

Ein Neuanfang

Beethoven: Violinsonaten op. 30 (27.11. 2019)

Im Jahre 1802 ist Ludwig van Beethoven 32 Jahre alt. Er lebt seit zehn Jahren in Wien, ist ein bekannter Komponist und Pianist und hat bereits etliche Werke geschrieben, die heute noch gespielt werden: eine erste Symphonie, ein erstes Klavierkonzert, das Septett, das Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*, dessen Hauptthema in die *Eroica* einwandern wird. 1801 und 1802 entsteht die zweite Symphonie, im letzten Jahr schreibt der langsam ertaubende Komponist das *Heiligenstädter Testament*, in dem der Musiker verkündet, dass er die Herausforderungen des Lebens annehmen wird – auch auf künstlerischem Gebiet. 1803 werden denn auch, unter der Opusnummer 30, drei Violinsonaten veröffentlicht, die gleichfalls 1801/02 entstanden sind¹ und nicht verhehlen, dass es sich auch bei diesen Gattungsbeiträgen um einen *Neuanfang* handelt, der zugleich den *Kern* aller Beethovenschen Violinsonaten bildet. Sie kommen heraus im Verlag Industriekomtoir und stehen zeitlich genau zwischen dem ersten Fragment einer Violinsonate und dem letzten Beitrag für die Gattung, der als op. 96 – quasi als Nachzügler - 1812 geschrieben werden wird. Kurz zuvor hatte er die



Sonaten op. 23 und 24 komponiert, kurz danach schreibt er die Sonate op. 47, die sog. Kreuzersonate, die mit den drei Sonaten op. 30 unvergleichbar ist. Gewidmet hat Beethoven die Trias der früheren Sonaten keinem Geringeren als dem russischen Zar Alexander I. - wir wissen leider nicht, welcher Idee diese hohe Widmung entsprungen ist, auch wenn der Zar sich zehn Jahre später, während des Wiener Kongesses, mit der Zahlung von 100 Dukaten beim Komponisten bedankt. Wichtiger ist, dass genau in diesen Jahren aus dem jungen Beethoven der Meister wird. Theodor W. Adorno hat nicht grundlos die zweite Sonate als eines „der ersten vollen Beethoven-Stücke“, noch dazu „genialster Konzeption“, bezeichnet², doch könnten die drei Einzelwerke – es ist typisch für Beethoven, der sich kaum zu wiederholen pflegt – kaum unterschiedlicher angelegt sein.

Eines der ersten authentischen Beethovenstücke... Was nicht bedeutet, dass der Komponist immer Grundstürzendes zu bieten hat. Oder anders: Er nutzt in machen Werken noch die von Haydn und Mozart verbürgten Formen, um seine originellen Gebilde daraus zu machen. Die Sonaten 1 und 3 gehorchen in ihrer dreisätzigen Anlage, zumindest formal betrachtet, der Tradition, während die mittlere, in (c-)Moll stehende Sonate ungewöhnlicherweise vier Sätze aufweist. Wenn Beethoven im letzten Satz der A-Dur-Sonate eine Variationsreihe schreibt, greift er auf ein Satzmodell zurück, das wir von Mozart (KV 379, 481 und 547) kennen. Der zweite Satz der dritten Sonate ist ein Satz im *Tempo di Minuetto*, bevor das *Allegro vivace*,

1 Die Werke entstehen nicht im luftleeren Raum, sondern im konkreten Wien: Im Sommer 1801 dürfte Beethoven im Seilernschen Schlösschen beim Bonner Kurfürst Max, dem Bruder Kaiser Josephs II., gewohnt haben (im 12. Bezirk, heute Khleslplatz 6). 1802/03 wohnte Beethoven in der inneren Stadt, im Haus *Zum silbernen Vogel*, Petersplatz 11, neben der einstigen Peterswache (<https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Beethoven-Wohnungen>).

2 Theodor W. Adorno: Beethoven. Philosophie der Musik. Frankfurt am Main 2004, S. 45.

dessen Thema über einem Orgelpunkt ertönt, an vergleichbare Haydnsätze erinnert. Trotzdem eignet der Musik durchaus nichts Altväterliches: dies schon deshalb nicht, weil Beethoven die älteren Formen mit überraschenden Ereignissen anfüllt.

Neu ist schon das Verhältnis der beiden Spieler, das die Frage aufwirft: Schreibt Beethoven hier „Violinsonaten“ oder „Sonaten für Violine und Klavier“ oder gar „für Klavier und Violine“? Die Gattung hatte einen weiten Weg hinter sich, angefangen mit den ersten, um 1730 entstanden Sonaten, die eher Klaviersonaten mit Begleitung der Violine als Violinsonaten im klassischen Sinne sind. Noch Mozarts reife Sonaten lassen daran zweifeln, welchem Instrument die Hauptrolle eingeräumt wird, bevor Beethoven zum ersten Mal klar macht, dass er spätestens ab 1801 seine Sonaten für Violine und Klavier bzw. Klavier und Violine schreibt.

Die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung*, die sich über die **Sonate op. 30/1** äußerte, hatte auf ihre Weise das Besondere der ersten Sonate herausgefunden, freilich verbunden mit der Kritik, dass dieses Stück „alltäglich“ sei. Beethoven biete, so der Rezensent, im ersten Satz „nicht den schönen Fluss von Gedanken, den man so vorzüglich in seinen spätern Arbeiten antrifft“. Das war so richtig wie verkennend, wenn man denn gewillt ist, im ersten Satz mehr zu sehen als ein mißlungenes Gebilde. Auch Beethovens Biograph Alexander Whelock Thayer machte der A-Dur-Sonate den Vorwurf einer fragmentierten Gestaltung: die Entwicklung sei hier nicht zwingend notwendig. Tatsächlich ersetzte Beethoven den ursprünglichen Schlusssatz durch den Variationensatz – das für op. 30/1 vorgesehene Finale aber setzte er dann als Finale der Kreuzersonate op. 47 ein. Ein Variationensatz als Finale: das war offensichtlich zu wenig, um als innovativ zu gelten: zumindest für einen Komponisten, der zum einen erhöhte technische Anforderungen an die *beiden* Solisten stellt, zum anderen in Hinsicht auf das, was das einbändige *Beethoven-Handbuch* als „Verzahnung der kompositorischen Ebenen“ bezeichnet. Kommt hinzu, dass der erste Satz für Thayer nur eine Folge von schlecht miteinander verbundenen „kleinen Sätzchen“ war. Ungewöhnlich ist zweifellos, dass es sich zum einen beim ersten Satz der A-Dur-Sonate um einen Sonatenhauptsatz handelt, doch Haupt- und Seitensatz thematisch so verwandt sind, dass man fast von einem Thema reden könnte. Ich ersparre Ihnen genaue Formanalysen und halte nur fest, dass Beethoven zugunsten von Formexperimenten auf einen Themendualismus verzichtet hat: er verlagert das dramatische Moment durch diskontinuierliche Verläufe, schnelle Notenwerte und das Entweichen in entlegene Tonarten in die Überleitungen, und er verarbeitet in den Durchführungen nicht Motive, sondern Satztechniken, bevor er erst sehr spät zur Grundtonart A-Dur zurückkehrt.

Adorno hat in seinen nachgelassenen Aufzeichnungen zu einem nie geschriebenen Beethoven-Buch ein einziges Moment der A-Dur-Sonate benannt: die Sforzati, also die starken dynamischen Betonungen einer einzelnen Note. Der Musikphilosoph bemerkte, dass bei Beethoven diese Betonungen oft aus harmonischen Ereignissen hervorgingen, z.B. im Variationenthema „aus der Verzögerung des Eintritts der Tonika im 4. Takt um 1 Viertel. Entsprechend werden nach längeren Spannungen meist die sforzati 'aufgelöst', d.h. nun die guten Takteile, wie zum Ausgleich, *überbetont* (Takt 6 und 7)“.³ Nach dem satztechnisch kontinuierlichen Mittelsatz, einem dreiteiligen Lied mit Coda, das eine Insel der Ruhe zeichnet, kontrastiert das Variationsfinale durch die unterschiedlichen Charaktere der typisch beethovenschen Variationen, die der Musiker dem Thema abgewann.

3 Adorno S. 87.

Beethoven rekonstruiert die Formen aus subjektiver Freiheit: diese soziologisch-anthropologische Grundthese hat Adorno auch aus der spektakulären **c-Moll-Sonate op. 30/2** herausdestilliert.⁴ Im Kontrast zur A-Dur-Sonate verbürgt diese *Grand Sonate* im Gestus des Großen einen echten Neuanfang, der durch keinerlei Kritik getrübt wird, auch wenn, was kein Widerspruch zum Material und zu Beethovens Charakter ist, Adorno im Beginn des Kopfsatzes das Bild eines klassizistischen Jupiter entdeckte, „der rollende Blitze zuckt“⁵. So „klassizistisch“ dieser Beginn auch anmutet, so bietet er nur die harmonisch erstaunlich schlichte Grundlage (eine I-IV-V-I-Kadenz) für einen spannungsvollen Verlauf des Satzes. Um noch einmal Adorno zu zitieren, dem es immer um das Subjekt ging: „Die Vormacht der Totale zeigt sich daran, dass in den klassischen Modellen des pathetischen Beethoven [...] das Hauptthema mit der antizipierten Gewalt des Ganzen *niederfährt*; das Einzelsubjekt setzt sich als 2. Thema dagegen zur *Wehr*.“⁶ Der poetisch und gleichzeitig gesellschaftlich argumentierende Analytiker bemerkte auch, dass hier „die Themenkomplexe in großartigem Kontrast, gleichsam wie in Armeen oder auf dem Schachbrett, aufgestellt“ seien, ja: sie „prallen in einem dichten Entwicklungszug aufeinander.“⁷ Militärisch ausgedrückt: „Der erste Satz [...] entspricht dem Kinderbild der Sonate als Kampf mit Aufmarsch, Gegenaufmarsch, Zusammenstoß, bis zur Katastrophe.“⁸ Es ist die Violine, nicht, wie man erwarten würde, das Klavier, welches das Marschmotiv anstimmt, wobei an sich alle Themen der Sonate vom Piano, nicht vom Streichinstrument eingeführt werden. Dies markiert jedoch keine Ab-, sondern eine Aufwertung, denn wie in einem Solokonzert ist es das Klavier, das den Auftritt des Solisten gleichsam vorbereitet.

Irritation herrscht auch bei der Sonatenform: Beethoven schickt seine Themen gleichsam in die Schlacht – und bietet nicht nur eine, sondern gleich zwei Durchführungen, wobei er auf die Wiederkehr der Exposition verzichtet. Beethoven spielt also mit den Erwartungen der Hörer, um den Anschein zu erwecken, dass die Exposition wiederholt wird. Tatsächlich befinden wir uns bereits am Beginn der ersten Durchführung – und am Ende der Reprise leitet er zu einer Coda über, die so nicht zu erwarten war. Man hört: Beethoven heroisiert nicht nur den ersten Satz der Sonate, sondern verzichtet aus überlegten formalen Gründen auf die Wiederholung der Exposition, weil er stattdessen die Sonatenhauptsatzform verdoppelt, wobei Exposition und Durchführung, die in Reprise und Coda variiert wiederholt werden, eins werden.

Zunahme und elegische Auflösung der dramatischen Spannung: so könnte man den Verlauf des langsamen Satzes bezeichnen. Es sei nur auf ein harmonisches Moment dieses Satzes hingewiesen, um Beethovens Überraschungstechnik zu belegen: am Beginn der Coda ertönt das Liedthema nicht, wie zu erwarten wäre, im grundlegenden As-Dur, sondern in F-Dur, bevor das Lied fragmentarisch ausklingt. Nun müsste, nach den Regeln der Violinsonate, der schnelle Schlusssatz folgen, aber stattdessen fügt Beethoven ein Scherzo ein, in dem das Spiel von metrischen und melodischen Akzenten unüberhörbar ist. Beethoven, der ein geborener Dramatiker war und in seinen Instrumentalsätzen immer wieder Theaterszenen entwarf – wie gesagt: es geht beim selbstbewussten, aus dem Geist des Individualismus agierenden Beethoven um das *Subjekt* -, Beethoven

4 Ebd., S. 97f.

5 Ebd., S. 112.

6 Ebd., S. 41f.

7 Ebd., S. 45.

8 Ebd., S. 125.

hat mit dem Scherzo eine dramatische Szene mit den Protagonisten Violine und Klavier entworfen, die sich durch beständige Störungen auszeichnet. Im ersten Teil behält das Klavier die Oberhand, bevor das Trio die Spieler als Partner zeigt, doch gerät der anfängliche Kanon schon schnell außer Takt, und wieder spielt der Komponist mit den Erwartungen bezüglich vermeintlich ordentlicher, sauber vermittelter Tonartenfolgen.

Auch der letzte Satz lässt sich nicht umstandslos einer Schulform einpassen. Die Frage lautet schon zu Beginn: Hören wir das Thema oder eine Einleitung? Und wird später die Exposition wiederholt? Oder befinden wir uns nicht eher in einem Rondo, in dem erneut der Refrain erklingt? Um ein letztes von vielen Irritationsbeispielen zu nennen: am Ende folgt auf C-Dur nicht das zu erwartende f-Moll, sondern noch einmal die ersten Takte des Satzes. Die Vermutung, dass wir uns in einem Sonatenhauptsatz oder einem Rondo befinden, wird scheinbar getäuscht, denn wir hören bereits die Coda. Wie gesagt: Beethoven rekonstruiert die Formen – *seine* Formen – aus subjektiver Freiheit. Es sind die Formen, auf die ein Komponist zu verfallen vermag, dem es egal ist, wie darüber die musikalische Welt zu urteilen vermag. Dafür standen nicht zuletzt der kämpferische Charakter des Kopfsatzes und seine Reminiszenzen im Schlusssatz von op. 30/2 unverrückbar ein.

„Verkappter Spätstil“: so nannte Adorno das, als er das Finale der **G-Dur-Sonate op. 30/3** betrachtete. Charakteristisch in diesem humoristischen Finale sei „die Absenz wesentlicher Seitenthemen. Sie sind, der Idee nach, einthematisch. Das verleiht ihnen den Charakter des Sturen, Obsessiven, Beschränkten, der aber eben dadurch, dass er sich übertreibend deklariert, aufgehoben wird.“ Und er sprach von der „Negation des Subjekts durchs Sicherlassen an seine Kontingenz, seine 'Grillen“.⁹

Der beethovensche Humor: er offenbart sich nicht nur im Schlusssatz der letzten Sonate von op. 30. Das *Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso*, eine Mischung aus langsamem Satz und Tanzsatz, kommt phasenweise durchaus gemütlich daher, bevor das *Rondo à la Musette*, wie Thayer den Satz bezeichnete, die Sonate effektiv abschließt. Doch auch diese Sonate bietet Überraschungen: unerwartete Dur-Moll-Wechsel, unvermittelte Übergänge in terzverwandte Tonarten. Es ist kein Zufall, dass die Ecksätze beide in G-, der Mittelsatz jedoch, wie der der Violinsonate op. 96, in Es-Dur steht. Auch formal begegnen Abweichungen von der Norm des Sonatenhauptsatzes: die Durchführung des ersten Satzes, der zudem keine Coda enthält, ist nur sehr kurz – und Haupt- und Seitenthema ähneln sich, wie in der ersten Sonate, sehr stark, wobei Letzteres nichts anderes ist als eine dramatische Steigerung des Hauptthemas, also kein lyrischer Gegensatz.

Bleibt, nach dem Mittelsatz, der Kehraus des Finales: ein motorischer Satz in Buffomanier, dessen Themen aus einem sich ableiten. G-Dur wird einmal von e-Moll unterbrochen, und erwartet der Hörer eine a-Moll-Sequenz, empfangen ihn, über einen G-Dur-Septakkord, plötzlich einige Takte in C-Dur. Zehn Takte eines Orgelpunkts in Fis-Dur, nun müsste h-Moll folgen, aber stattdessen erklingt das Thema in H-Dur, kurz darauf in d-Moll. Müsste am Ende eine Apotheose des Hauptthemas in G-Dur eintreten, grummelt eine leise akkordische Begleitung, bevor die Violine das Thema nicht laut, sondern in unerwartetem Es-Dur *dolce* anstimmt. Und so verflüchtigt sich schließlich das Thema in Fragmenten und reiner Bewegung, womit sich der Komponist vom Zyklus verabschiedet, der selbst in den – im Vergleich zur c-Moll-Sonate – vergleichsweise harmlosen Außensonaten den echten Beethoven am Werk zeigt.

Frank Piontek, 19.11. 2019