniöse Zug des dritten Satzes wird bereits in seinem «Vorhang» (T. 1–2) deutlich. Man könnte bei dem dreimaligen Hin- und Herpendeln der Töne *f* und *c* an Leporellos «Notte e giorno faticar» im gleichen *F*-dur aus der Introduzione des *Don Giovanni* denken, dessen erste 5 Töne übrigens in der gleichen Instrumentation erscheinen (Streicher u. Fagotte). Wirklich hat Beethoven dieses Motiv ja später in der 22. *Diabelli*-Variation humoristisch verwendet: es wird als «Veränderung» des Basses des *Diabelli*-Themas (T. 1–4) vorgestellt.

So plausibel der zeremonielle «Vorhang» erscheint, so irritierend ist doch seine harmonische Wirkung. Durch die Bindung der Töne *f* und *c*, die während des zweiten Taktes auch weiterhin in Celli und 2. Fagott erklingen, entsteht ein Eindruck, der stark zum Quartsextakkord hin tendiert. (Man vergleiche dagegen die noch andere Gestalt dieser Takte an einer Stelle des Petterschen Skizzenbuches[13].) Dieser Eindruck wird unabweisbar im zweiten Takt, wenn Trompeten und Pauken dem Tonikaakkord das (klingende) *c* – in kleiner, ein- und zweigestrichener Oktave – hinzufügen. Als tiefster Ton des zweiten Taktes wirkt auf Schlag 1 das *c* der Pauken und auf Schlag 3 der untere Ton der nun auch hinzutretenden Oktave *c'*-*c* der Hörner. Erst der dritte Takt bringt die Dominante.

Der Quartsextakkord scheint zu den Strukturelementen der gesamten 8. Symphonie zu gehören, was Peter Gülke in der Berliner Diskussion von 1977 angedeutet hat[14]. Der von ihm nicht genannte Anfang des dritten Satzes gehört ausgesprochen in diesen Zusammenhang, der Wirkung nach vielleicht auch der Beginn des Finale oder dessen Takte 151 ff. (bzw. 345 ff.) und 442 ff. Ganz deutlich beherrscht der Quartsextakkord das Allegretto scherzando, insbesondere dessen Beginn.

Der irritierendste Anstoss zum Quartsextakkord-Eindruck zu Beginn des dritten Satzes erfolgt zweifellos durch das genannte *c* der Pauken, Trompeten und Hörner (in den Trompeten noch durch ein Sforzato verschärft). Es wirkt so, als ob Pauken und Trompeten um einen Takt zu früh einsetzten, eine Wirkung also, die etwas an die Verhedderungen der Dorfmusikanten im dritten Satz der *Pastorale* erinnert. Eine solche Assoziation erscheint nicht abwegig, wenn man den Schluss des Menuett-Teils (T. 37–44) ins Auge fasst. Wenn wir als ‹Normalgerüst› dieses Achttakters die Fanfaren der Hörner und Trompeten ansehen (und dem entsprechen auch die 7 letzten Takte einer Skizze[15]), so wirken die ersten Einsätze der Pauken, aber auch der Holzbläser ebenfalls als verfrüht (um ein Viertel). Der oft genannte Humor dieser Symphonie und speziell dieses Satzes scheint sich hier zu manifestieren.

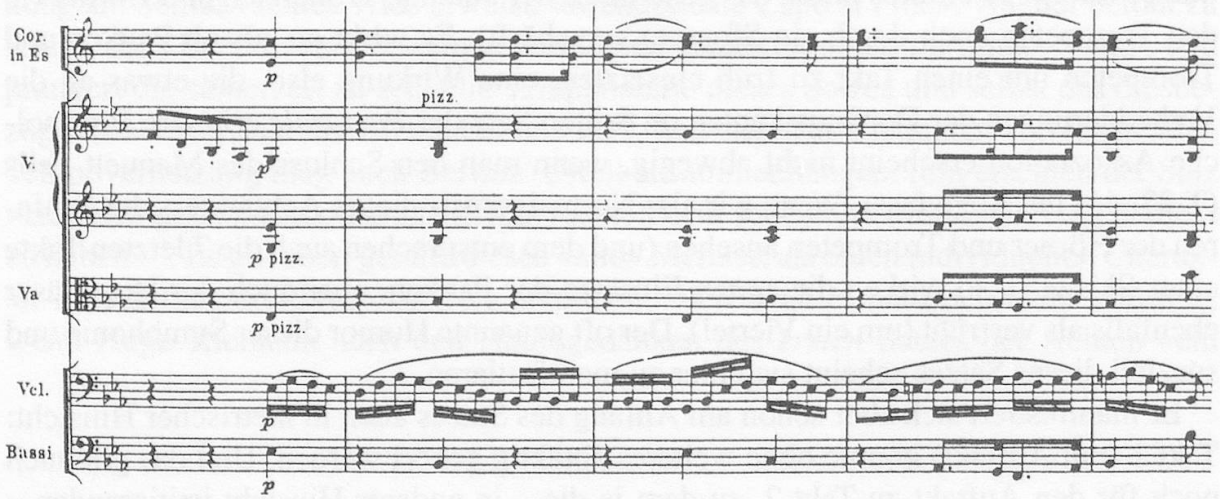
Er manifestiert sich aber schon am Anfang des Satzes auch in metrischer Hinsicht: Takt 1 (mit Auftakt) könnte ohne weiteres abtaktig gehört werden. Und das gilt auch noch für den Auftakt zu Takt 2, zu dem ja die – in anderer Hinsicht irritierenden – Trompeten und Pauken den Harmoniegrundton *f* bringen. Auch der metrische Eindruck klärt sich völlig erst mit der in Takt 3 eintretenden Dominante.

12 Ebda., S. 468.
13 Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 114, unteres Beispiel.
14 *Bericht Beethoven-Kongress*, S. 167 f.
15 Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 115, oben.

Solche Aspekte von Humor und Dorfmusikantentum treten im Trio des Menuetts noch deutlicher hervor. Bezeichnend ist vor allem das Instrumentarium seines ersten Teils: 2 Hörner legato, Violoncello staccato, Kontrabässe pizzicato, später auch Klarinette legato. Das Cello ist laut Herbert Schneider[16] im Autograph und im Erstdruck von Partitur und Stimmen (1816) ausdrücklich als solistisch genannt. Die Originalität der Kombination zeigt sich gerade dann, wenn man nach Ähnlichem in der Literatur sucht. Selbst ein Satz wie das Trio des Menuetts aus Haydns früher Sinfonie Nr. 6 (*Le Matin*) mit seinem Solo-Fagott und Streicher-Pizzicato sowie dem solistischen «Violone» bzw. Violoncello bleibt in weiter Entfernung.

Bei der von Wagner angeprangerten Tempoverhetzung des Beethovenschen Satzes wird insbesondere das Anhören des Trios zur «Marter»: «Dieses reizvollste aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen schnellen Tempo durch die Triolen-Passagen des Violoncells zu einer wahren Monstruosität: diese Begleitung gilt so als eine der Allerschwierigsten für Violoncellisten, welche sich mit dem hastigen Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas Anderes als ein höchst peinliches Gekratze zum Besten geben zu können. Auch diese Schwierigkeit löst sich natürlich ganz von selbst, sobald das richtige, dem zarten Gesange der Hörner und der Klarinette entsprechende Tempo genommen wird [...][17].» Zwar löst sich die Schwierigkeit, und der zarte Gesang kommt zur Geltung, doch ein irgendwie grotesker Eindruck, bewirkt vor allem durch das Cello, bleibt dennoch, ist offensichtlich von Beethoven beabsichtigt.

Eine entfernt ähnliche Struktur finden wir etwa in dem Terzett «Ein Mann ist bald genommen» aus der *Leonore* (1805 : Nr. 3, 1806 : Nr. 10)[18]. Es ist in menuetthafter Bewegung gehalten, die Vorschrift lautet: Andante con moto e scherzando. Solchen scherzhaften Charakter hat das kleine variierte Ritornell (es entspricht T. 1–4) mit den bemühten Cello-Sechzehnteln in T. 40–43 der Fassung von 1805:



Bsp. 1: *Leonore* (1805), Nr. 3, T. 39–43

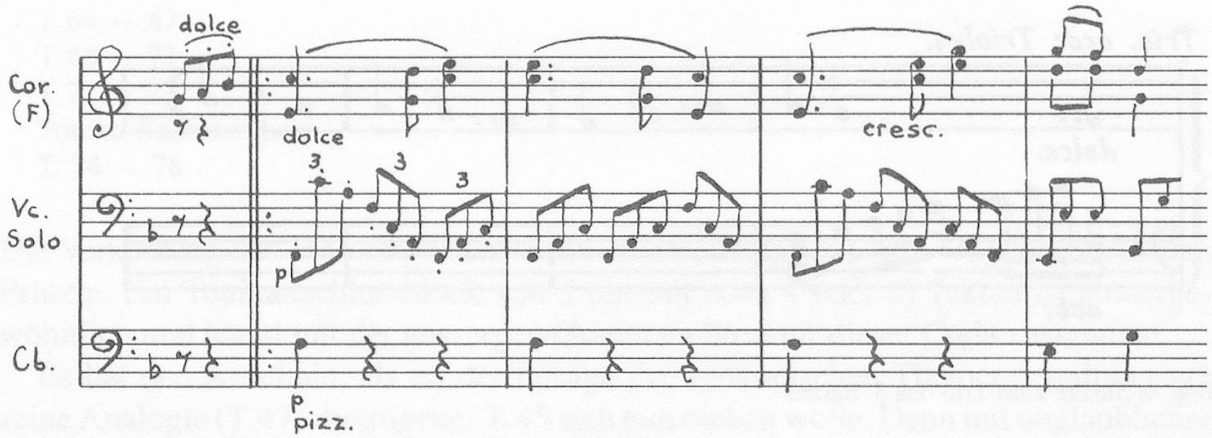
16 Ludwig van Beethoven, *8. Sinfonie F-dur op. 93*, Partitur, mit Einführung und Analyse von Herbert Schneider, Mainz und München 1989, S. 11.

17 Wagner, *Schriften* 8, S. 279 f.

18 *Beethoven, Supplemente zur Gesamtausgabe*, Bd. 11: *Dramatische Werke* 1, hrsg. von Willy Hess, Wiesbaden 1967, S. 102 ff., und Bd. 13: *Dramatische Werke* 3, hrsg. von demselben, ebda. 1970, S. 18 ff.

Bei einem späteren Auftreten des Motivs (1805: T. 78 ff., 1806: T. 39 ff.) kommen ostinate Staccato-Sechzehntel in den Bratschen hinzu. Gerade um die singspielhaften Elemente in seiner Oper zurückzudrängen, hat Beethoven 1814 dieses eher komische Terzett von dem endgültigen *Fidelio* ausgeschlossen.

Im Beispiel aus dem *Leonore*-Terzett erscheint nicht nur die Cellobewegung glatter als im Trio der Achten, sondern auch die Melodie der beiden Hörner ist ganz regelmässig gebaut: Die Takte 42–43 entsprechen in rhythmischer Beziehung völlig den Takten 40–41. Auch vom Trio der Achten war bereits ganz früh eine Version verbreitet, welche die Melodie durch entsprechende Angleichung der Motivteile glättet[19]. Offensichtlich hat Beethoven selber diesen Fehler schon bei der Druckvorbereitung übersehen, und viele bedeutende Musiker der späteren Zeit haben sich für ihn entschieden[20]. Für die gemeinte synkopische Fassung bürgt allerdings das Autograph. Brahms sah sie – wohl irrtümlich – als nachträgliche Korrektur Beethovens an, um die in der ‹glatten› Fassung entstehenden parallelen Oktaven zwischen 1. Horn und Cello zu vermeiden, denn «Beethoven war ein Pedant!»[21]:



Bsp. 2: 8. Symphonie, 3. Satz, T. 45–48 in der geglätteten Fassung

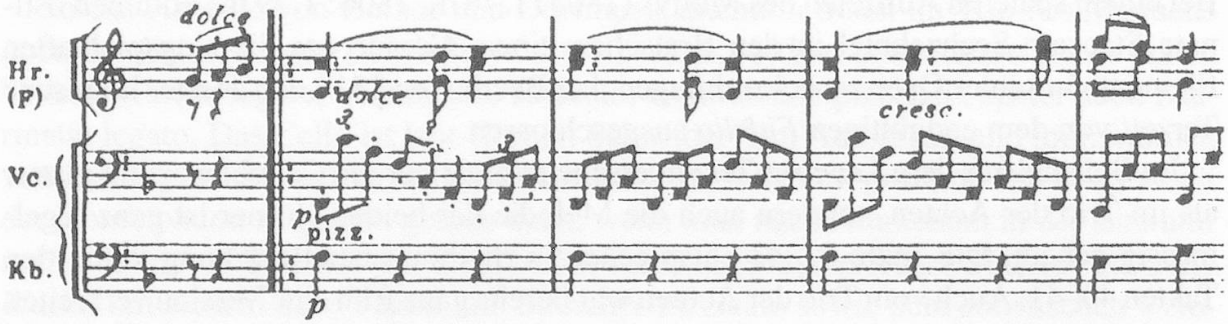
Dieser Auffassung hat sich auch Hugo Riemann angeschlossen. Doch darf die synkopische Fassung als originär angenommen werden, die Reinhard Wiesend überzeugend als typischer für Beethoven bezeichnet: «Dem diskontinuierlichen Umschlagen der Bewegung entspricht auch der Wandel der Intervallstruktur der Melodie von Sekundschritten zu Terzen [...][22].»

19 Reinhard Wiesend, *Pfitzners Beethoven-Partituren*, in: *Mf* 38 (1985), S. 294. Vgl. auch die Reproduktion der Rezension in der *Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1818, wo das Thema ‹geglättet› zitiert wird, in: Beethoven, *8. Sinfonie*, Einführung von Herbert Schneider, S. 24 f.

20 Reinhard Wiesend, *Traditionen der Wiedergabe und Strukturen des Werks. Zu Pfitzners Einspielung der VIII. Symphonie von Beethoven*, in: *Symposium Hans Pfitzner, Berlin 1981, Tagungsbericht*, hrsg. von Wolfgang Osthoff, Tutzing 1984, S. 239 ff.

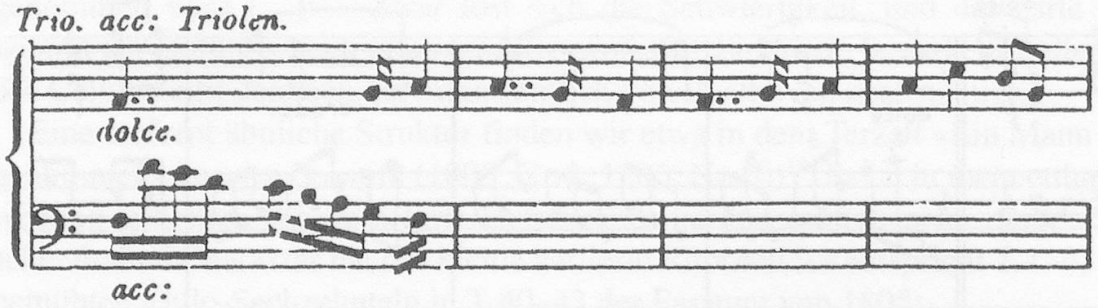
21 Wiesend, *Traditionen*, S. 240.

22 Wiesend, *Traditionen*, S. 242.



Bsp. 3: 8. Symphonie, 3. Satz, T. 45–48 in der synkopischen Fassung

Eine derartige Intention lässt sich auch durch eine Skizze belegen[23], in welcher der Umschlag von Sekunden zu Terzen zwar erst im vierten Takt erfolgt, dort aber ebenfalls einen neuen Rhythmus zur Folge hat:



Bsp. 4: Skizze zum Trio des 3. Satzes

Ein Vermeiden von Parallelen mit der noch gar nicht ausgeführten Cellostimme kommt hier natürlich nicht in Betracht. Eine offenbar noch spätere Skizze[24] bringt eine Modifikation des Anfangsrhythmus schon im dritten Takt, noch während der Sekundbewegung.

Beethoven wollte in einem früheren Stadium wohl dem als «dolce» beabsichtigten Thema eine ganz andere, aus einfachen Entsprechungen gebildete volksliedhafte Prägung geben[25], entschied sich aber dann für die differenzierte, «sprechende» Lösung[26]. Eine solche kommt ja gegenüber den primitiven Staccato-Triolen des Cellos auch eher zur Geltung. So gewinnt nicht nur der menschlich durchregte Charakter des Idylls an Profil, sondern durch den genannten Gegensatz wird auch der humoristische Zug des Trios hervorgehoben, übrigens auch durch die versetzte Imitation des 2. Horns in T. 49, welche im Übergang zu T. 50 ungeschickte Intervalle mit der Klarinette bewirkt.

23 Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 115, unteres Beispiel.
24 Ebda., S. 116, oben.
25 Ebda., S. 115, mittleres Beispiel.
26 Ein von Frank Schneider 1977 suggeriertes (vgl. *Bericht Beethoven-Kongress*, S. 145 mit Anm. 8) und seitdem zuweilen behauptetes Zurückgehen der Trio-Melodie auf das Trio des 5. Tanzes der *Zwölf deutschen Tänze* WoO 8 ist ganz abwegig.

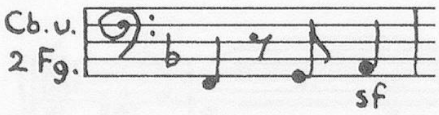
Im zweiten Teil (T. 52–78) setzt sich der weiche gesangliche Anfang des Trios (T. 45–46) trotz der wiederum verschobenen Imitationen des Motivbeginns in den Bläsern und trotz der Staccato-Arpeggien des Cellos immer mehr durch. Hierzu tragen die Wendung nach Moll (T. 54 f.) und die ausgreifende Modulation nach *As*-dur (T. 57–59) wesentlich bei. Doch das in T. 60 erreichte Forte reisst in die Grundtonart *F*-dur zurück, in der sich die ausgreifende Stelle (T. 57 ff.) wiederholt (T. 61–64).

In T. 64 verschränkt sich dieser Abschluss mit einem relativ langen Endabschnitt des Trios, den man als Coda oder Epilog bezeichnen könnte. Satztechnisch handelt es sich jetzt, im Gegensatz zu dem bis dahin waltenden klaren periodischen Charakter, um den von Thrasybulos G. Georgiades so genannten Gerüstbau[27], d. h. um regelmässige Glieder, die auf harmonischer Entspannung und Spannung beruhen. Die Glieder schliessen also nicht, sondern bleiben offen auf einem Spannungsakkord (in der Regel auf der Dominante). Erst am Ende bringt eine – ebenfalls regelmässige (z. B. viertaktige) – Tonika-Schlussgruppe die Beruhigung. Im Falle unseres Trios bilden sich folgende Gerüstglieder:

Tonika Dominante
T. 64 – 67
T. 68 – 71
T. 72 – 73
Tonika-Schlussblock
T. 74 – 78

Die Verkürzung des Viertaktgliedes zu einem Zweitaktglied (T. 72–73) entspricht dem Prinzip. Ein Tonika-Schlussblock von 5 (anstatt etwa 4 oder 8) Takten ist aussergewöhnlich und hängt mit der aussergewöhnlichen Struktur dieser Coda zusammen.

Es hat den Anschein, als ob der infolge der synkopischen Themengestaltung um seine Analogie (T. 47) ‹betrogene› T. 45 sich nun rächen wolle. Denn mit unglaublicher Hartnäckigkeit behauptet er sich von T. 64 an bis zum Schluss des Trios in den Kontrabässen und Fagotten. Noch grotesker wird der Abschnitt aber durch die veränderte, ja verzerrte Artikulation dieses Taktes, durch das von Wagner zu Recht so genannte «humoristische sforzando der Bässe und Fagotte»[28]:



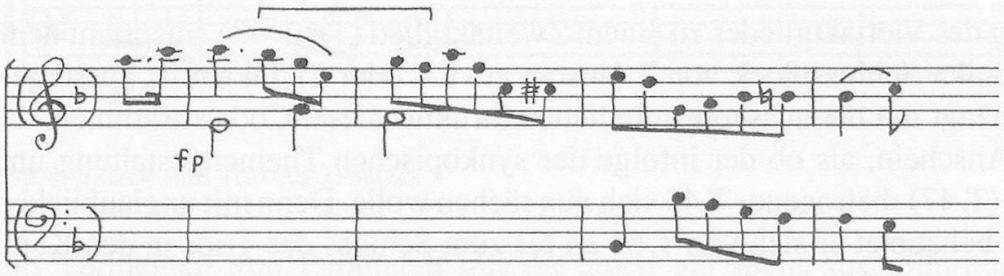
Bsp. 5: 3. Satz, T. 64

27 Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 69 ff. Vgl. auch Wolfgang Osthoff, *Musikalische Züge der Gilda in Verdis «Rigoletto»*, in: *Verdi – Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani, Parma* 3/8 (1973), S. 968 ff.

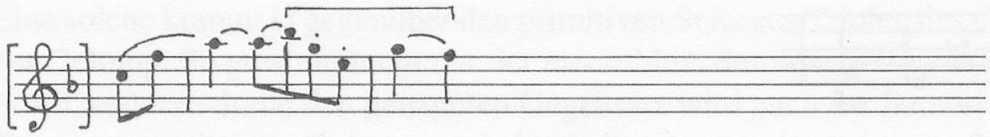
28 Wagner, *Schriften* 8, S. 280.

Hier hätten Hugo Riemann und Brahms noch viel mehr verdeckte und echte Oktaven bemerken können. Doch Beethoven kam es ganz offensichtlich auf diese Hartnäckigkeit des sich verzerrt gebenden Taktes an. Wagner äusserte treffend, als er am 18. November 1878 in Bayreuth auf das Trio zu sprechen kam[29], dass diese Nuance «förmlich ein Individuum vor einem erscheinen» lasse. Freilich gehört dazu, dass man die Eigenheiten dieses Individuums nicht verallgemeinert. So rügt Wagner im selben Gespräch «Arrangeure und Herausgeber dieser Werke, wo unter anderem das Sforzato, welches im Trio bloss der begleitenden Stimme gegeben ist, nun der singenden Stimme beigelegt wurde». Aussergewöhnlich wie dieses Individuum ist, erscheint auch sein Ermatten im fünftaktigen Schlussblock. In den Takten 74–76 stossen zudem dominantische Melodietöne (klingend *g* und *b* in Klarinette und 1. Horn) jeweils auf Schlag 3 mit der dezidierten Tonika-Harmonie der Kontrabässe und Fagotte sowie des Violoncellos zusammen.

Alles dies vollzieht sich im Rahmen eines Menuetts. Gattungstypische Verwandtschaften mit anderen Werken dieser Haltung sind nicht zu übersehen, besonders wenn man die Version des Hauptthemas in einer Skizze[30] mit dem Thema der Klaviersonate op. 54 und dem Anfang der 33. *Diabelli*-Variation, aber auch mit einer weiteren Skizze aus dem Petterschen Skizzenband vergleicht, die Peter Cahn zu Recht im Zusammenhang mit dem Menuett der Achten sieht[31]:



Bsp. 6: a) Skizze zum Hauptthema des 3. Satzes

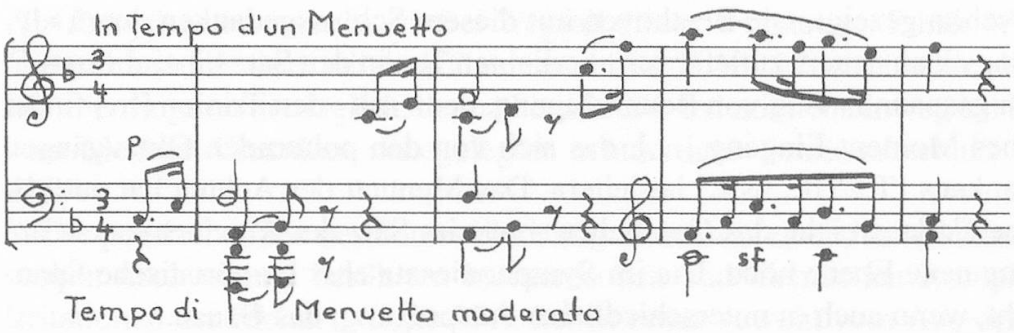


Bsp. 6: b) Skizze aus dem Petterschen Skizzenband

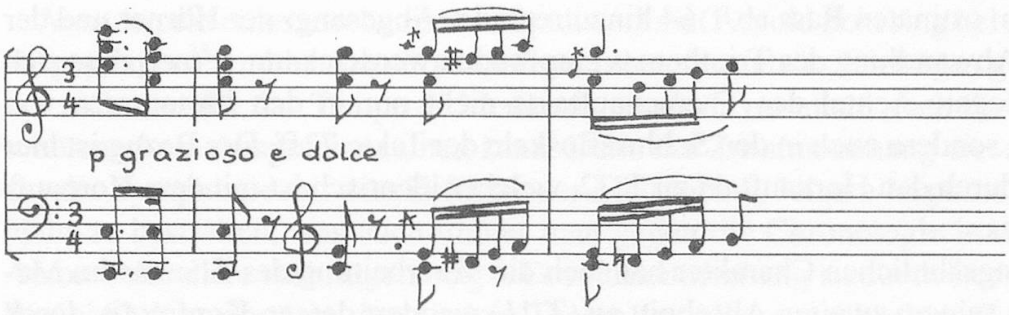
29 Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 2: *1878–1883*; hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1977, S. 233.

30 Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 114, oberes Beispiel.

31 Peter Cahn, *Aspekte der Schlussgestaltung in Beethovens Instrumentalwerken*, in: *AfMw* 39 (1982), S. 31, Anm. 16.



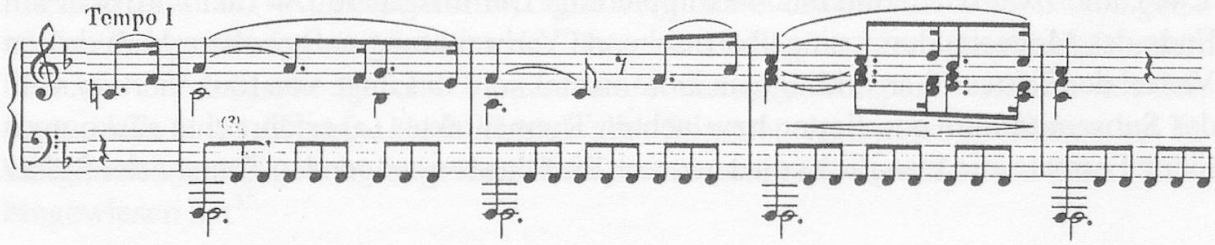
Bsp. 6: c) Klaviersonate op. 54, 1. Satz, T. 1–4



Bsp. 6: d) *Diabelli-Variationen*, Var. 33, Anfang

Die gleiche Intervallfolge Terz-Sekunde in den drei Werkthemen sollte nicht überbewertet, aber auch nicht ignoriert werden[32]. Dass die von Cahn veröffentlichte Skizze wirklich mit dem Menuett-Thema der Achten zusammenhängt, legt die von Nottebohm gebrachte Skizze nahe, welche ebenfalls noch mit *zwei* Tönen des *F*-dur-Dreiklangs auf Zählzeit 3 beginnt. Der Zusammenhang zeigt sich aber auch in der Identität der Töne 4–8 (in unserer Wiedergabe der Skizzen durch eckige Klammern bezeichnet).

Die Verwandtschaft der von Cahn gebrachten Skizze mit der Klaviersonate erweist sich noch klarer in deren Coda:



Bsp. 7: Klaviersonate op. 54, 1. Satz, T. 137–140

32 In der Berliner Diskussion von 1977 (*Bericht Beethoven-Kongress*, S. 168) hat Frank Schneider versucht, mit der Intervallfolge einen strukturellen Zusammenhang zwischen allen vier Sätzen der 8. Symphonie zu suggerieren.

Cahn hat sehr schön gezeigt, wie Beethoven mit diesem Schlussgedanken durch «lyrische Beseelung einen neuen, zutiefst verinnerlichten Ton in den Satz hineinbringt»[33]. Doch bleibt ein gespannter Zug von Beunruhigung, denn mit «den Triolen [...] findet ein rhythmisches Moment Eingang [...], das sich von den polternden Oktavgängen des Seitengedankens [T. 25 ff., usw.] herleitet». Das Menuett der Achten hat natürlicherweise keine Coda, welche das Geschehen – wie im Satz der Klaviersonate – am Schluss auf eine neue Ebene höbe. Die im Symphoniesatz eher humoristische Spannung durchzieht, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung, das Ganze.

Nicht zuletzt wird diese Spannung durch eine in solchem Satz kaum oder wenigstens nicht in diesem Umfang zu erwartende Verarbeitungstechnik hervorgerufen. Die humoristischen Imitationen im Trio wurden schon erwähnt, auch die sukzessive Verkürzung der Trio-Melodie auf den zweitaktigen Beginn (T. 53 ff.) und schliesslich auf den ersten Takt (T. 64 ff.) ging aus unserer Darstellung hervor. Nachzutragen bleibt, dass der zu dem ostinaten Bass ab T. 64 hinzutretende ‹Abgesang› der Hörner und der Klarinette als Abwandlung des Triothemas empfunden werden kann, ferner, dass sich die drei Non-legato-Achtel des Themenauftakts nicht nur in den Imitationen von T. 53 ff. finden, sondern auch in den Schlussfloskeln der Takte 72 ff. Der Bezug ist hier ganz deutlich durch den Hornauftakt zu T. 72, welcher identisch ist mit dem Hornauftakt des Themas.

Durchführungsähnlichen Charakter hat auch die Verarbeitung des Themas im Menuett-Teil. Von seinem zweiten Abschnitt an (T. 11) wandert dessen Kopfmotiv durch alle Streicher (zu den Kontrabässen, T. 14, treten auch die Fagotte), um ab T. 15 einer Höhersequenzierung (in den Violinen I) zu unterliegen, welche in T. 19 zu einem Halt führt. Das eintaktige Kopfmotiv ist hier auf der Dominante der Subdominante angelangt und verkürzt seine vier Töne nun auch noch auf zwei Viertel (T. 20 ff.), so dass Einheiten im 2/4-Takt gehört werden[34]. Doch dies ist nur der eine metrische Aspekt der Stelle. Die Streicher ohne Violinen I und die Fagotte halten den 3/4-Takt durch, ausserdem konstituieren Klarinetten und Hörner sozusagen einen anderen, verschobenen 3/4-Takt vom letzten Viertel des Taktes 20 an.

Die Irritation löst sich mit der weichen Wiederaufnahme des Themas in der Subdominante durch das Fagott (T. 25 ff.). Nach Übergang in die Tonika (T. 29 ff.) wird eine Kombination des vierten mit dem dritten Thementakt abgespalten (T. 32 ff.), wovon mit T. 35/36 nur der vierte Takt übrig bleibt. Die Takte 37 ff. erweisen sich nun, allen bereits beschriebenen Komplikationen zum Trotz, als motivische Kombination des ersten und vierten Thementaktes. Doch behauptet sich davon nur der vierte Takt (ab T. 40), und zwar wiederum in 2/4-Gruppierung. Der imaginäre 2/4-Takt wird aber am Ende des Menuetts durch eine überraschende Verbreiterung aufgehoben: Vom dritten Viertel des Taktes 42 an erklingt ein Dominantakkord in Länge von fünf Vierteln, d. h. das Subsemitonium des vierten bzw. achten Thementaktes (*e*) erfährt eine auskomponierte Fermate, die klanglich von den durch die Oktaven steigenden Tönen *e* der Bläser

33 Cahn, *Aspekte*, S. 30.

34 Frank Schneider hat in seinem Berliner Referat von 1977 (*Bericht Beethoven-Kongress*, S. 143) solche «in den regelmässigen Ablauf interpolierten Suspensionen, d. h. die unvorbereitete Umdeutung eines ungeradtaktigen in ein geradtaktiges Metrum oder umgekehrt» als charakteristisch für «den unverwechselbaren ‹Ton›» der Achten bezeichnet. Neben unserer Menuett-Stelle zitiert er Beispiele aus dem 1. und 2. Satz.

(T. 43) noch intensiviert wird. Bei Wegfall dieses ‹Fermaten›-Taktes 43 wäre der Menuettschluss identisch mit dem Themenschluss (T. 10). Metrisch wäre ein solcher Wegfall allerdings nicht möglich, denn über alle 2/4-Irritationen hinweg hat Beethoven den vom Menuett-Charakter nahegelegten achttaktigen Schlussabschnitt gebaut (T. 37–44).

Die poetische Idee des Satzes eindeutig zu umschreiben, kann kaum gelingen. Die soeben noch einmal berührten harmonischen und metrischen Komplikationen und Irritationen der Menuett-Takte 37 ff. haben etwas sowohl vom Aus-den-Noten-Geraten der Dorfmusikanten als auch vom Konstruktionsfehler eines Apparates. Menschliche und mechanische Aspekte scheinen gleichzeitig auf und lassen sich nicht voneinander scheiden. Im Trio wirken insbesondere die Takte 64 ff. wie ein Spielwerk mit Hemmungen, andererseits spricht Wagner hier zu Recht vom «humoristischen sforzando» und sieht förmlich ein Individuum erscheinen, also etwas Menschliches.

Vom Aspekt eines mechanischen Spielwerks ist Arnold Schering bei seiner Deutung ausgegangen[35] und hat damit partiell auch insofern etwas Richtiges getroffen, als er ihn nicht nur für das Tempo di Menuetto, sondern vor allem auch für das Allegretto scherzando in Anspruch nehmen kann. Denn der Zusammenhang dieses zweiten Satzes der Symphonie mit dem Erfinder des Metronoms, Johann Nepomuk Mälzel, ist ja nicht zu bestreiten, was auch immer man gegen die Chronologie in der Darstellung Anton Schindlers vorbringen mag[36]. Der Zusammenhang ist durch Beethovens Kanon WoO 162 dokumentiert, der mit dem Thema des Allegrettos beginnt (T. 1–3). Der Text heisst:

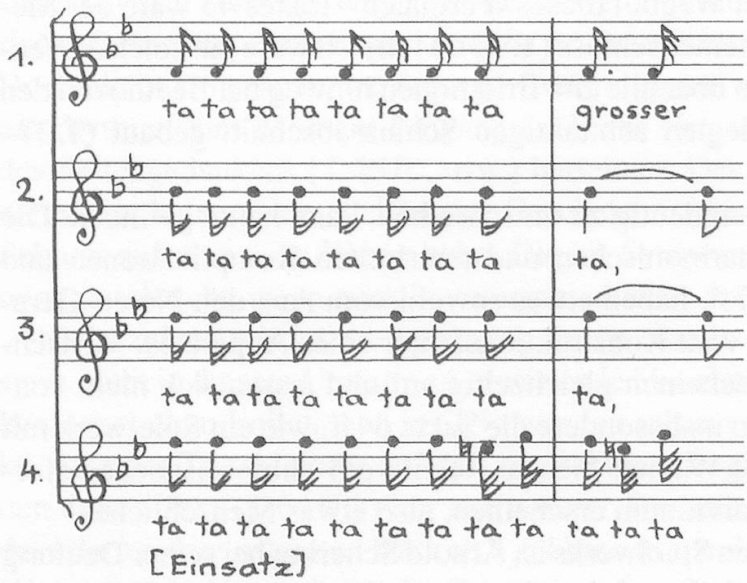
«Ta ta ta ta ta ta ta
ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta
lieber, lieber Mälzel
– – –
Leben Sie wohl, sehr wohl,
Banner der Zeit, Banner der Zeit
– – –
grosser, grosser Metronom…»

Auch den Text selber wird man Beethoven zuschreiben müssen, wenn man parallele Wortspiele in seinen Kanons WoO 180 auf E. Th. A. Hoffmann («Hoffmann-Hofmann»), WoO 187 auf Carl Schwencke («Schwenke-Schwänke») oder WoO 191 auf Friedrich Kuhlau («Kühl, nicht lau») damit vergleicht. «Banner der Zeit» ist von geistreicher Doppeldeutigkeit. Nicht nur das Thema des Allegretto der Symphonie, sondern auch die harmonische Besonderheit seines eintaktigen Vorspanns stimmt mit dem Kanon «Ta ta ta» überein. Nach Einsatz aller Stimmen ergibt sich im Kanon bei Erklingen des jeweiligen Anfangs derselbe Quartsextakkord, worauf schon Peter Gülke hingewiesen hat[37]:

35 Arnold Schering, *Humor, Heldentum, Tragik bei Beethoven. Über einige Grundsymbole der Tonsprache Beethovens,* Strasbourg 1955 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 32), S. 17.

36 Vgl. *Bericht Beethoven-Kongress*, vor allem S. 107 (Peter Gülke) und S. 450, Anm. 14 (Harry Goldschmidt); ferner Goldschmidt (Hrsg.), *Zu Beethoven 2*, S. 163–204 (Standley Howell, Kathryn John und Harry Goldschmidt).

37 *Bericht Beethoven-Kongress*, S. 151.



Bsp. 8: Kanon WoO 162

Und auf die Verwandtschaft des Quartsextakkords am Allegretto-Beginn mit dem schillernden Quartsextakkord-Eindruck am Beginn des Tempo di Menuetto haben wir aufmerksam gemacht.

Was die mannigfachen Störungen des «Mechanismus» in diesem Satz, aber auch im Allegretto betrifft, so könnte sich hinter Beethovens diesbezüglichem Humor sogar etwas von den Vorbehalten gegenüber dem Metronom verbergen, die ihn wohl immer wieder von Zeit zu Zeit – trotz der 1818 zusammen mit Salieri abgegebenen unterstützenden «Erklärung»[38] – überfielen. So habe er geäussert: «Es ist dummes Zeug, man muss die Tempos fühlen»[39], und auf dem verschollenen Autograph des Liedes «So oder so» («Nord und Süd») WoO 148 von 1817 habe gestanden[40]: «100 nach Mälzl, doch kann dieß nur von den ersten Täkten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken.» Im Erstdruck[41] fehlt dann jegliche Metronomangabe, stattdessen heisst es charakterisierend: «Ziemlich Lebhaft und Entschlossen». Im September 1825 berichtet Moritz Schlesinger Beethoven von Mälzel: «Der ist bös auf Sie, weil Sie nicht mehr nach dem Metronom bezeichnen[42].» Am 19. August 1826 schreibt Beethoven an Schott[43] zum

38 Thayer, *Beethovens Leben* 4, mit Vorwort, Register, Berichtigungen und Ergänzungen von Hugo Riemann, Leipzig 1907, S. 67f.

39 Ebda., S. 65.

40 Ebda., S. 66.

41 Faksimile in: Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bonn 1990, S. 170.

42 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 8, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre unter Mitwirkung von Günter Brosche, Leipzig 1981, S. 99.

43 *Ludwig van Beethoven – Der Briefwechsel mit dem Verlag Schott*, hrsg. vom Beethoven-Haus Bonn, München 1985, S. 61.

Streichquartett *cis*-moll op. 131: «die Metronomisirungen (hohl der Teufel allen Mechanismus) folgen – folgen – folgen –». Wohl auf den März 1827 bezieht sich Anton Schindlers Bericht[44], Beethoven habe, nachdem er die 9. Symphonie zweimal metronomisiert und dann Abweichungen zwischen seinen Zahlen bemerkt habe, ausgerufen: «Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der lauft doch mit dem ganzen Orchester davon[45]!» Ein solches Davonlaufen des Orchesters könnte man geradezu in den drei Schlusstakten des Allegretto der Achten auskomponiert sehen (T. 79–81).

Wie dem auch sei – es erscheint jedenfalls denkbar, dass Beethovens auch kritische Erwägungen zum Metronom sich im Humor[46] der Mittelsätze der 8. Symphonie niedergeschlagen haben. Auf eine Verbindung, die man zwischen Scherings Interpretation und Mälzel herstellen könnte, sei noch aufmerksam gemacht. Schering deutet das Tempo di Menuetto folgendermassen[47]: «Idealisierung eines mechanischen Spielwerkes mit automatisch tanzenden Paaren [...]»[48]. Im September 1824 berichtet der Neffe Karl van Beethoven seinem Onkel[49]: «Mälzel stellt in Paris Puppen aus, die ‹Mama› sagen.»

Doch dieser mechanische wird eben durch den menschlichen Aspekt des Satzes ergänzt. Insbesondere das Trio hat Wagner das «reizvollste aller Idylle» genannt und hat von dem «zarten Gesange der Hörner und der Klarinette» gesprochen. Robert Schumann hatte es romantischer ausgedrückt, als er 1840 von «der sonderbar tröstenden traurigen Hornmelodie» schrieb[50]. Humorvolle Behandlung des Mechanischen und menschliche Idylle treffen sich im Begriff der Heiterkeit, einem Begriff, den Beethoven zur Charakterisierung des 1. Satzes seiner *Pastorale* verwendet hat: «Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande». Auf der Violinstimme I, die der Erstausgabe als Druckvorlage diente, heisst es etwas abweichend: «Angenehme heitre Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen»[51]. Nicht zufällig sind die 6. und die 8. Symphonie durch die gleiche Tonart verbunden: durch eben dieses pastorale *F*-dur. Es entspricht der Verwandtschaft, dass nur in diesen beiden Symphonien die Hauptsätze im Piano bzw. Pianissimo schliessen, was Beethoven für die Achte bekanntlich erst in einer dritten Fassung realisierte[52]. Auf Dorfmusikantenspässe in beiden Werken haben wir schon hingewiesen. Die Parallelen könnten also einen Hinweis auf die poetische Idee der 8. Symphonie und damit auch unseres Tempo di Menuetto geben.

44 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster [3]1860, zweiter Teil, S. 250.

45 Vgl. das P. S. im Brief Beethovens vom 18. März 1827 an Moscheles in: Thayer, *Beethovens Leben*, Bd. 5: hrsg. von Hugo Riemann, Leipzig 1908, S. 472. In Anbetracht der dortigen Anm. 2 wären die Abweichungen der Metronomzahlen von den im Brief an Schott vom 13. Oktober 1826 angegebenen (*Beethoven – Briefwechsel mit Schott*, S. 65) allerdings unerheblich.

46 Vgl. auch die Formulierungen Beethovens über seinen kranken Metronom in dem Brief an Schott vom März 1825 (*Beethoven – Briefwechsel mit Schott*, S. 39).

47 Schering, *Humor, Heldentum, Tragik*, S. 17.

48 Ausgeführt ebda., S. 26–29.

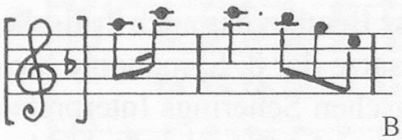
49 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 6, Leipzig 1974, S. 356.

50 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* 2, mit Nachträgen und Erläuterungen von F. Gustav Jansen, Leipzig [4]1891, S. 293.

51 Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 378.

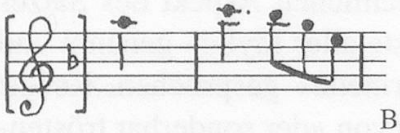
52 Vgl. Beethoven, *8. Sinfonie*, Einführung von Herbert Schneider, S. 10–12.

Wenn wir Heiterkeit als Grundzug des Tempo di Menuetto ansehen, so ist damit nicht etwa Komik zu verwechseln. Der menschliche Charakter dieser Heiterkeit hat ja etwas Kräftiges, Entschlossenes. Man wird dies schon im Beginn des Menuett-Themas finden, d.h. in seinem ersten Ton, dem Auftakt (zu T. 3). Beethoven hat diese zupackende Artikulation anscheinend erst allmählich realisiert. Zwei von Nottebohm[53] veröffentlichte Skizzen zeigen den Weg von einem punktierten Achtelpaar



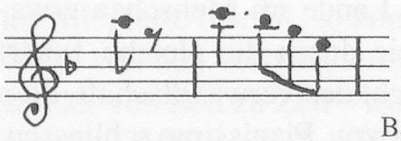
Bsp. 9

über den Viertelauftakt



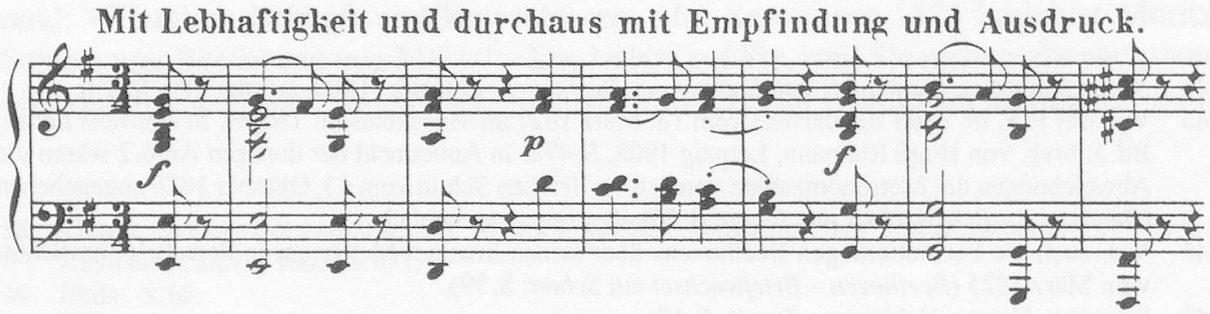
Bsp. 10

zur endgültigen Form.



Bsp. 11

Ein solcher emphatischer Auftakt – Achtel mit Achtelpause – ist in diesem Metrum bei Beethoven sehr selten. Er begegnet im Thema des 1. Satzes der Klaviersonate *e*-moll op. 90 vom August 1814, also nur wenig später als die 8. Symphonie:



Bsp. 12: Klaviersonate op. 90, 1. Satz, T. 1–6

53 Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 114.

Dass die Artikulation alles andere als zufällig, sondern ganz bewusst so gehalten ist, zeigt der gegensätzliche Auftakt (Viertel) zu T. 3. Es scheint sich etwas Bestimmtes abzuspielen, und Schindler jedenfalls berichtet auch, um was es sich handeln soll. Als der Widmungsträger der Sonate, Moritz Graf von Lichnowsky, nach der Idee des Werkes gefragt habe, sagte Beethoven, «er habe ihm seine Liebesgeschichte in Musik setzen wollen, und wünsche er Überschriften, so möge er über den ersten Satz schreiben: ‹Kampf zwischen Kopf und Herz› [...]»[54]. Menschliche Emphase spricht auch aus der Vortragsanweisung des Satzes: «Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck».

Angesichts des zupackenden Themenbeginns im Menuett der Achten können wir die Menschlichkeit dieser Musik genauer verstehen. Es ist, als ob sie etwas von der Physiognomie Beethovens spiegle, wie sie Goethe bei der Begegnung in Teplitz im Juli 1812 – also ganz kurz vor der Niederschrift der Symphonie – erlebte: «Zusammengefasster, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderlich stehn muss» (19. Juli 1812 an seine Frau)[55]. Auch das Wunderliche des Tempo di Menuetto und der ganzen 8. Symphonie erhält so gesehen seinen Stellenwert.

54 Schindler, *Biographie*, erster Teil, S. 242, Anmerkung.

55 *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen* 1, gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann, Leipzig 1921, S. 138 (der Wortlaut bei Thayer, *Beethovens Leben* 3, S. 320, ist nicht ganz korrekt). Diese unmittelbar nach der ersten Begegnung geschriebenen Zeilen geben den spontanen Eindruck wohl treffender wieder, als es die kritische Färbung in dem bekannten Brief an Zelter vom 2. September 1812 tut.