

Systemik bei Beethoven

Hans Schmidt

Das Wort ‚Systemik‘ wird man im Duden vergebens suchen; es gemahnt natürlich unwillkürlich an das allbekannte Wort ‚Systematik‘, das in der Bedeutung von ‚planmäßiger Darstellung, einheitlicher Gestaltung‘ ausgewiesen ist und damit Wesentliches von dem umfaßt, was man in besonderer Weise unter ‚Systemik‘ versteht. Systemik bezieht sich, wie näherhin verlautet, auf das Ineinandergreifen verschiedener Teildisziplinen des Faches, deren zentraler Bezugspunkt immer der Mensch – ob Komponist, Musiker oder Zuhörer – ist. Von ganz fundamentaler Bedeutung ist dabei die Kontrolle durch das Gehör bzw. das von zahllosen Hörerlebnissen geprägte Vorstellungsvermögen. Daß Probieren über Studieren gehe, könnte im weiteren Sinne durchaus zutreffend festgestellt werden – und dies nicht zuletzt beim besonderen Blick auf Beethoven, der sowohl im allgemeinen schulischen Bereich als auch sicherlich teilweise in musikalischem Felde als Autodidakt anzusehen ist.

Was die Bedeutung des Hörens und Rezipierens betrifft, so sind gleichermaßen von Mozart wie von Beethoven schier unglaubliche Berichte überliefert. Hatte doch der erst 14jährige Mozart nach dem Besuch der Sixtinischen Kapelle zu Rom an den Kartagen des Jahres 1770 das berühmte Miserere von Allegri gehört und das schwierige Werk, das in einen neunstimmigen Schlußsatz mündet, hinterher vollständig aus dem Gedächtnis niedergeschrieben (Jahn-Abert, Mozart II, 1919, S. 188-189). Der 20jährige Beethoven hatte zeitgenössischem Bericht zufolge 1790 in Aschaffenburg Franz Xaver Sterkel, „einen der ersten Klavierspieler in ganz Deutschland“, gehört, ihm später auf Wunsch einige seiner Variationen über ein Thema Rhiginis vorgetragen „und gleich noch eine Anzahl anderer nicht weniger schwieriger und dies, zur größten Überraschung der Zuhörer, vollkommen und durchaus in der nämlichen Manier, die ihm an Sterkel aufgefallen war“ (Thayer-Deiters-Riemann, Beethoven, 2. Bd., 1917, S. 265-266).

Hören und Vorstellen verdienen für die Wirksamkeit Beethovens um so mehr Beachtung, als der Komponist ja bereits zu Beginn jenes entscheidenden Dezenniums 1800-1810, das seinen Weltruhm begründete, in der Gewißheit des nahenden unheilvollen Geschicks der völligen Ertaubung war. Im ‚Heiligenstädter Testament‘ vom 6. Oktober 1802, in dem des schwindenden Gehörs wegen unverhohlen von Selbstmordgedanken die Rede ist, heißt es so vielsagend: „ach wie wär es möglich, daß ich dann die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommenern Grade als bei andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in größter Vollkommenheit besaß, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben“.

Wie viel in der Folge der bloßen Vorstellung von Klanglichem, von Melodisch-Harmonischem, Rhythmischem und Klangfarblichem überlassen blieb, bezeugen die in über 7500 Seiten noch überlieferten Kompositionsskizzen, die ganz überwiegend den Jahren nach 1800 zugehören. Welche konkreten Schaffensprozesse auch immer einer Skizzierung abgesehen werden mögen, sind in ihnen jedenfalls aus bestimmten Phasen merkwürdig erscheinende Vorstellungen festgehalten, die vielfach nur den Zweck gehabt haben könnten, die Eignung eines Sujets zu kompositorischer Verarbeitung, zur Wiederholung, Variierung oder Kontrastbildung zu prüfen. Man wird einem Beethoven nicht nachsagen wollen, daß er um Ideen verlegen gewesen sein sollte. Und doch ließ er sich manchmal den rechten motivisch-thematischen Ansatz erhebliche Mühe kosten. Zum ebenso einfachen wie lapidaren Credo-Ruf der Missa solemnis wurden schon mehr als 18 verschiedene Entwürfe herausgestellt. Daß überhaupt die Skizzen zu vielbedeutenden Werken in hohem Maße rein melodischer Natur sind, sollte bei Analysen der fertigen Werke viel stärker in Rechnung gezogen werden. Im übrigen gewähren die Kompositionsskizzen nicht nur einen Blick gleichsam in die Werkstatt des Autors, sondern verraten wie fast in aller Regel sogar auch noch die eigentlichen Eigenschriften der fertigen Werke, in welchem Maße Beethoven zu allen Zeiten Selbstkritik übte, und dies eben durch Hören bzw. sehr bald mehr durch inneres Hören und Vorstellen, durch ein hochsensibles Abwägen der angestrebten Gesamtkonzeption bzw. deren Fortentwicklung im Verlauf des Schaffensprozesses. Die Formstrukturen seiner Werke sind vermutlich nie die Ergebnisse nüchterner und komplizierter Berechnung, sondern vielmehr einzigartige Zeugnisse seines untrüglichen Sinnes für Idealausprägungen auf den verschiedensten Ebenen. Damit wäre denn vor allem die Bedeutung

der psychologischen Komponente beim Schaffensprozeß angesprochen.

Die oftmals geradezu abnormen Fähigkeiten eines Genies gehen mitunter doch einher mit gemeinhin recht ungewöhnlichen Schwächen. So hatte Beethoven offenbar seine Probleme mit dem ganz elementaren Rechnen. War die Aufgabe ‚Zweimal acht‘ zu lösen, soll er dazu entweder zweimal die acht oder achtmal die zwei addiert haben. Das tat seiner Kunst auch in der Dimensionierung seiner Werke – im ganzen und im Detail – weiß Gott keinen Abbruch. Psychologisch war er ja überhaupt in vieler Hinsicht auf der Hut, um seinen Hörern entgegenzukommen. Zur Violino I-Stimme der Eroica-Symphonie ließ er einen italienischsprachigen Vermerk anbringen, da diese Symphonie länger als üblich sei, möge man sie möglichst am Anfang eines Konzerts aufführen, wenn die Hörer noch nicht ermüdet seien. (Kinsky-Halm-Verzeichnis, 1955, S. 129-130). Es ist allerdings noch die Frage, inwieweit Beethoven zum genannten Hinweis ein Vorkommnis bei der Uraufführung bewegt haben könnte. Nach Czernys Bericht soll bei der ersten Aufführung einer von der Galerie gerufen haben: „Ich gäb‘ noch einen Kreuzer, wenn’s nur aufhört“ (Thayer-Deiters-Riemann, 2. Band, 1917, S. 459). Seine Zeitgenossen in die eigene kritische Sicht hinsichtlich der Werklänge eingeschlossen hatte Beethoven jedenfalls bei der endgültigen Form der Waldsteinsonate, die getreu der durch Skizzen bezeugten ursprünglichen Konzeption statt der jetzigen kurzen ‚Introduzione‘ zum Schluß-Rondo das später selbstständige ‚Andante F-Dur‘ WoO 57 als Mittelsatz enthielt. (Thayer-Deiters-Riemann, Beethoven, 2. Band, S. 449) Beethoven dürfte sich hier von der für das Werk ganze angemesseneren Lösung schweren Herzens nachträglich distanziert haben, nachdem der Kritiker von ihm zunächst, wie Wegeler-Ries berichten, „fürchterlich hergenommen“ worden war. Die näheren Umstände eines vermeintlichen Sinneswandels bleiben wohl eher eine offene Frage und dürften dem Komponisten eher angedacht sein, wenn es dazu heißt: „Allein ruhige Überlegung überzeugte meinen Lehrer von der Richtigkeit der Bemerkung“ (A.a.O., S. 449). Offenbar ganz in kongenialem Empfinden von dem Werk besser zukommenden ausgewogenen Satzdimensionen soll Richard Wagner sein Mißfallen über die kümmerliche Introduzione-Lösung anstelle eines ausführlichen Mittelsatzes zwischen den so gewaltigen Ecksätzen geäußert haben.

Vom inneren Hören und Vorstellen her gleichsam intuitiv ein Werk Ganzes mit allen seinen Teilen gegenwärtig zu haben bei fließenden Grenzen zwischen Bewußtem und Unbewußtem, erinnert an eine oft zitierte Äußerung Beethovens, die er – wenigstens sinngemäß – 1823 seinem Besucher Louis Schlösser gegenüber in Baden bei Wien getan haben muß (Thayer-Deiters-Riemann, Beethoven, Bd. 4, 1907, S. 420-421); sie weist auf Zusammenhänge, die in systemischer Betrachtungsweise von einiger Bedeutung sind. Da heißt es denn:

„Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, daß ich sicher bin, ein Thema, welches ich einmal erfaßt habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue so lange bis ich damit zufrieden bin; dann aber beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung, wie in Einem Gusse vor meinem Geiste stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch von statten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem anderen zu verwirren. Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie deutlich in Noten vor mir stehen.“

Was das Nehmen von Ideen betrifft, merkte Thayer in einer Fußnote an: „Es ist nicht wahrscheinlich, daß sich Beethoven herüber weitläufig ausgesprochen hätte“. Die Begegnung Schlössers mit Beethoven ist gut und sicher belegt, besondere Hochschätzung verrät der abschließende Satz aus Beethovens Brief an Schlösser vom 6. Mai 1823: „Der Himmel gebe Ihnen alles Gute, ich werde allezeit mit Vergnügen Teil an ihnen nehmen“. (Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, hrsg. V. E. Kastner und J. Kapp, 1923, Nr. 1101).

Wie sehr bei Beethoven auch noch in den späten Jahren, da er von einer fast völligen

Taubheit geplagt war, offenbar als wichtige Kriterien für vorgesehene Kompositionen ausgesprochen akustische Fragen beschäftigten, erweist eine briefliche Anfrage an Ferdinand Ries in London wegen des dortigen Konzertsaaes, in welchem zwei von der Philharmonischen Gesellschaft London bei Beethoven in Auftrag gegebene Symphonien aufgeführt werden sollten. Der Komponist fragte da: „Wie stark ist ihr Orchester? Wieviele Violinen usw. usw. mit einer oder zwei Harmonien? Ist der Saal groß, klangreich?“ (Kastner-Kapp Nr. 718, Brief vom 9. Juli 1817).

Für die einstige von J. Fricke behandelte Thematik ‚Die Wechselwirkung von Mensch und Instrument im Zusammenspiel von Physik und Psychologie‘ liefert Beethovens Auseinandersetzung mit der Pastorsymphonie ein beredtes Zeugnis. Über die besondere Natur dieses Werkes hinsichtlich des durch Überschriften angedeuteten Programms ist schon oftmals diskutiert worden. Der Titelzusatz im Uraufführungsprogramm vom 22. Dezember 1808 „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ mag eher Fragen aufwerfen als sonderlich Klarheit schaffen; ist doch eine realistische Darstellung der ‚Szene am Bach‘ oder des herannahenden und schließlich heftig ausbrechenden Gewitters kaum denkbar. Zum Murmeln des Bachs vermerkt der ausgewiesene Naturfreund und Naturkenner Beethoven in den Skizzen „je größer der Bach, je tiefer der Ton“. Solcher gelegentlich geradezu physikalisch exakter ‚Malerei‘ gegenüber verhilft das Werk der psychologischen Umsetzung in eindrucksvoller Weise zu ihrem Recht – und dies gemäß einigen Devisen, die sich zwischen den entsprechenden Kompositionsentwürfen finden. Gustav Nottebohm hat die Texte einmal zusammengestellt, sie lauten so:

„man überläßt es dem Zuhörer sich selbst die Situationen auszufinden / Sinfonia caratteristica – oder Erinnerung an das Landleben / Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert - / Sinfonia pastorella. Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Überschriften selbst denken, was der Autor (will) -/ Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze welches mehr Empfindung als Tongemälde erkennen.“ (G. Nottebohm, Zweite Beethoveniana, 1887, S. 375)

Bei musikalischen Kunstwerken hat es wohl zu keiner Zeit genügt, Stücke nach Mode und Stil der Zeit in den jeweils gängigen Formstrukturen mit der obligatorischen thematischen Ausstattung hervorzubringen. Die Beethovenschen Skizzen erweisen, daß es dem Komponisten in hohem Maße auf geeignete melodische Ansätze ankam, auf Themen und Motive, die zur weiteren Verarbeitung, ja schon zur bloßen mehrmaligen Wiederholung wie geschaffen erschienen. Was immer die Einzigartigkeit dieses Meisters ausmacht, galt seine besondere Aufmerksamkeit stets der Verarbeitung, Durchführung, Verwandlung, Variierung und Kontrastierung. Sein allererstes Werk war ein Variationswerk (Creßler-Variationen WoO 63), Zeugnisse einer bedeutenden Stilwende waren die Variationen op. 34 und op. 35, wie denn das gewaltige Spätwerk der Diabelli-Variationen in der späten Kompositionsphase der Missa solemnis einen eigenen Markstein setzt. Welches Einfühlungsvermögen und welches Gespür für mögliche Entwicklung muß wohl dazu gehört haben, auf dem im Grunde doch recht trivialen Kopfmotiv der ‚Fünften‘ ein so gewaltiges und faszinierendes Gebäude zu errichten? Was Heinrich Schenker hier in aufwendigen wissenschaftlichen Erörterungen als systematische Entfaltung aus Urlinie und Kern entschleierte, bedurfte vermutlich nicht entsprechender Anstrengungen beim eigentlichen Schaffensprozeß.

Skizzen können durchaus äußere Zeichen des inneren Hörens gewesen sein, Zeichen einer frühen, vorläufigen Vorstellung, die vor dem kritischen Sinn, den Beethoven in vielfältigster Weise hat erkennen lassen, bestehen konnte. Für die nahezu spielerische Unbefangenheit im Umgang mit Abwandlungen eines Ausgangssujets findet man gelegentlich bemerkenswerte Pendants im sprachlichen Bereich. So endet ein Schreiben an den Freund Nikolaus v. Zmeskall, den Beethoven mit allen möglichen Ausdrücken zu hänseln pflegte, mit einigen launigen Permutationen zum Wort ‚Baron‘. Das Billet endet „Adieu Baron Ba...ron ron / nor / orn / rno / onr/ (Voilà quelque chose aus dem alten Versatzamt:“

Daß der Einsatz der kompositorischen Mittel eine Sache des Hörens, Vorstellens und kritischen Befindens ist, läßt sich an Werken aufzeigen, die dem Komponisten einen besonderen Erfolg gezeitigt haben. Zu ihnen gehört das F-Dur Quartett op. 18 Nr. 1, dessen Kopfsatz ganz überwiegend von einem tragenden Motiv geprägt ist, das nicht nur die durch kräftige Pausen noch verstärkte anfängliche zweimalige Wiederholung im Unisono aller Stimmen verträgt, sondern seinen eigenen Reiz über unzählige Wiederholungen zu behalten vermag, ehe in

anderer, gleichmäßigerer Bewegung das 2. Thema aufkommt. Die ganze Beschaffenheit des Motivs mußte eben diesen Maßnahmen standhalten bzw. solches Vorgehen sogar herausfordern. Es handelt sich um einen jener seltenen Fälle, in denen man sich schon in der Vergangenheit bemüßigt gefühlt hat, die Anzahl der Wiederholungen abzuzählen. Es hätte ja durchaus sein können, daß von da oder dort Kritik daran geübt worden wäre, daß hier ein Sujet zu Tode geritten werde. Davor aber hütete Beethovens außerordentliche Sensibilität für das Richtige, das nun einmal gehört werden mußte. Mit ‚Sensibilität für das Richtige‘ gibt man der schließlichen Endgestalt möglicherweise etwas voreingenommen den höchsten Stellenwert. Tatsache ist und bleibt jedenfalls, daß man es hier keineswegs immer gleich mit dem spontanen Einfall des Genies in einer glücklichen Stunde zu tun hat, sondern mit dem Ergebnis eines ziemlichen Mühens und Suchens, wovon noch überlieferte Skizzen eine lebhaftere Vorstellung vermitteln. Hier seien nur einige Beispiele aufgeführt, die Gustav Nottebohm in seiner ‚Zweiten Beethoveniana‘ (S. 481-483) zitiert.

Die nunmehr gültige Version des Kopffthemas im 1. Satz des Streichquartetts F-dur op. 18 Nr. 1 lautet:

Aus den von Nottebohm zitierten Entwürfen seien nur die folgenden ausgewählt:

Ferner:

Ferner:

Ferner:

Ferner:



Nur den Anfang einer noch viel längeren Skizze enthält das folgende letzte Notenzitat:



So hatte es Beethoven offenbar nicht wenig Mühe gemacht, auf das zu kleinmotivischer Arbeit bestgeeignete Thema zu kommen. Eine schwierige Frage ist freilich, inwieweit die Verwandlungsfähigkeit und sonatenmäßige Verarbeitungseignung bei der Themensuche eine Rolle gespielt haben mag oder sich nach endgültiger Themenfixierung die Abwandlung wie von selbst ergaben.

Nach Adolph Bernhard Marx (Beethoven, 1. Teil, „Berlin 1884, S. 203) wäre das früher entstandene D-dur Quartett op. 18 Nr. 3 für Beethoven typischer als das F-dur Quartett op. 18 Nr. 1, das „mehr Quartett als Beethoven“ sei. Es ist, wie oftmals, sicherlich eine Frage des jeweiligen zeitbedingten Standorts. Gewiß weist das D-dur Quartett eine andere Faktur auf. Den Beweis, daß das F-dur Quartett weniger einer typischen Art Beethovens entspräche, hätte Marx wohl schuldig bleiben müssen.

Gewiß ist hierzu Beethovens persönliche Ansicht von Interesse. Es ist anzunehmen, daß nicht ohne sein Zutun das aus heutiger Sicht so eingängige, gefällige F-dur Quartett an den Anfang der in zwei Dreiergruppen veröffentlichten sechs Werke des Opus 18 gesetzt wurde. Ein Punkt, auf den – in einer offensichtlichen psychologischen Reflexion auf die Wirkung seines Erstlings (der Veröffentlichung nach) dieser wichtigen Werkgattung – seine besondere Aufmerksamkeit gerichtet war, betraf die Ausdehnung der Sätze und Satzteile. Dies geht hervor aus nachträglichen Änderungen an den ursprünglichen Satzlängen.

Die Frühfassung ist aus einer im Bonner Beethovenhaus befindlichen Kopistenabschrift der Stimme ersichtlich, die Hans Josef Wedig 1922 näher untersucht hat in seiner Veröffentlichung ‚Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1 und seine erste Fassung‘. Die Feststellung, daß beim 1. Satz umfangmäßig 622 Takten der 1. Fassung 427 Takte der 2. Fassung gegenüberstünden, ist mißverständlich, da in der 1. Fassung – früherer Gepflogenheit gemäß – die Wiederholung von Durchführung und Reprise angezeigt ist. Real aus der ursprünglichen Substanz gestrichen sind nur wenige Teile, so etwa eine achttaktige Mollepisode nach Takt 71 der 1. Fassung; es betrifft fernerhin noch die Takte 212-217 und 243-250.

Schon Adolph Bernhard Marx sah sich veranlaßt, angesichts der Satzlänge und dem Wiederholungsvolumen des Kopfmotivs mit Zahlen aufzuwarten; in 427 Takten erscheine es nicht weniger als 131mal – ohne Wiederholung gerechnet 104mal. Wedig zählte für die 622 Takte der 1. Fassung 245 Anwendungen des Motivs, 130 ohne Wiederholungen.

Deuten schon solche Überlegungen um die angemessenste Form Beethovens wachen Sinn für die psychologische Seite der Werkvermittlung an, so mutet angesichts der kaum gravierenden Änderungen die auf die Frühfassung bezügliche folgende Mitteilung Beethovens an seinen Freund Amenda (Kastner-Kapp Nr. 50) seltsam genug an, zeigt aber vielleicht auch ungeahnte Sensibilität für Aufführungsfragen; er schreibt: „Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß“.

Die Art, die der Komponist hier der ganzen Konzeption nach an den Tag legt, läßt gerade diesem Quartett durchaus auch noch auf anderem Felde Werke an die Seite stellen, die nach Kürze des Kopfmotivs, seiner überwältigenden Dominanz im Satzganzen und mitreißendem Effekt dem eben genannten in nichts nachstehen.

Hier ist natürlich an die 5. Symphonie op. 67 zu denken. So wenig das op. 18 Nr. 1 mehr Quartett als Beethoven ist, wird man da etwa dieses Werk mehr Symphonie als Beethoven nennen dürfen. Vielmehr zeigen beide Schöpfungen Beethoven in seinem ureigensten Element. Auch hier in der Fünften gäbe der Kopfsatz willkommenste Gelegenheit zum Abzählen von Wiederholungen des Kopfmotivs und allen möglichen Permutationen. Was die Satzlänge betrifft,

so glaubte Beethoven offenbar inzwischen, hier nicht mehr so zimperlich sein zu brauchen; der Kopfsatz erstreckt sich auf 502 Takte, hält sich damit im Rahmen des Schwesterwerks ‚Pastorale‘, das gerade hinsichtlich des Wiederholungsmoments, diesmal in bewußt stereotyper und der Bestimmung gemäß höchst effizienter Ausprägung, wesentlich stärker als gemeinhin empfunden in motivisch-thematischer Technik der Fünften vergleichbar ist. Und es verwundert durchaus nicht, daß auch bei der Fünften, diesmal allerdings für den dritten Satz, hinsichtlich der endgültigen Regelung der Wiederholungsfrage, die Länge, das dem Hörer Zumutbare, als Problem ins Haus stand.

Wie sehr das Genannte auch für Beethovens besondere Art des Komponierens stehen mag, wären entsprechende Verallgemeinerungen seiner ganzen inneren Ausrichtung und Intentionen seiner Wirksamkeit entgegen. Schrieb er doch am 4. August 1809 an Friedrich von Matthisson, den Textdichter seines Liedes ‚Adelaide‘: „Sie wissen selbst, was einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen; je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine älteren Werke“ (Kastner-Kapp Nr. 41).

Das Quartett op. 18 Nr. 1 war, wie schon erwähnt, bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Anlaß zu einer gewissen statistischen Erfassung, die bei Werkanalysen im Grunde immer eine eigene Rolle spielt, um die nötigen Erkenntnisse für die Bemessung der üblichen Formteile zu erhalten. Was aber wirklich erlebt und erfahren wird, das ist nicht eigentlich die Faktur, die Beschaffenheit der Teile, sondern eher der Umgang mit den maßgeblichen Elementen im Satzganzen. Und es darf gewiß als eine Sache des rechten Hörens und Vorstellens betrachtet werden, zu entscheiden, inwieweit ein Gedanke gebracht und wiederholt werden kann, wann das Potential an Darbietungen erschöpft sein dürfte, ein Zurückkommen auf das Anfangssujet angebracht ist oder schließlich auch eine Verdichtung und Intensivierung erfolgen sollte.

Es ist sehr aufschlußreich, im Kopfsatz von op. 18 Nr. 1 auszumachen, wie Beethoven die Präsentationen des Kopfmotivs über den Satz hin gesteuert hat, wie er den Gedanken behutsam zu seiner stärksten Intensivierung im vorderen Teil der Durchführung hinführte, ihn im übrigen aber mit merklichem Nachdruck zu Beginn der Exposition und dann erst wieder zum Schluß der Coda – zum Vorderen etwas nachlassend – hervortreten ließ, während doch die Reprise eine deutliche Zurückhaltung erweist. Das Abgehen von Konventionen, was die Erfüllung von Schemata bzw. geschriebenen oder ungeschriebenen Regeln für die damalige Sonatenhauptsatzform angeht, mochte Beethoven nur recht sein. Es will aber scheinen, daß ihm eine Gestaltung wichtig war, die in etwa auf das abzielte, was der hier anstehende Begriff einer Systemik meint.

Ein Kapitel für sich bildet der oft beschworene Zusammenhang von Beethovens schwierigem Spätstil, wie ihn vor allem die späteren Quartette erweisen, mit seinem unzulänglichem Hörvermögen. Beethovens eigene Worte schon zu dem von seinen Zeitgenossen kritisch aufgenommenen Stil seiner späten Klavierwerke lassen keinen Zweifel daran, daß er diesen Weg bis hin zu den vergeistigten späten Quartetten im Vollbesitz seiner künstlerischen Fähigkeiten bewußt gegangen ist. Einer der kompromißlosesten und radikalsten Sätze ist da sicherlich der ursprüngliche Schlußsatz des B-dur Quartetts op. 130; es ist jener Satz, der schließlich als ‚Große Fuge‘ unter der Opuszahl 133 als selbständiges Werk zur Veröffentlichung gelangte. Wesentlich eingängiger und zündender – wie ja ehemals gang und gäbe – ist dann das auf Rat des Verlegers Artaria nachkomponierte endgültige Finale, das den Meister im Vollbesitz der zuvor so vielfältig bewiesenen Möglichkeiten und Fähigkeiten bezeugt. Im Sinne einer Systemik stand hier gewiß ursprüngliche Konzeption des Werkganzen späterem Einlenken zugunsten der von den damaligen Zeitgenossen gehegten Hörerwartungen gegenüber. Das so meisterhaft nachkomponierte Finale zu op. 130 entstand immerhin noch in der Zeit von September bis Anfang November 1826, d.h. nur wenige Monate vor Beethovens Tod; und es war seine letzte beendete Komposition.