

Ludwig van Beethoven (1770-1827): Klaviersonaten „Pathétique“, „Mondschein-Sonate“ und „Appassionata“

Joachim Enders, 17. Mai 2020, 19:30, Gemeindehaus der Petrusgemeinde Darmstadt
Bechstein-Flügel, erbaut 1893, überholt 2002.

Nr. 8 c-moll, op. 13 Grand Sonate Pathétique	Nr. 14 cis-moll, op. 27 Nr.2 Sonata quasi una fantasia, sog. „Mondscheinsonate“	Nr. 23 f-moll, op. 57 sog. „Appassionata“
<i>Grave – Allegro di molto e con brio</i>	<i>Adagio sostenuto</i>	<i>Allegro assai</i>
<i>Adagio cantabile</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Andante con moto</i>
<i>Rondo Allegro</i>	<i>Presto agitato</i>	<i>Allegro ma non troppo</i>

Diese drei Sonaten mit den populären Namen „Pathétique“, „Mondscheinsonate“ und „Appassionata“ sind wegen ihrer einprägsamen und jeweils sehr unterschiedlichen musikalischen Charaktere die wohl bekanntesten unter den zweiunddreißig großen Klaviersonaten Beethovens. Sie gehören zwar keinem gemeinsamen Kompositionszyklus an, werden aber üblicherweise Beethovens mittlerer Schaffensphase zugeordnet. Die „Pathétique“ gilt als der Beginn von Beethovens persönlicher Ausdrucksform, die in der „Appassionata“ einen markanten Höhepunkt findet.

Entgegen einem romantischen Missverständnis hat Beethoven hier aber nicht seine persönlichen Gefühle zum Ausdruck gebracht. Weder repräsentiert die Mondscheinsonate Beethovens Fantasien, noch sind die Pathétique und Appassionata Ausdruck aktuellen Leidens, auch wenn Lebenskrisen, besonders durch die Verschlechterung seines Gehörs, durch Briefe dokumentiert sind. Vielmehr hat Beethoven Themen als künstlerische Gestaltungsaufgabe verstanden. Zu jedem Thema hat Beethoven mit musikalischen Mitteln, in diesem Fall mit dem Klavier, einen ästhetischen Prozess im Sinne der ästhetischen Erziehungstheorie Schillers organisiert, den er kannte und sehr schätzte.

Die **Sonate Nr. 8 op. 13** schrieb Beethoven im Jahre 1798, also in seinem 29. Lebensjahr, etwa zur selben Zeit, als er an den ersten beiden Klavierkonzerten und an seiner ersten Symphonie arbeitete. Er ließ sie 1799 ausdrücklich unter dem Namen „Grand Sonate Pathétique“ veröffentlichen. Das Thema „Leidenschaft“ ist also offenbar Gegenstand seines musikalischen Gestaltungswillens. Leidenschaft ist in der Sonate überall in unterschiedlichster Form präsent und reißt die Zuhörer unmittelbar mit.

Schon der schwerlastige *Grave*-Beginn des ersten Satzes mit seinem langsamen, punktierten Rhythmus ist ein enger, geradezu aufgestauter leidenschaftlicher Ausruf. Er drängt zur Befreiung mit einem *Allegro di molto e con brio*, worin ein unmittelbar einsetzender trommelhafter Tonika-Bass in vier Takten eine verfremdete c-moll-Intervallfolge im Stakkato über zwei Oktaven nach oben treibt. In den folgenden vier Takten sammelt sich die leidenschaftliche Oberstimme wieder nach unten, während der Bass ununterbrochen weitertrommelt, sie holt gewissermaßen Luft und bricht dann erneut aus. Beide Elemente, das *Grave* und das *Allegro* sind unterschiedliche Ausdrucksformen von Leidenschaft, einmal gedrängt, einmal als befreiender Ausbruch. Die Abfolge des aufgestauten *Grave* und der

Allegro-Befreiung wiederholt sich im ersten Satz immer wieder und erhöht dadurch noch den leidenschaftlichen Ausdruck der beiden Elemente.

Der zweite Satz steht dazu in starkem Gegensatz. Sein *Adagio cantabile* in warmem As-Dur wirkt zunächst als willkommene Erholung. Dieses „Lied“ gehört wohl zu den bekanntesten Melodien Beethovens und wird sogar in der Pop-Musik zitiert. Allerdings drängt auch dieses freundliche Lied zunehmend nach vorne, es verdichtet sich in einer Verwebung von Begleit- und Melodiefiguren, die das Lied immer intensiver, immer „leidenschaftlicher“ werden lassen. Es endet schließlich in einer überaus melodiösen, sich mehrfach wiederholenden, ohrenschmeichelnden Schlussphrase.

Das daran anschließende *Rondo Allegro* knüpft in seiner Stimmung wieder an den ersten Satz an, allerdings insgesamt gesammelter und durchsetzt von vielen melodiösen und verlangsamten Zwischenelementen. Die Gegensätze leidenschaftlichen Ausdrucks sind durchaus vorhanden, aber nicht ganz so krass wie im ersten Satz. Die Coda fasst diese Gegensätzlichkeit noch einmal zusammen und entlässt den Zuhörer mit einem rasenden Lauf über anderthalb Oktaven von oben nach unten zu einem markanten c-Moll-Schlussakkord. Einen ganz ähnlichen Schlusseffekt wird man am Ende der *Appassionata*, dort sogar noch verstärkt, wiederfinden.

Die zweite **Sonate Nr. 14 cis-moll, op. 27 Nr. 2**, die Beethoven als „Sonata quasi una fantasia“ bezeichnete, entstand 1802 in derselben Zeit wie sein drittes Klavierkonzert und seine zweite Symphonie. Sie war schon zu Beethovens Zeit außerordentlich populär und wurde gegen Ende seines Lebens mit Bezug auf ihren ersten Satz von anderen als „**Mondscheinsonate**“ bezeichnet. Sie hat diesen Namen bis heute beibehalten. Ihr eigentlicher Hauptsatz ist aber der dramatische dritte Satz.

Die Mondscheinsonate beginnt mit einer langsamen und zarten Fantasie, in der ein traumhaft schönes Klanggewebe über einer klaren gesanglichen Melodie ausgebreitet wird. Dieser Satz ist wohl der einprägsamste der Sonate und hat ihr, wohlgemerkt vom Publikum, den romantischen, aber eigentlich irreführenden Namen Mondscheinsonate eingebracht. Das Gewicht der Sonate liegt hingegen auf ihrem dritten Satz, auf den die ganze Sonate hin ausgerichtet ist. Der Fantasie des ersten Satzes folgt nämlich wie ein Intermezzo, als eine Art Steigerung, ein kurzes, unterhaltsames und scherzhaftes Allegretto, dem dann erst der Hauptsatz folgt. Tatsächlich ist der dritte Satz in unverfälschter Sonatenhauptsatzform gehalten, er ist bedeutend länger und erzählwuchtiger als die beiden ersten Sätze zusammen. Er beginnt mit rasendem Tempo und behält dieses durchgehend bei, was dem Pianisten ein hohes technisches Können abverlangt. In die große Coda der Reprise sind, dem Titel „quasi una fantasia“ entsprechend, und damit in Rückbesinnung auf den Ausgangssatz, fantasiehafte Einlagen mit chopinhaften Klangassoziationen eingefügt, ehe die kurze Aufnahme des Hauptthemas und ein rasender Schlusslauf die Sonate zu Ende führen.

Die dritte heute Abend gespielte **Sonate Nr. 23 f-moll, op. 57, die sogenannte „Appassionata“**, schrieb Beethoven 1806. Etwa zur gleichen Zeit schuf Beethoven sein viertes Klavierkonzert, die dritte Symphonie „Eroica“ und sein einziges und überaus berühmtes Violinkonzert. Sie trägt wie die *Pathétique* die Leidenschaft im Namen. Allerdings stammt der Name anders als bei der *Pathétique* nicht von Beethoven selbst, sondern wurde ihr vom Publikum erst zehn Jahre nach Beethovens Tod gegeben. Da in der Sonate aber das Leiden und das leidenschaftliche Aufbäumen dagegen so unmittelbar spürbar sind, wird der Name bis heute als passend empfunden.

Es sei daran erinnert, dass Beethoven nicht sein persönliches Leiden zum Ausdruck gebracht, sondern das Thema „Leiden“ künstlerisch, nämlich musikalisch erzählend, gestaltet hat. Übrigens fällt in dieselbe Lebensphase Beethovens die F-Dur-Sonate Nr. 22 op. 54, die alles andere als leidenschaftlich oder aufbäumend, sondern im Gegenteil eher vergeistigt, strukturell-abstrakt und wenig seelisch eingängig, gehalten ist. In zwei verschiedenen Sonaten hat er also unterschiedliche Themen behandelt. Auch das Violinkonzert wahrt bei allen dramatischen Elementen, die es enthält, einen klassischen Rahmen sicherer Ausgewogenheit.

Der erste Satz der Appassionata beginnt allerdings sogleich „appassionatamente“ mit einem Hauptthema aus bedrohlichen Sequenzen und hält diese Stimmung den ganzen Satz über bis zum Schlussakkord bei. Der punktierte gebrochene Moll-Akkord des Ausgangsthemas bestimmt gewissermaßen das Geschehen. Man hört das Klopffthema der (späteren) 5. Symphonie, es gibt abrupte Akkordbrüche, leidenschaftliche Tonleiterfolgen rauf und runter, verlangsamende Triller und immer wieder den punktierten gebrochenen Mollakkord. Daraus entspringt bald ein leidenschaftliches Lied, das immer wieder unterbrochen und erneut aufgenommen wird. Es folgen Laut-Leise-Brüche, Beruhigungen und ein Wiederaufbäumen des Hauptthemas bis hin zum erschütternden Satzabschluss.

Der zweite Satz ist ein herrlicher Variationssatz mit vier Variationen über einen vier- bis fünfstimmigen Choralatz mit einer romantischen Melodie. Allerdings ist der Choralatz alles andere als ruhig, besinnlich, romantisch, wie etwa ein späterer Männerchorsatz (Friedrich Silcher/Ignaz Heim 1862) ihn umgedeutet hat. Allein schon seine ungewöhnliche Basslage und die Sforzati und Schwellungen haben ein beunruhigendes Moment. Die Variationen verdichten das Thema, beschleunigen es mit synkopisierenden Untermalungen und schließlich perlenden Begleitläufen. Die vierte Variation führt zum Ausgangsthema zurück, verstärkt aber noch den bedrohlichen Unterton und führt am Ende zu gar keiner Auflösung, sondern zu einem unentschiedenen Vierklang aus lauter kleinen Terzen, der *attacca* in den rasanten Schlusssatz ausbricht.

Dieser ist zwar mit „*Allegro ma non troppo*“, also „nicht allzu schnell“ beschrieben, legt aber in Wahrheit durch die ununterbrochenen Sechzehntel-Läufe über den melodietragenden, durchaus düsteren Elementen ein atemberaubendes Tempo vor. Und das wird am Ende durch ein ausgewiesenes Presto noch einmal gesteigert. In den Schlusstakten stürzen sich die gebrochenen f-moll-Akkorde über fünfeinhalb Oktaven in die Tiefe und landen in drei mächtigen bassigen f-moll-Schlägen. Zuverlässig mischen sich die ersten Begeisterungsrufe des Publikums in den Schlussklang.

Rüdiger Grimm