

Peter-Cornelius Haßmann

Sonderbares

in

Beethovens Klaviersonaten

Ein freimütiges Traktat

Zum Geleit

Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens gelten zu Recht als schöpferische Gipfelleistungen. Sie sind in einer Unzahl von Traktaten, Essays und Analysen beschrieben und bewundert worden. Weitere, in die gleiche Kerbe schlagende Ausführungen erübrigen sich daher. Es bleiben einige offene Fragen, die bei aller verständlichen Scheu gegenüber dem Genie beantwortet werden wollen.

Der vorliegende Versuch erstarrt nicht in Ehrfurcht, fügt den bisherigen Lobpreisungen keine neuen hinzu, und ist deshalb – selbstverständlich – zum Scheitern verurteilt.

Dessen ungeachtet macht sich der interessierte Musikfreund auf die Suche nach Eigentümlichkeiten in diesem Kolossalwerk, das nicht unbegründet die Bezeichnung „Neues Testament des Klavierspiels“ trägt und dennoch neugierig macht, wenn es darum geht, nach dem „Sonderbaren“ in ihm zu fahnden.

60 Aspekte haben sich herausgeschält, die in einem dafür erdachten Konzept zusammengefasst werden. Der Blick richtet sich – überwiegend augenzwinkernd – auf einige Passagen der Partitur, die sonderbar anmuten und beim Hörer gelegentlich Unverständnis, bisweilen sogar Ärgernis hervorrufen.

Natürlich sollte ein solches Werk außerhalb jeder Diskussion stehen, wäre da nicht dieses schelmische Verlangen, der allseitigen Verehrung einen winzigen Stolperstein in den Weg zu legen – ein Staubkörnchen des Widerstandes, mehr nicht.

Das frivole Vergnügen, einen solchen Gedanken zu spinnen, ihn auszuloten und zu Papier zu bringen, mag der grimmige Titan dem aufmüpfigen Erdenbürger verzeihen.

März 2017

1 - Das Gleiten

Stapellauf Düsenstart Schlittenfahrt Wasserfall
Flammenmeer Regenguss Himmelszelt
Schaukelstuhl Achterbahn Nebelwand

2 - Das Springen

Aufgalopp Gipfelsturm Leiterfall Treppensturz
Klettertour Rutschpartie Springinsfeld
Flügelschlag Rösselsprung Wellenschlag

3 - Das Steigern

Knalleffekt Dauerlauf Nadelstich Palmwedel
Naseweis Tauschgeschäft Donnerhall
Stoßgebet Höhenflug Tiefenrausch

4 - Das Drängen

Kratzbürste Störenfried Wirbelwind Muskelprotz
Stopfnudel Floskeltick Klettverschluss
Wechselbad Pulverfass Stolperstein

5 - Das Schwächeln

Plagegeist Zwillingbrut Nervengift Doppelschritt
Dreigestirn Spielfigur Hülsenfrucht
Tintenklecks Bummelzug Redeschwall

6 - Das Straucheln

Leichtgewicht Federstrich Schlafmütze Knüppelhieb
Schabernack Zuckerguss Jammertal
Brennnessel Niemandsland Sperrgebiet

1 - D a s G l e i t e n

Der Stapellauf

Aufwärtsgleiten über eine Oktave

Der Düsenstart

Aufwärtsgleiten über mehrere Oktaven

Die Schlittenfahrt

Abwärtsgleiten über eine Oktave

Der Wasserfall

Abwärtsgleiten über mehrere Oktaven

Das Flammenmeer

Chromatisches Aufwärtsgleiten

Der Regenguss

Chromatisches Abwärtsgleiten

Das Himmelszelt

Auf- und Abgleiten zum gleichen Ton

Der Schaukelstuhl

Ab- und Aufgleiten zum gleichen Ton

Die Achterbahn

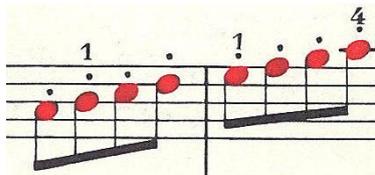
Mehrfaches Auf- und Abgleiten

Die Nebelwand

Ins Ungewisse gleiten

1

Der Stapellauf



Wenn das Aufwärtsgleiten von einem Grundton zur nächsthöheren Oktave gleichmäßig und ohne Auslassung eines Zwischentons erfolgt, handelt es sich um eine Tonleiter. Sie ist nach allgemeinem Verständnis noch keine Melodie, sondern ein Transportmittel, mit dem der Komponist leichter in die gewünschte Etage aufsteigen kann. Insofern besteht ein gewisser Vorbehalt gegenüber diesem Stilmittel, nicht nur bei der Beurteilung der Beethovenschen Klaviersonaten. Allerdings hat er recht gern seine Tonleitern ins Spiel gebracht, was für manche Passagen verständlich ist, an anderen Orten befremden mag.

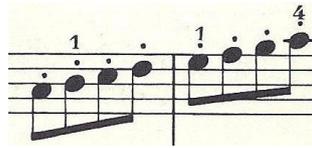
Die Vorgehensweise, Tonleitern in ein Musikstück zu integrieren, fällt so lange nicht unangenehm auf, wie sie auf eine einzige Oktave beschränkt bleibt. Insoweit ist dieser erste „wunde Punkt“ als harmlos einzustufen.

Die aufwärtsgleitende Tonleiter kommt in den Klaviersonaten in dreifacher Gestalt vor: als reine Form, als versteckter Fund und als falscher Schein.

Die reine Form

Die acht Töne einer Tonleiter gleiten hier in geordneter Formation aufwärts. Das mag zur Beruhigung beitragen, kann aber auch Langeweile bewirken. Meistens huschen derartige Passagen so schnell vorüber, dass sie nicht als störend empfunden werden.

Opus 2.2 1. Satz Takt 9



Es handelt sich um eine A-Dur-Tonfolge, die in Achteln, gemächlich dahin-trottend, aufsteigt und dabei zwei Takte durchmisst.

Opus 81a 1. Satz Takt 211

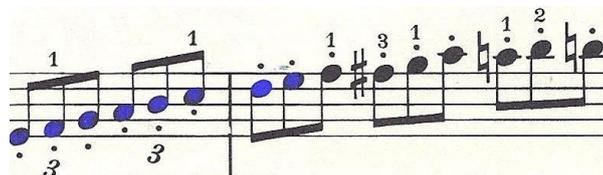


Diese C-Dur-Tonleiter wird in der Partitur bis zur nächsthöheren Quint fortgesetzt, (hier nicht zu sehen), was ohne Belang ist. Es bietet sich das identische Bild wie bei Opus 2.2: eine klare Linie, die nach oben strebt – eine einfache, nicht sonderlich aufregende Struktur.

Der versteckte Fund

Die Tonleiter steht jetzt nicht mehr singulär im Raum, sondern ist in eine Tonfolge eingebunden, wird somit Bestandteil einer längeren Sequenz.

Opus 31.3 1. Satz Takt 8



Die reine Es-Dur-Tonleiter – hier in Triolen – setzt sich nach oben fort. Der Stapellauf in Triolen bewirkt, dass die obere Oktave auf einem unbetonten Taktteil erreicht wird – in der Mitte einer Triole. Inwieweit dieses Ergebnis vom Komponisten erstrebt wurde, lässt sich nicht erkennen. Wahrscheinlich ist es ein Zufallsprodukt.

Opus 2.3 4. Satz Takt 1



Bevor die C-Dur-Tonleiter richtig in Gang kommen kann, sind ein Auftakt und eine kleine Verzögerung zu überwinden. Die akkordisch aufgefüllte Tonleiter ist nahezu unbemerkt in die Umgebung eingebettet.

Der falsche Schein

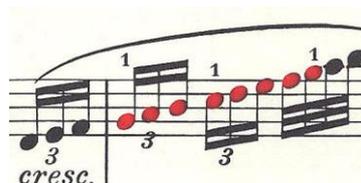
Tonleitern können leichte metrische Veränderungen erfahren, die den Höreindruck günstig beeinflussen.

Opus 22 1. Satz Takt 10



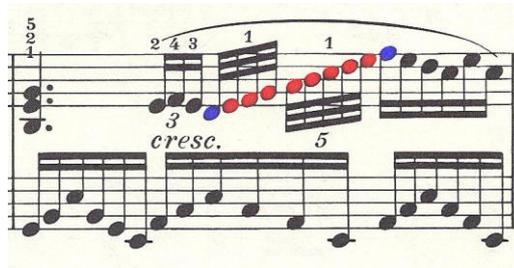
Zu sehen ist eine unscheinbare metrische Veränderung des Grundtons, die allerdings zur Folge hat, dass die Oktave auf dem erwünschten betonten Taktteil erreicht wird, (während das in der reinen Gestalt nicht der Fall ist.)

Opus 14.2 3. Satz Takt 54



Hier folgt die G-Dur-Tonleiter nach einem Auftakt, und zwar beginnend mit Sechzehntel-Triolen, die nach oben zu an Tempo gewinnen. Spieltechnisch fällt diese Abänderung nicht ins Gewicht, metrisch kaum.

Opus 79 2. Satz Takt 19



Wiederum versteckt, zugleich metrisch verändert ist auch diese Tonfolge: die Es-Dur-Tonleiter setzt unbetont ein und beschleunigt sich nach oben hin unmerklich.

Opus 31.2 2. Satz Takte 34



Harmonische Veränderungen sind an einzelnen Punkten der Tonleiter möglich, soweit sie in den neuen Kontext passen.

Das C-Dur dieser Sequenz erfährt in der Septime eine Verminderung, sonst bleibt der normale Ablauf der Tonleiter intakt. Natürlich handelt es sich um eine B-Dur-Folge, die nur hier – atypisch – mit c beginnt.

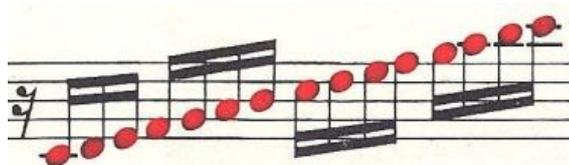
Opus 106 1. Satz Takt 343



Optisch handelt es sich um eine Tonleiter in F-Dur in der linken Hand, auch hier mit einer Septimen-Verminderung. Eigentlich erklingt aber die reine B-Dur-Tonart, nämlich ab dem 4. Ton mit dem b. Der Beginn auf f täuscht darüber hinweg.

2

Der Düsenstart



Zwei aufwärts stürmende Tonleitern im Verbund sind selten in Beethovens Klaviersonaten anzutreffen. Derartige Hühnerleitern sind denn auch niemals Hauptaktionen, sondern figurieren bestenfalls als passagere Untermauerungen.

Die reine Form

Die Bedeutung des Düsenstarts als Durchgangsfloskel wird nirgends deutlicher als dort, wo sie sich gegenüber einer veränderten Oberstimme behaupten muss.

Opus 14.1 1. Satz Takt 91



Im ersten Takt waltet reines E-Dur; im zweiten Takt wirken die beiden Stimmen dissonant aufeinander ein: fis-moll findet sich plötzlich als Widerpart zu E-Dur, eine seltsame Konstellation.

In beiden Takten heben die Tonleitern zeitlich versetzt auf unbetonten Takteilen an, um am Ende zielgenau den oberen Fixpunkt zu erreichen.

Opus 2.2 4. Satz Takt 100

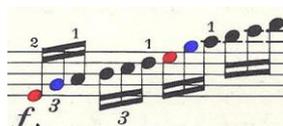


Eine beinahe unendliche Himmelsleiter begegnet dem Pianisten innerhalb eines einzigen Taktes, wenn die Finger 32 Tasten durcheilen müssen, um schließlich mehr als vier Oktaven erklimmen zu haben. Das starre Schema bringt es mit sich, dass die jeweiligen Grundtöne dieser Tonleiter in A-Dur an den unterschiedlichsten Positionen zum Vorschein kommen: an der ersten, achten, siebten, sechsten und fünften Position! Damit löst sich die vorgegaukelte Ordnung quasi auf – die vier Viertel zu je acht Zweiunddreißigstel haben jeden Bezug zueinander verloren. Ein Umstand, der nichts besagt, weil ohnehin die Geschwindigkeit der Ausführung im Vordergrund des Erlebens steht.

Der falsche Schein

Das Dilemma, innerhalb einer Tonleiter alle Bestandteile ordnungsgemäß unterbringen zu müssen, bringt es mit sich, dass mancherlei Kniffe angewandt werden, um doch noch zu einem brauchbaren Ergebnis zu kommen.

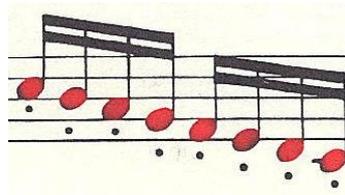
Opus 2.2 1. Satz Takt 34



Beethoven setzt an dieser Stelle Triolen ein – zwölf für den Takt. Weil nun aber vierzehn Noten untergebracht werden müssten, lässt er jeweils den Sekundschrift aus, springt also in die Terzen und löst damit das Problem auf einfachste Weise. Weil es so schön ist, dürfen sich Ebenbilder anschließen, wenn auch in anderen Tonarten.

3

Die Schlittenfahrt



Mit der „Schlittenfahrt“ vollzieht sich der Abstieg in einer Abfolge von acht Tönen von einem oberen Fixpunkt zur nächsttieferen Oktave. Die Kriterien sind hier weniger prägnant als im „Stapellauf“, Unterschiede lassen sich aber auch in dieser Abfolge feststellen.

Die Schlittenfahrt ist ein beliebtes Stilmittel zur Überbrückung, vielleicht sogar, um den ‚horror vacui‘ auszuschalten. Ob das immer sinnvoll ist, muss der Meinungsbildung eines jeden einzelnen Hörers überlassen bleiben.

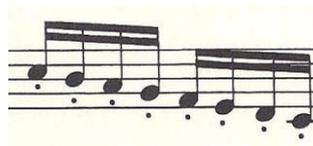
Die reine Form

Wie an einer Perlenkette reihen sich die Töne, steigen ab, ohne innerhalb dieser Folge Änderungen zu erfahren.

Opus 53

3. Satz

Takt 169



Während in der rechten Hand Triller und Diskantttöne erklingen (hier ausgeblendet), begnügt sich die Bass-Stimme mit dieser einfachen Formel, wobei die Tonleiter nur Teil eines bewegten Auf- und Abschwebens ist.

Opus 14.2 1. Satz Takt 172



Die Tonfolge passt hier gut in den 4/8 Takt. Die Tonleiter rauscht, nachdem sie zuvor sehr brav bis zur Quint enteilt war, in rascher Folge und ohne eine bleibende Wirkung entfalten zu können, ungehindert in die Tiefe.

Der falsche Auftritt

Kaum als Abweichung wahrnehmbar, weder beim Hören noch bei der Betrachtung der Partitur, sind Tonfolgen dann, wenn sie nicht auf Grundtönen einsetzen, sondern, wie in den beiden folgenden Beispielen, auf der Quart. Dabei ergeben sich notgedrungen harmonische Abweichungen.

Opus 14.1 3. Satz Takt 4



Die Tonleiter startet auf a^3 endet auf a^2 , um gleich darauf in gleicher Weise, nur um eine Oktave versetzt, in die Tiefe abzugleiten. Beide Male verleugnet sie ihren E-Dur-Charakter, täuscht ein A-Dur vor.

Opus 14.1 1. Satz Takt 39



In abgewandelter Form verfährt Beethoven nach demselben Prinzip: alle vier Ansätze sind Falschmeldungen, indem sie Tonleitern vorgaukeln, die dem Kontext nicht entsprechen.

Der vielfache Auftritt

Die Häufung der Schlittenfahrten trägt nicht zu ihrer Ehrenrettung bei. Wechselnde Tonarten mildern den Eindruck, können ihn aber nicht vollständig verwischen. Zweimal innerhalb eines Satzes greift der Komponist die gleiche Idee auf.

Opus 2.3 1. Satz Takt 39 + 173

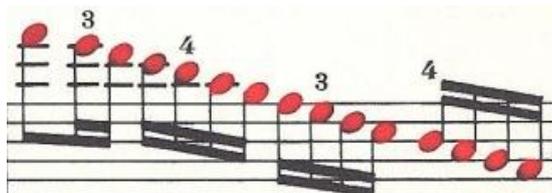


Beide Male ist die Instrumentierung im Bass gleichartig, so dass es zu einem übereinstimmenden Höreindruck kommt, nur unterschieden durch eine anders gewählte Tonhöhe: zunächst in a-moll, g-moll und D-Dur, danach eine Quart höher in d-moll, c-moll und G-Dur.

Den Beispielen gemeinsam ist auch die Metrik: acht Töne lassen sich leicht in einem Vierertakt unterbringen, das geht problemlos vonstatten, wird daher bedenkenlos genutzt.

4

Der Wasserfall



Das Abwärtsgleiten über mehrere Oktaven bietet im Notentext ein einheitliches Bild, meistens frei von Vorzeichen, aber eben auch langweilend und stupide. Da helfen selbst Sprünge und Exaltiertheiten in der anderen Hand nicht weiter. Der wasserfallartige Absturz eines hochgelegenen Tones ist ein emotionaler Akzent, den Beethoven nicht allzu oft verwendet, wohl in der Erkenntnis, mit diesem Stilmittel kein allzu großes Furore bewirken zu können.

Die reine Form

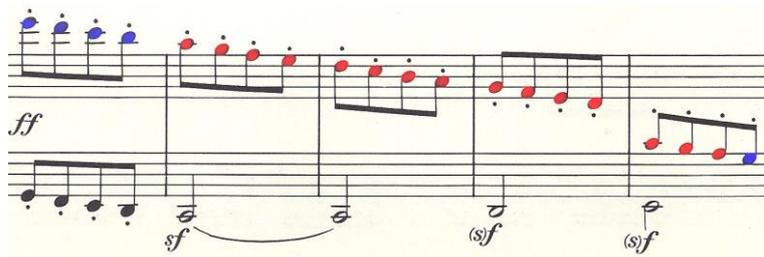
Der perlende Abstieg im immer gleichen Metrum führt aus lichten Höhen in eine ungewisse Basstiefe, endet in einer auslaufenden Bewegung oder hebt zu neuen Ufern an.

Opus 2.1 1. Satz Takt 37



Die Kaskade kontrastiert mit den Synkopen der linken Hand (hier nicht zu sehen) und verleiht dieser Stelle ihre Spannung.

Opus 2.2 1.Satz Takt 318

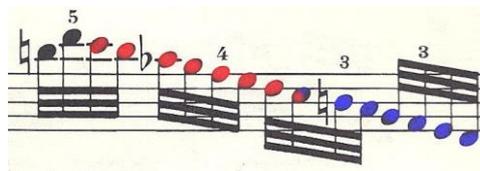


Auch diese Sequenz verläuft in ruhigen Bahnen. Die beiden Oktaven werden von weiteren Achten umrahmt.

Die Moll-Variante

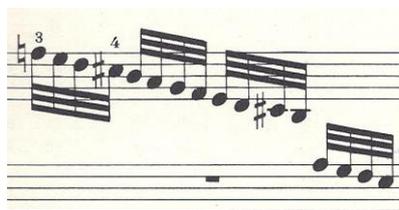
Beethoven hat die harmonische Molltonleiter für seine ‚Wasserfälle‘ mehrfach eingesetzt.

Opus 7 4. Satz Takt 80



Diese Passage bedeutet ein Absinken in 32-teln über zwei Pseudo-Oktaven, (pseudo, weil d^3 zu d^1 zwar zwei Oktaven bilden, aber eigentlich c-moll meinen.)

Opus 28 2. Satz Takt 76

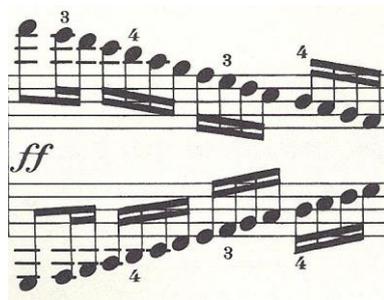


Eine gegenüber dem letzten Beispiel nahezu identische Abfolge, auch hier auf dem Grundton endend. In beiden Fällen imponiert der übergroße Sekundschrift cis-b.

Der falsche Schein

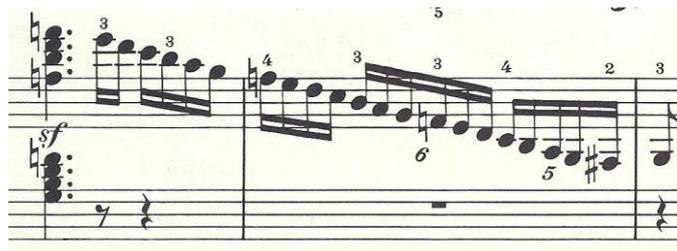
Gleiches gilt für die folgenden Beispiele, in denen das Notenbild einen Wasserfall über zwei Oktaven vortäuscht, wo doch nur eine Oktave in der reinen Gestalt vorhanden ist, der Rest sich aus Nebentönen zusammensetzt.

Opus 53 1. Satz Takt 155



Der Sturz in die Tiefe geht von e^3 aus und endet auf e^1 , umfasst also genau zwei Oktaven. Es handelt sich um reines C-Dur, nicht um ein fehl zu deutendes e-moll.

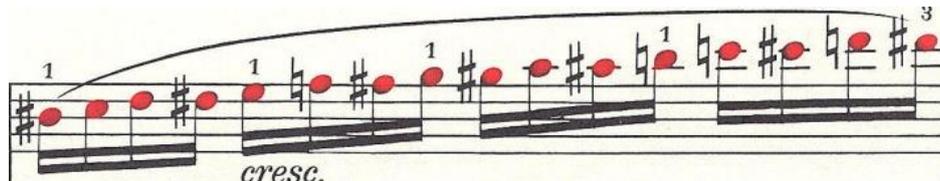
Opus 90 1. Satz Takt 29



Auch hier startet die Kaskade mit e^3 , um nach fast 3 Oktaven bei fis auszuklingen. Die wahre Tonart ist irgendwo in dieser Phrase versteckt. (C-Dur?)

5

Das Flammenmeer



Wie diese artfremde Formulierung bereits andeutet, steigen die Töne jetzt in rascher Folge in reinen Halbschritten an – ein Feuerwerk oder Glitzerkram, das sei dahingestellt. Mit Musik im eigentlichen Sinne hat der Gebrauch dieser Tonfolge nichts zu tun – sie ist reine Effekthascherei, die ihren Platz an bestimmten Stellen einer Komposition jedoch durchaus beansprucht.

Dieses chromatische Hochschwirren mag in Einzelfällen hingehen, ist aber kein probates Verfahren, wenn es darum geht, eine Melodie zu erzeugen.

Die gepresste Form

Die große Summe anklingender Töne bringt es mit sich, dass rhythmische Abweichungen in Kauf genommen werden müssen, auch wenn sie sich in Grenzen halten und vom Ohr nicht wahrgenommen werden.

Opus 7 1. Satz Takt 97



6 anstatt 4 Töne – so der Wunsch des Komponisten – verengen den Raum nur unmerklich, dafür darf er für sich in Anspruch nehmen, seinen Aufwärtsdrang in genehmer Höhe zu einem guten Ende gebracht zu haben.

Opus 10.3 4. Satz Takt 17

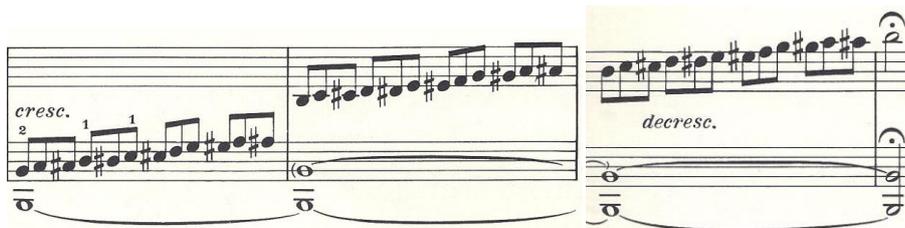


Der gleitende Aufschwung kommt erst nach zögerndem Anlauf in Gang, das e und das gis bremsen zwar gewaltig, können aber das ungestüme Aufwärtsstreben nicht verhindern.

Der freie Fluss

Die ungehinderte Chromatik muss sich auf mehrere Takte verteilen, sofern sie große Höhenunterschiede überbrücken will.

Opus 14.1 3. Satz Takt 80



Der Tonraum einer Oktave umfasst zwölf Töne, bevor mit dem 13. Ton eine weitere Oktave einsetzt. Dieser Umstand ist günstig für die Verteilung im System. Hier bringt Beethoven drei Dutzend Töne einer chromatischen Tonleiter in Triolen unter, was jeweils genau einem Takt entspricht.

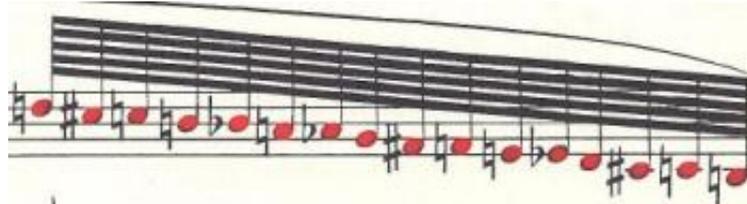
Opus 27.2 3. Satz Takt 185



Die Skala setzt hier mit einem gis ein, durchläuft in Vierschritten den 1. Takt, in unterschiedlichen Schritten den 2. Takt, um bis zum leuchtenden Triller auf a hochzusteigen, wozu ebenfalls diese dafür veranschlagten 36 Anschläge beitragen.

6

Der Regenguss



Die abfallende chromatische Linie ist nur die optische Kehrseite des Flam-menmeeres, sie fügt diesem Bild keine neuen Akzente zu. Höchstens im emotionalen Bereich: war der Aufstieg mit Erwartungen verknüpft, so ist der Abstieg möglicherweise auch als Endpunkt einer langen negativ-geprägten Entwicklung anzusehen.

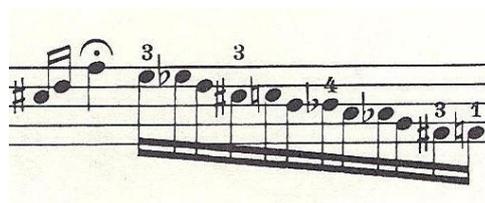
Die abwärts sprudelnde chromatische Tonleiter bietet musikalisch nichts, verlangt aber vom Interpreten wahre Wunderdinge. Ein paar Noten weniger hätten es auch getan, aber es bleibt natürlich die Freiheit für den Komponisten unbestritten, nach eigenem Gutdünken zu verfahren.

Die reine Form

Opus 2.3

1. Satz

Takt 232



Die abschließende Kadenz in diesem Satz führt nach mancher Verspielt-heit zur Grundtonart zurück, wenn auch hier nur bis zur Terz. Durchschrit-ten wird dabei genau eine Oktave mit der bereits besprochenen Anzahl von 12 Tönen.

Opus 31.2 3. Satz Takt 382

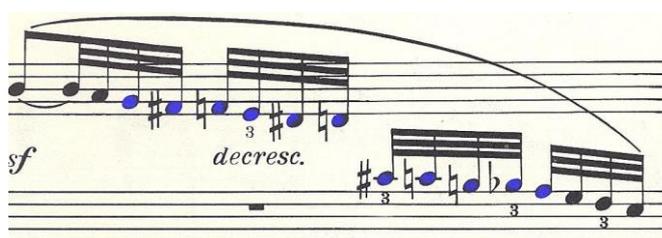


In beiden Händen die gleiche Aktion: ein chromatischer Abstieg, wobei wieder einmal mit einer ins Auge springenden Hilfskonstruktion gearbeitet wird, indem im zweiten Takt anstelle der sonst 6 Noten 10 Noten zum Zwecke einer Beschleunigung und Unterbringung ihren Platz zugeteilt bekommen.

Die falsche Spur

Manchmal verzichtet der Komponist auf die exakte Ausführung einer chromatischen Tonleiter. Dann versteckt er sie in einer sonst normalen Tonleiter. Dieses Verfahren erleichtert es ihm, den metrischen Zwang einzuhalten.

Opus 10.3 2. Satz Takt 43



Die Chromatik beschränkt sich hier auf die Töne zwischen g^1 und a . Davor und dahinter gibt es keine Abweichung vom eigentlichen d-moll, was aus dem Notenbild ersichtlich ist: hier fehlen die Vorzeichen.

Opus 57 1. Satz Takt 47



Eine ungewöhnliche Tonfolge! Alle Töne, von fes^3 ausgehend, sind b -Noten – mit einer einzigen Ausnahme, dem g ! Über drei Oktaven die gleiche Abfolge, nur jeweils auf anderen Taktteilen, und zwar wechselnd innerhalb der einzelnen Triolen. Der Eindruck ist disparat: die äußerlich dokumentierte Ordnung erweist sich als Willkür-Maßnahme.

Die richtige Spur

Eine chromatische Tonleiter kann aber auch ohne Wenn und Aber daherkommen, nur ein bisschen gepresst, um ja nicht aus dem Takt zu fallen.

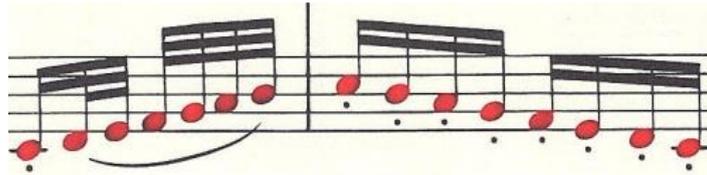
Opus 13 1. Satz Takt 10



29 Anschläge benötigt dieser Absturz vom es^3 bis zum h , wobei die schwarzen Balken furchterregend ausschauen: 64-stel in Sextolen und Septimolen, danach 128-stel, die sich mit dem Notenwert einer einzigen Achtelnote begnügen müssen. Kaum spielbar, nur noch eine Sache von akrobatischer Fingerfertigkeit! Muss man das schön finden?

7

Das Himmelszelt



Alle bisherigen Tonfolgen waren Tonleitern, die nach ihrer Definition einen Ausgangspunkt besaßen, von dem aus sie aufwärts oder abwärts zu Fixpunkten führten. Es waren also Abfolgen ohne Wiederkehr. Das ändert sich in den nächsten Kapiteln, die noch dem Gleiten zugeordnet sind.

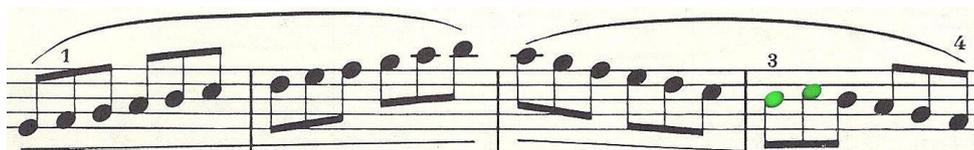
Das Himmelszelt ist dadurch gekennzeichnet, dass Töne – wie bei einem Bumerang – zum Ausgangspunkt zurückkehren, dort verharren oder weiter wandern.

Das Auf- und Abgleiten mit einem Zwischenziel irgendwo in erreichbarer Höhe dient der Ausschmückung, oft aber auch dem Ausfüllen von Leeräumen. Die musikalische Ausbeute ist als eher mager einzustufen.

Das kleine Zelt.

Das ist eine überschaubare Anzahl von Tönen, deren Umfang weniger als eine Oktave ausmacht oder knapp darüber liegt.

Opus 7 1. Satz Takt 21



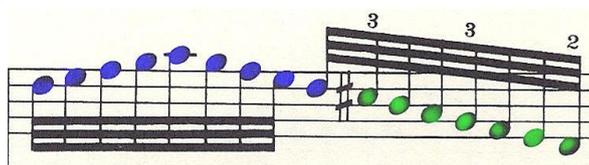
Dieses Zelt ist übersichtlich, weist nur im letzten Takt eine kleine Delle auf, damit der Folgetakt seinen Halt auf dem Grundton findet.

Opus 53 3. Satz Takt 168



Hier erscheint das Prinzip des Bogens in seiner reinsten Ausprägung: von c^1 hinauf zu c^2 und wieder abwärts zu c^1 . Das Tempo indes ist unterschiedlich – abwärts geht es gemächlicher zu (in halber Geschwindigkeit.)

Opus 14.2 1. Satz Takt 45



Das gleiche Verfahren: Vom Grundton aufsteigend zur Quint, um dann ohne Verzug den Abstieg über diesen Grundton hinaus zum nächst tieferen zu bewerkstelligen.

Das große Zelt

Ein langer Anstieg ist dann zu bewältigen, wenn er in chromatischen Schritten erfolgt.

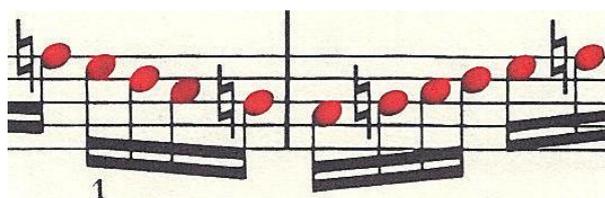
Opus 10.3 4. Satz Takt 107



Wie eine sich langsam aufbauende Dünung hangeln sich die Töne hinauf bis zum erwünschten Endton, dem d^3 , um danach erschöpft herabzusinken. (Das vorliegende Beispiel ist nur der Mittelteil der Gesamtsequenz.) Wie so oft müssen Triolen aushelfen, wenn es zu überzähligen Anschlägen kommt.

8

Der Schaukelstuhl

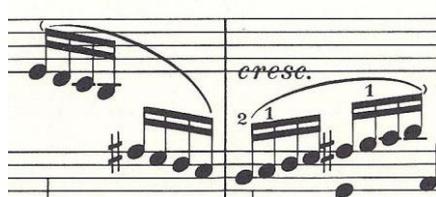


Die spiegelbildliche Version des Himmelszeltes ist in Beethovens Klaviersonaten seltener anzutreffen. Sie findet sich in reiner Gestalt in einer frühen Sonate gleich dreifach.

Das Rauschen in die Tiefe oder auch nur ein momentanes Absinken mit darauf folgender Gegenbewegung – solche Passagen sind nur als Brücke zu verstehen, die einen – konkaven – Bogen überspannen, ohne eine dauerhafte Wirkung zu hinterlassen.

Die enge Form

Opus 14.1 3. Satz Takt 127



In gleichmäßigen 16-teln geht es hinab und hinauf – wie bei einer Affenschaukel: von Grundton zu Grundton. Das spiegelbildliche Verhalten wird hier nur durch die Notation gestört.

Opus 57 3.Satz Takt 103



Die Modulation ist hier differenzierter, der optische Eindruck aber der gleiche. Der Schaukelstuhl pendelt eigentlich zweimal, was aber hier nicht gezeigt werden kann.

Die steile Form

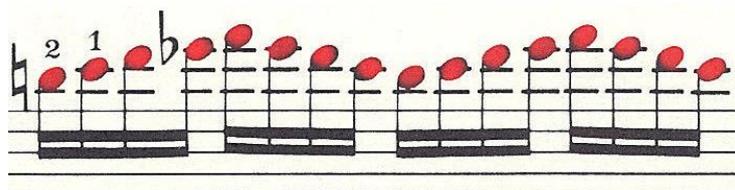
Opus 109 1.Satz Takt 15



Eine weit ausschwingende Bewegung über drei Oktaven: abwärts in 32-steln, aufwärts in zügigeres Tempo übergehend – der Takt ist damit immer noch nur zu drei Vierteln ausgefüllt!

9

Die Achterbahn



Wenn Tonfolgen auf- und niederschweben und zu langgestreckten Wellenbewegungen werden, entsteht das Bild der Achterbahn. Diese Wellen können flach und kurz ausfallen, sich aber auch über mehrere Takte hinziehen.

Die „Achterbahn“ ist eine wellenlinienartige Bewegung mit dem Ziel, dem Hörer eine gewisse Erregung anzubieten. Ob nun in der Ober- oder Unterstimme: die Wirkung verpufft schnell.

Die kurze Welle

Kennzeichnend für kurze Wellen ist ein sanftes Wiegen über einem Fixton mit kleiner Amplitude.

Opus 53 1. Satz Takt 10



Dies ist ein Beispiel für kurze und flache Wellen ohne Intervalle.

Die steile Welle

Opus 53 3.Satz Takt 253



Das Beispiel einer kurzen, aber steilen Welle – wobei die Bewegung in Intervallen abläuft.

Die tiefe Welle

Die gestreckte Form einer Achterbahn vollzieht sich in langen Zügen, die mehrere Takte umspannen.

Opus 7 1. Satz Takt 143



Eine zweieinhalbfache Welle, die mit Schwung oben ausläuft. Dies ist nun eine Achterbahn, deren Ziel zunächst nicht klar definiert ist.

Die lange Welle

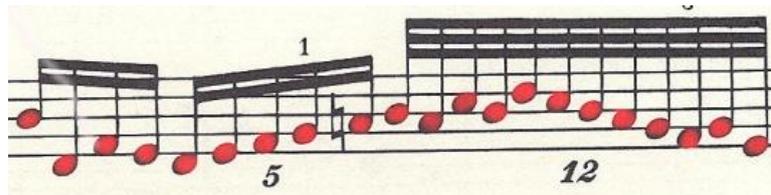
Opus 28 1. Satz Takt 328



Es handelt sich um eine Dreifach-Welle über einem Orgelpunkt. (Aus Platzgründen ist die dritte Welle nicht zu sehen.)

10

Die Nebelwand



Ein heikles Thema, eine subjektive Schau – die Nebelwand ist schwerer zu greifen als alle bisherigen Gleit-Figuren. Hauptmerkmal ist das unruhige Notenbild, das zu keinem rechten Ziel führen will, vielmehr ins Ungewisse starrt. Oft sind es kleine Intermezzi, die zu neuen Ideen überleiten wollen.

Der Nebelcharakter einiger Passagen in den Klaviersonaten zeigt sich schon äußerlich in der unklaren Linienführung. Meist handelt es sich um lange Ketten von Tönen mit gleicher Struktur. Allerdings ist es dem subjektiven Empfinden anheimgestellt, diese Stellen so oder aber auch völlig anders zu interpretieren.

Opus 57 3. Satz Takt 9



Ein emotionaler Nebel, als Überleitung zum Hauptmotiv gedacht und wegen seiner Doppelung in beiden Stimmen besonders aufwühlend.

Eine andere Art der Unruhe findet sich dann, wenn das Ziel im Nebel liegt:

Opus 81a 1. Satz Takt 201



Es klingt wie eine Flucht nach oben, die ihren Endpunkt im Nirwana sucht.

Opus 106 4. Satz Takt 19



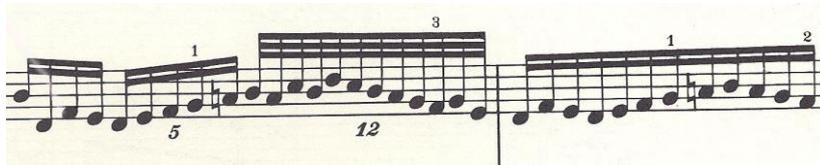
Ein Grummeln im Bass, das hier nur ansatzweise vorgestellt wird, in der Partitur aber weiterläuft; insofern nebelhaft, weil scheinbar ohne Ziel.

Opus 106 1. Satz Takt 47



Eine Viertakt-Folge in vierfacher Ausfertigung, jeweils mit einem abrupten Schlussston – der Komponist scheint sich nicht festlegen zu können, wohin die Reise gehen soll.

Opus 31.3 1. Satz Takt 53



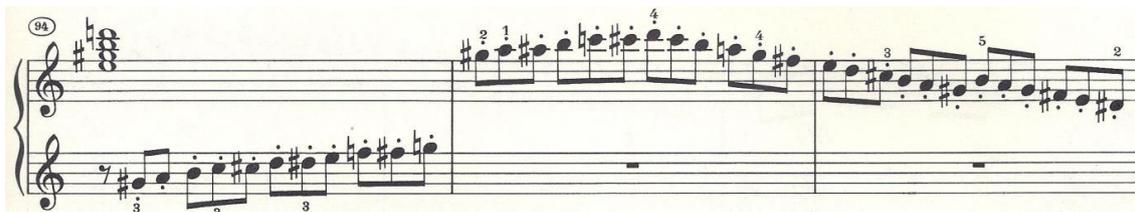
Hier offenbart sich eine rhythmische Unruhe – 5 und 12 Noten müssen gewaltsam Platz finden. Das Hin-und Her-Gewoge ist ebenfalls unübersehbar.

Opus 2.1 2. Satz Takt 24



In dem beschaulichen Stück tauchen unvermutet 32-tel auf, die drei Takte lang für Unruhe sorgen, um danach in stillere Bahnen einzuschwenken. Der Sinn dieser Passage erschließt sich nur schwer.

Opus 2.2 4. Satz Takt 94



Ein nebulöser Verlauf in Triolen, die abwärts neigend irgendwo in der Tiefe enden.

Die vorgeführten Beispiele sind natürlich subjektiv gewählt und dem momentanen Höreindruck entnommen. Der wahre Beethoven-Verehrer wird sich gerade an diesen nebulösen Stellen erfreuen.