

Dissoziation von Dynamik und Duktus – Psychische Grenzsituationen in den Ariosi von Beethovens Klaviersonate op. 110

In einem Maße wie kaum bei einem anderen Komponisten ist Beethovens Stil gekennzeichnet durch Dichte. Das verwendete Material: Melodik, Harmonik etc. ist meist relativ einfach und liefert dafür keine Erklärung. Dieses Phänomen hat etwas Irrationales. Beim Nachdenken über diesen Stil wird man insbesondere von dem ungeheuren Willen, die Musik bis an den letzten Rand mit Intensität zu füllen, ergriffen. Liegt vielleicht in der Einfachheit der melodischen Erfindung in den langsamen Sätzen die Erklärung dafür, daß man eine so starke Präsenz des Transzendenten empfindet?

Beethoven hat im übrigen in allen Bereichen nach extremen Ausdrucksmitteln gesucht. Es würde den Rahmen dieser Abhandlung überschreiten, die speziellen Charakteristika dieses Stils ausführlich darzustellen; hier einige Besonderheiten in Kurzform:

1. Wesentliches Charakteristikum ist die Aufladung der Töne und Klänge mit Intensität. Erstaunlich ist, daß dies häufig ohne eine besonders hochentwickelte Melodieerfindung oder auch Harmonik geschieht.

2. Die relative Einfachheit der thematischen Erfindung steht oft in Gegensatz zu der durch exzessive Aufladung erreichten Intensität. Die Musik ist »randvoll«. In dieser Expressivität des Unkantablen könnte der eigentliche Durchbruch zu autonomer Instrumentalmusik gesehen werden.

3. Die Benennung, worin ein Thema bestehe, fällt manchmal schwer. Hierfür ein Beispiel: der langsame Satz der »Appassionata«. Hier ist weder eine Melodie erkennbar noch im Sinne einer Chaconne ein harmonischer Gang. Also: Variationen über ein »Nicht-Thema«?

4. Die melodische Erfindung verwendet oft extreme Intervalle. Bei-

spiele: op. 110, 1. Satz, Takt 20: wesentliche Intervalle sind hier die fallende Oktave und die aufsteigende Septime; oder Takt 28: die Linie stürzt um das Intervall von 2 Oktaven plus kleiner Terz nach unten ($b^3 - g^1$).

5. Tonfolgen in gleichen Werten, häufig in relativ hohem Tempo (»Figuren«) sind als Melodie gedacht (Klaviersonate op. 111, 2. Satz). Hierbei erfolgt auch ein Überschreiten der »Erlebniszeit« (Frage: bis zu welchem Tempo ist eine Tonfolge als Melodie zu empfinden?).

6. Es finden sich zweistimmige Themenbildungen verschiedener Ausprägung. Hierfür einige Beispiele: Klaviersonate op. 27 Nr. 1, Anfang (simultane Zweistimmigkeit), op. 31 Nr. 2, 2. Satz (sukzessive Zweistimmigkeit), op. 110, 1. Satz, Takt 20 (komplementärhythmische Zweistimmigkeit).

7. Das Instrumentarium wird exzessiv und häufig in extremen Lagen verwendet (z. B. der Chor in der 9. Sinfonie; schlagzeugartig am Ende des Fidelio).

8. Beethoven benutzt metrische Verschiebungen, die eine Verschleierung des Metrums bis zur Unkenntlichkeit bewirken; weitere Stilmerkmale sind unerwartete Akzente und piano subito.

9. Im Bereich der Form: Die Sonatenhauptsatzform erfährt bei jeder Verwendung eine eigene Ausprägung. Beethoven sah in ihr sehr viel mehr eine Idee als eine formale Vorgabe. Einführung der »Lied-Sonatenform« (langsamer Sonatenhauptsatz ohne Durchführung), Verwendung von drei Sonatenhauptsätzen in einer viersätzigen Sonate (op. 31 Nr. 3), Variationen mit zwei Themen (op. 35); ein Variationswerk, bei dem jede Variation in einer anderen Tonart steht (op. 34).

Ist es verwunderlich, daß man in Beethovens Oeuvre Werke findet, bei denen man den Eindruck hat, das Material fasse die ihm zugemuteten Intensitäten einfach nicht, die Grenzüberschreitung führe zu einem Zusammenbruch der Tragfähigkeit des Materials?

Unter musikpsychologischen Aspekten möchte ich aus all diesen Eigentümlichkeiten ein Detail vorstellen, das meines Wissens bisher unbeachtet blieb und auch in keiner der mir bekannten Interpretationen mit voller Konsequenz erfüllt ist.

Es sollen hier die persönlichen Umstände unberücksichtigt bleiben, die vermuten lassen könnten, warum Beethoven diese Musik schrieb. Gründe gäbe es genug. Ab 1796 entwickelten sich mehr und mehr zwei Krankheiten: ein Darmleiden und der Verfall des Gehörs, der 1819 zur völligen Ertaubung führte. 1821 suchte ihn überdies eine Gelbsucht heim.

Die Niederschrift der Sonate erfolgte am 25.12.1821. Sie fällt in eine Epoche wiedererwachten Schaffensdranges (1818-1824), welcher die Verarbeitung des Erlittenen vermuten läßt und ein Grund für die Darstellung psychischer Grenzsituationen sein könnte.

Über den Duktus der Musik

Der Terminus bezeichnet die Linienführung, geht jedoch über Melodiebildung hinaus, indem er die dynamischen und kinetischen Elemente mit einbezieht. So beinhaltet er nicht nur die auf- und absteigende Linie, die unter Einbeziehung der Intervalle die Melodie ausbildet und eine musikalische Gestik ermöglicht. Tondauern und Rhythmik bilden weitere wichtige Elemente, wobei ihre Stellung innerhalb des Metrums von Bedeutung ist. Die Harmonik hat wesentlichen Anteil an der Gewichtung des Duktus. Vorbehalte sowie Aufwendungen und Phrasenendungen, die nicht nur einen Ton, sondern eine ganze Reihe von Tönen beinhalten können, sind weitere Elemente.

Die interpretative Ausformung des Duktus hat sich im Laufe der Entwicklung der Musik größtenteils zu einer Konvention verfestigt, hat ein gewissermaßen idiomatisches Gefälle entwickelt. Eine dieser Konventionen besteht darin, aufsteigende Linien zu crescendieren, absteigende mit einem Diminuendo zu versehen; eine andere, ein Crescendo mit einer Tendenz zur Beschleunigung zu versehen, ein Decrescendo dagegen eher zu entspannen; eine dritte (zum Teil exzessiv gebrauchte) ist die Betonung von Vorhalten, wobei eine zusätzliche Verzögerung der Vorhaltsnote die Wirkung (manchmal penetrant) verstärkt. Ausnahmen hiervon wurden als solche empfunden. So gab es vor und nach Beethoven Komponisten, die diesen quasi »natürlichen« Energieverlauf konterkariert haben, uner-

wartete Sforzati beispielsweise (Mozart), die gleichzeitige Verwendung von ritartando und crescendo (Mendelssohn: Variations sérieuses op. 54, 11. Variation) oder aber die Verbindung eines Accelerando mit einem Diminuendo (Debussy: La Danse du Puck Takt 14).

Es ist jedoch meines Wissens in keinem anderen Werk außer in op. 110 ein solches gegenläufiges Verfahren mit einer derartigen Stringenz verwendet worden. Selbst wenn es Stellen gibt, die mehrere konventionelle Möglichkeiten der Ausdeutung zulassen, so ist doch nirgendwo Beethovens Bezeichnung damit kompatibel. Er hat durch Loslösung der Dynamik eine Verfremdung des konventionellen Duktus erreicht, um damit die in den Ariosi ausgedrückten psychischen Grenzsituationen darzustellen. So einzigartig dieses Vorgehen ist: es paßt ins »Beethoven-Bild«, da eines der charakteristischen Merkmale seines Stils und seiner Schreibweise die Verwendung extremer Ausdrucksmittel ist.

Analyse der Dissoziation

Die beiden Ariosi finden sich im 3. Satz von op. 110. Dieser längste Satz der Sonate ist formal in Reihung angelegt. Er enthält ein Adagio mit wechselnden Tempi (sechs Tempoangaben in sechs Takten!), Arioso, Fuge, das 2. Arioso, die 2. Fuge (das Thema wird hier extrem manipuliert; es erscheint in Umkehrung, in Vergrößerung im Verhältnis 2 zu 1, in Verkleinerung im Verhältnis 1 zu 3 und sogar 1 zu 6) und eine zur Apotheose führende Coda.

Inhaltlich könnte man eine Dialektik des Schicksalhaften und der *religio* assoziieren. In den beiden Ariosi spielt sich jene Dissoziation ab, die Gegenstand dieser Abhandlung ist.

1. Arioso

Noch bevor das Arioso beginnt, in den 1 1/2 Takten der Einleitung, findet sich ein bezeichnendes Detail. Die Einschwingung in den 12-Sechzehntel-Takt baut sich von der Quinte des as-Moll-Akkords nach unten über Terz und Grundton zum as-Moll-Dreiklang auf. Ein Cre-

scendo unterstreicht den energetischen Aufbau bis zum Gesang. Aber: unmittelbar bevor die Intensität voll in die melodische Linie einmünden könnte, erscheint ein Diminuendo - wie ein Zurückweichen mutet es an.

Im Takt 11 wäre nach dem Erreichen von as^2 eher ein Diminuendo als ein Crescendo angezeigt, welches dann ganz natürlich zum Piano-ces des Vorhaltsquartsextakkordes (Takt 12) führte. Aber selbst bei Zugrundelegung des Crescendo ist das piano subito des Taktes 12 ein erster Bruch. Im gleichen Takt und ganz untypisch das Crescendo - Diminuendo der 2. Takhälfte, ein kleines Aufbäumen, schon hier die Verfremdung durch Unangemessenheit des Dynamischen bezeichnend.

Die folgende Phrase hat ihren »natürlichen« Höhepunkt gewiß nicht an der von Beethoven bezeichneten Stelle. Hierfür gäbe es zwei Möglichkeiten: entweder auf dem höchsten Ton as^3 oder auf dem »accent tonique«, der Phrasenabschlußbetonung auf der Zählzeit 1 von Takt 16.

Auch die nächste Phrase bricht unmittelbar vor Erreichen des Höhepunktes unvermittelt ab (Ende von Takt 16).

Das erste Arioso versinkt in den leeren Oktaven, die Welt ist zu Ende. Doch nein, es regt sich wieder und über das choralartige Thema der Fuge (Anklänge an »Was Gott tut, das ist wohlgetan«) kommt das vitale Prinzip (Dur) wieder ans Licht und führt mit fast religiöser Inbrunst zum ff-Höhepunkt des Dominantseptakkordes, um allerdings danach schnell abzubauen. Unvermittelt folgt dieser dominanten Harmonie ein Absinken auf den Quartsextakkord von g-Moll - einer weit entfernten Tonart - so etwas wie eine Skordatura des Empfindens bewirkend.

2. Arioso

Das 2. Arioso erfährt noch eine weitere grundsätzliche Steigerung: die Melodie ist in kleine und kleinste Partikel zerrissen, die großen Melodiebögen bleiben zwar erhalten, werden jedoch durch permanente Unterbrechungen durchlöchert, so als würde der Energieverlauf des Duktus durch Mangel an Vitalkraft nicht mehr durchzuhalten sein, so als bräche die Stimme immer wieder ab und würde oft (insbesondere auf den relativ schweren Taktzeiten) nicht mehr recht »Ton fassen« können.

»Ermattet, klagend (perdendo le forze, dolente)« überschreibt Beethoven diesen Gesang und man wird an den Mittelteil der Cavatine des Streichquartetts op. 130 in B-Dur erinnert, der eine ähnliche Melodiebehandlung erfährt und vom Autor mit der Bezeichnung »Beklemmt« versehen wurde.

Schon im 2. Takt (Takt 117) finden sich zwei Merkwürdigkeiten: die in der Begleitung auf dem 2. Sechzehntel noch vor Auflösung des »4 vor 3«-Vorhaltes eingeführte Dominanterz fis, die zu einer Terzverdopplung führen wird und zudem noch in die Auflösung hineincrescendiert. Auch das auf der vierten Zählzeit notierte Diminuendo (der Höhepunkt muß auf dem 10. Sechzehntel, der Pause, gedacht werden) ist ungewohnt.

Der folgende Höhepunkt fällt ebenso unüblich aus: er fällt auf die zweite Zählzeit von Takt 119, wiederum eine Pause. Es folgt ein langer Aufstieg - fast drei Takte. Der Duktus erreicht mit dem Oktavschritt g^2 - g^3 (Takt 122) seine extremste Ausformung und stürzt danach über den Ganzton f^3 und die kleine Dezime d^2 nach unten ab. Nicht so die Dynamik. Sie intensiviert sich weiter, bis in die Pause der 4. Zählzeit hinein, um dann mit einem pp subito völlig einzubrechen.

Das Diminuendo in Takt 126 steht am denkbar unangemessensten Platz: es beginnt inmitten des in Sekundschritten fallenden Duktus an einer Stelle, wo die geringste harmonische Spannung herrscht (die Tonika wird erreicht). Das hier notierte Diminuendo steht antithetisch zu der harmonisch sich mehr und mehr verdichtenden Situation, die über den neapolitanischen Sextakkord und die Doppeldominante auf den Quartsextakkord der Tonika hinführt (Takt 127). An dieser Stelle sollte eigentlich der »accent tonique« sein, auf den die abfallende Endung folgt. Nicht so hier: ein unkonventionelles Aufbäumen begleitet die absteigende Linie, um auf dem Leitton fis¹ an einem denkbar schwachen metrischen Ort, dem 9. Sechzehntel, abzubrechen.

Das Arioso endet in dumpfen Sechzehntelklängen, die zwar in metrischem Abstand aufeinanderfolgen, jedoch jeweils auf das dritte Sechzehntel jeder Sechzehnteltrirole gesetzt sind. Dadurch werden die Abstände des Metrums zwar beibehalten, sein Sinn jedoch außer Kraft gesetzt. Es ist, als sei man in eine Gegenwelt eingetreten.

Klagender Gesang
Arioso dolente

Handwritten musical score for piano, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into systems, with measures numbered 8, 11, 14, 17, 20, and 22. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo/mood is indicated as *Arioso dolente*.

Measure 8: The piano accompaniment features a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line begins with a melodic phrase. Handwritten markings include *cresc.*, *dim.*, and *p*. A large handwritten bracket spans the first two measures of the system.

Measure 11: The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The vocal line has a melodic phrase. Handwritten markings include *p* and *p cresc.*. A large handwritten bracket spans the first two measures of the system.

Measure 14: The piano accompaniment features a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has a melodic phrase. Handwritten markings include *decresc.* and *dim.*. A large handwritten bracket spans the first two measures of the system.

Measure 17: The piano accompaniment features a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has a melodic phrase. Handwritten markings include *cresc.* and *dim.*. A large handwritten bracket spans the first two measures of the system.

Measure 20: The piano accompaniment features a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has a melodic phrase. Handwritten markings include *dim.* and *pp*. A large handwritten bracket spans the first two measures of the system.

Measure 22: The piano accompaniment features a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has a melodic phrase. Handwritten markings include *dim.* and *pp*. A large handwritten bracket spans the first two measures of the system.

Handwritten annotations include *cresc.*, *dim.*, *p*, *pp*, and *decresc.* throughout the score.

118 Ermattet, klagend
Perdendo le forze, dolente

p *dim.* *cresc.*

119 *dim.* *p* *poco cresc.*

122 *pp* *poco cresc.*

125 *p* *cresc.* *dim.* *p* *(cres.)*

128 *poco cresc.* *dimin.*

131 *una corda* *cresc.*

Ped.

Summary

The author claims that in two Ariosi of his piano sonata op. 110, Beethoven tried to find expression for psychologically instable situations by freeing the dynamics of the music from the limitations of traditional patterns. This in its consequence may be described as an unique phenomenon in the history of composition which so far has not found the musicologists' attention.