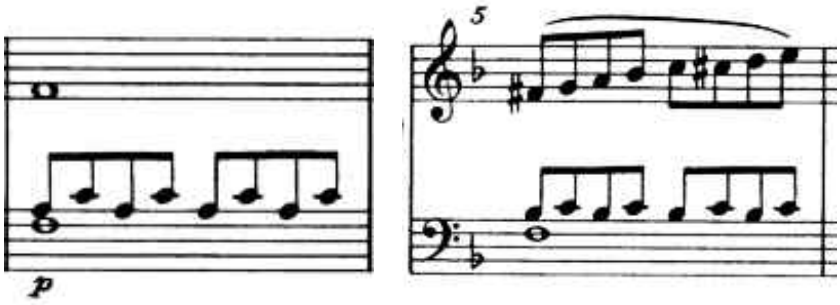
Mozarts Klaviersonate KV 533 F-dur
Eine Spielanordnung[1]

Nichts scheint einfacher, schlichter als dieser Beginn - und doch ist nichts so "natürlich", wie es sich den Anschein gibt. Das Spiel ist mit einem Billiardstoß (Mozart war ein echter Könner dieses Sports) und einer in Gang gesetzten Kugel eröffnet. Stoß und Kugel bezeichnen gleichzeitig auch den ersten Spielfeldrand, die Oktave c"-c'. Die Begrenzungen sind jedoch in völlig unterschiedlichen, gleichsam taktilen Zuständen erfahrbar. Die Keile auf den Grenznoten stammen aus der Erstausgabe, es bedürfte ihrer jedoch nicht, um diese taktile Qualität zu verdeutlichen. Das erste c" ist Anstoss-Auftakt, aber "normal" wäre dann: es folgt ein Thema mit Begleitung. Es ist dies jedoch die einzige Mozart-Sonate, die "solistisch" beginnt. Der Anstoß lässt die Kugel nur für weitere vier Noten geradlinig laufen, dann wird das Bild durchbrochen durch die schlingernden nächsten vier Noten, bei denen man sich touchierte weitere Kugeln vorstellen kann. Aus diesen touchierten Kugeln entsteht ein eigener Raum, einen harmonischen Kontext, der sich zum D7-Akkord verdichtet. Erst jetzt wird klar: wir wissen eigentlich nicht, in welcher Tonart diese Sonate wirklich steht. Und dann: ist es denn eine Sonate? oder nicht vielmehr eine Fuge? Natürlich haben wir den Notenband zuvor ergriffen, wir wissen, es ist eine Klaviersonate, wir erwarten bestimmte Dinge aus unserer Kenntnis von Sonaten der Mozart-Zeit und von Mozart selbst. Es ist wohl doch keine Fuge, vielleicht noch nicht, oder ein besonderes Gattungsexperiment? Die Grundtonart ist also unsicher, dafür wird der Zielton f' sofort als Bande benutzt, der untere Spielfeldrand c' von dort über Eck erreicht, die Energie reicht offenbar, um den Ball wieder ganz zurück an die andere Seite zu spielen. Nicht etwa: zum Ausgangspunkt, denn der war ja der Anstoss, und deshalb ist dieses erneute c" zugleich Raum und Punkt, es ist eine ganze Bande c"-c" entstanden. Aber jetzt sind wir so klug wie zuvor, die Spannung steigt, denn dieses c" dauert eine

halbe Note, ist von der Position im entstehenden Taktgefüge ein völlig neues Erlebnis. Hier wird deutlich, dass Mozart durch das Alla breve die Dynamik bezeichnet, mit der die Bewegung sich immer weiter fortpflanzen wird, die ganz anders als im 4/4-Takt Wellen und auch Erschütterungen aussenden wird. Dieses unglaublich aufgeladene zweite c" wirkt rückwärtig als Raumdefinition, ist aber zugleich durch den Aufprall der Kugel aufgeladen und wirkt vorwärts als erneuter Anstoss, der aber nicht mehr "von außen" kommt, sondern jetzt im innern des Spielfelds liegt. Die folgende identische Wiederholung der Bahn der Kugel und dem internen Harmoniefeld ist eine Herausforderung an die Interpretations-Wahrnehmung. Theoretisch könnte diese Bewegung immer weiter gehen. Keine Fugeneröffnung, sondern Perpetuum mobile, der Traum von ewiger Bewegung. Und dann fällt doch die Entscheidung zugunsten eines musikalischen Zeitverlaufs, der sich gerade seine eigene Gesetzmäßigkeit schafft. Diese drei Takte mit "Auftakt" haben die Parameter im wesentlichen bereitgestellt, sie sind, das wird sich zeigen, auch eine Schach-Eröffnung. Zu ihr gehört das plötzliche, ganz logische, aber eben doch wieder erlösende Erreichen einer harmonischen Gleichzeitigkeit, die aber erst in der Zeit wirklich formuliert wird. Denn die untere Begrenzung der Oktave f-f' ist vom Billardtisch her von außen formuliert, nicht von der Kugel. Die harmonische Definition a lässt die Kugel weiterlaufen, nein, schlingern. Der obere Schlingerton c' ist zugleich stabilisierende Formulierung des perfekten Dreiklangs, am Ende von Takt 4 ist klar: dies ist die Grundtonart F-Dur, alles andere erscheint jetzt fast banal, aber nur, wenn man die Bewegungsqualitäten außer Auch lässt und geometrisch harmonisch interpretiert.

Die Bewegung läuft aus in einer Verengung, die stabile Oktave f-f' wird durch den hinterrücks eintretenden 2. Spieler unversehens chromatisch nach fis' aus der Balance gebracht, aus Raum wird Zeit, indem ganz ohne Auftaktanstoss die erste aufwärts-Bewegung eintritt, die aber nur scheinbar komplementär auf den Anfang "antwortet". Es ist dies zwar auch eine Ballbewegung, aber sie ist emotionalisiert durch Chromatik, die chromatische Erhöhung des sachten Anstosses hat interne Folgen.

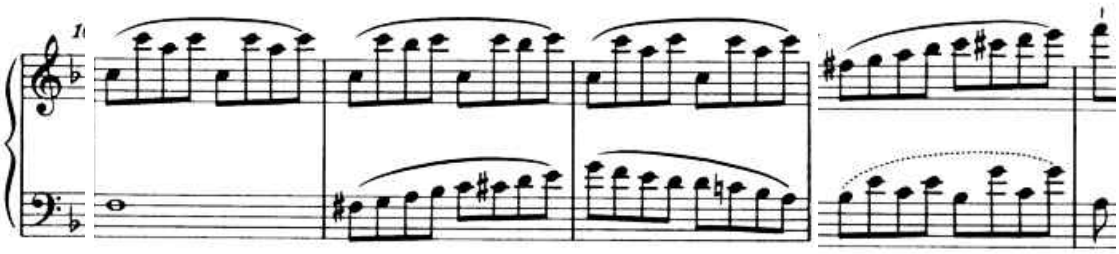


Der starken internen Spannung und dem scheinbaren Gang der Kugel zu neuen Banden steht aber ein Paradox gegenüber. Das Auslaufen der alten Bewegung bleibt ebenso wie das völlig stabile f erhalten, es entsteht ein aufgeladener Raum.

Fast unbemerkt ist in die Ballbewegung ein Terzsprung e"-g" aufgesetzt, ein neuer Bewegungsimpuls spielt den Ball ganz ungebrochen und umchromatisch nach unten. Ist es aber wirklich "oben" und "unten"? Einerseits rollt noch eine Kugel als Linie in einem Feld, andererseits entsteht die harmonische Wahrnehmung einer Raum-Kugel. D7-Akkord und Tonika sind gleichzeitig anwesend. Dabei fungieren Töne in mehrfachem Bezug. So ist b' Quartvorhalt in F-Dur und zugleich Septime des D7-Akkords, fis' wiederum ist Anschärfung zu g'. Aus der Erfahrung würde man vielleicht "Orgelpunkt" sagen, aber Mozart hat uns durch den Anfang mit seiner Dynamik des Schießens und Stoßens in ein anderes Refernzsystem geführt, wo die Erfahrung "Orgelpunkt" fast als "es ist eben keiner" wirkt. Durch den Terzsprung werden wir aber ganz sanft nicht in die Suggestion der festgefahrenen gleichzeitigen Spannung, sondern in die Auflösung geführt. Wenn es aber um eine rein energetische Auflösung ginge, dann würde in T. 7 das g' wiederholt und zum f' passiv absinken. Scheinbar galant, aber energetisch von außen eingeführt, ist aber der

Sprung g'-c". Dieser kleine Schlenker ist absolut notwendig, um aus der ja fast in sich kreisend erreichten Dreiklangsstabilität plausibel herauszuführen. Denn die Bewegung des ersten Stosses ist endgültig aufgebraucht. Fast schwerelos führt der kleine Sprung der "Kadenz" (das Wort "Fallen" in diesem Ausdruck wird konterkariert) über die Pause und in ein neues Spiel auf dem jetzt aber schon anwesenden Spielfeld, das vorher erst räumlich definiert und energetisch aufgeladen wurde.

Der Anfang kommt identisch wieder, aber jetzt in Oktavversetzung. Die ausgebliebene Fuge kommt in den Sinn, aber dieser "Einsatz" ist ja aus dem Sprung der Kadenz hergeleitet, das Gefühl von oben und unten sehr relativ. Man könnte auch von einer Parodie sprechen, denn natürlich ist das Aufgreifen des Anfangs alles andere als zu erwarten. Folgerichtig tritt wieder keine zweite Stimme thematisch hinzu, sondern wir erleben eine Katapultwirkung. Im parallelen T. 4 sickerte die Ballbewegung noch in eine F-Oktave, hier fehlt die Terz und die Auslaufbewegung findet sich in einer immer neu angestossenen Bewegung von c" aus, was gänzlich überraschend ist. Die Ursprungsidee des Billiardfeldes wird nun aufgebrochen, es ist eher ein Vexierspiel. Es scheint alles ein Spiel des doppelten Kontrapunktes zu sein, eine Ars Combinatoriae. Diese ist nicht etwa papieren und zweidimensional, sondern eine Farce der scheinbaren Identitäten. Die gesamte Exposition ist ein Erzeugen von scheinbaren Plausibiltäten bei dauernder Uminterpretation des scheinbar Identischen. Starke Bewegungsdynamik tritt neben Stasis.



Im Gegensatz zur parallelen Passage T. 4ff. ist hier viel mehr am Werk als doppelter Kontrapunkt, an die Stelle der stabilen "Orgelpunkt"-Bassnote f tritt hier dynamisiert c' als *innere* Achse. Der erneute Tausch ist auch eine Täuschung, denn der chromatische Gang ist nochmals eine Oktave höher als T. 5ff und führt aus der Stasis des ewigen D7-T-Wechels heraus. Unmerklich hat sich auch das Muster des Kontrapunktes zum Gang verändert und wir treten aus engster Verkettung des sich nicht Bewegen-Könnens in ein offenes, extrem weites Intervall a-f".

Die lang angestaute Energie wird in einer der Katapultenergie von T. 12 entgegengesetzten Ableitung in parallelen Quartsextakkorden entladen. Die nie vorhersehbare Position des oben und unten führt zu einer Aufhebung dieser Kategorie, das allgemeine Ziel ist ein freier Kugelraum, in dem wir uns fast schwerelos bewegen können. Der D7-Akkord bleibt stehen, erstmals ist keine Rückkehr zur Tonika erfolgt.

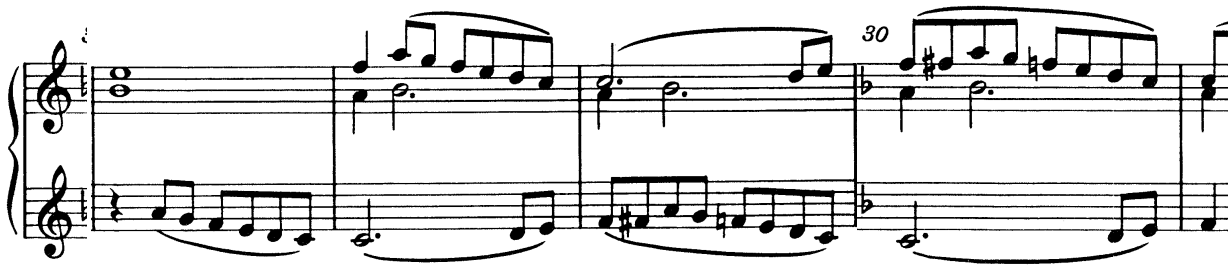
Der Grundton wird diesem D7-Akkord jedoch verweigert, wodurch neue Energie entsteht und die Erwartung, das sich doch diese Kadenz zum Grundton nicht ewig fortsetzen kann. Noch etwas ist neu: endlich haben sich die Rollen geklärt, es gibt eine harmonische Bassbegleitung fast als Generalbass, auch das ein Rückgriff in die historische Ebene des Fugenzeitalters. Erstmals wird überhaupt eine komplette Kadenzierung mit Subdominante formuliert. Dass in T. 22 ein Trugschluss mit D7 auf G eintritt, ist in diesem

Zusammenhang einerseits fast zu erwarten, andererseits ist es ein Ereignis, das erstmals einen Ausweg aus dem geschlossenen Kugelsystem vorbereitet. Es ist aufschlussreich, die drei bisher pseudo-identischen Takte nebeneinander zu stellen. Ihre jeweilige Rolle geht über den Stimmtausch weit hinaus, man kann fast sagen: der Stimmtausch kaschiert die eigentlichen Vorgänge:

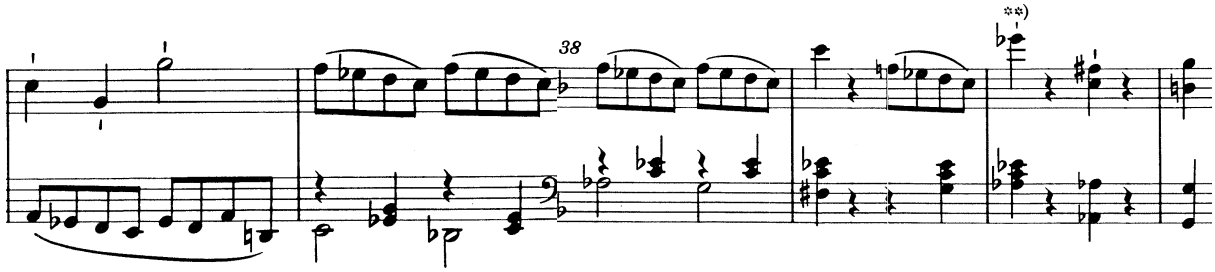
In T. 23 erfolgt nun erstmals eine wirkliche identische Vertauschung der Stimmen:

mit nur identischer Fortsetzung im Bass, jedoch mit den Akkorden in ganz neuer Funktion im Diskant, nämlich in synkopierter Stellung und damit nicht als stabilisierendes Generalbassgerüst, sondern in "pervertierter" Form als Dramatisierung:

Bis zu diesem Zeitpunkt muss man das Gefühl haben, dass trotz erheblicher zeiträumlicher Vorgänge einfach keine lineare Zeit in Gang kommen will. Die Takte 27-31 entsprechen nur äußerlich den Takten 22- 26. Ihnen ist dynamisch die Halbton-Innenachse a'-b' inkorporiert, die vertikal immer wieder als Intervall- oder Punktdissonanz ihre Entsprechung findet. Der Rollenwechsel findet jetzt ebenfalls dringlicher im Taktabstand statt, um dann endlich in einem F-Dur Dreiklang zu münden, der dank seiner hohen Lage aber gleich andeutet, dass er nur Ausgangs- und nicht Zielpunkt ist.

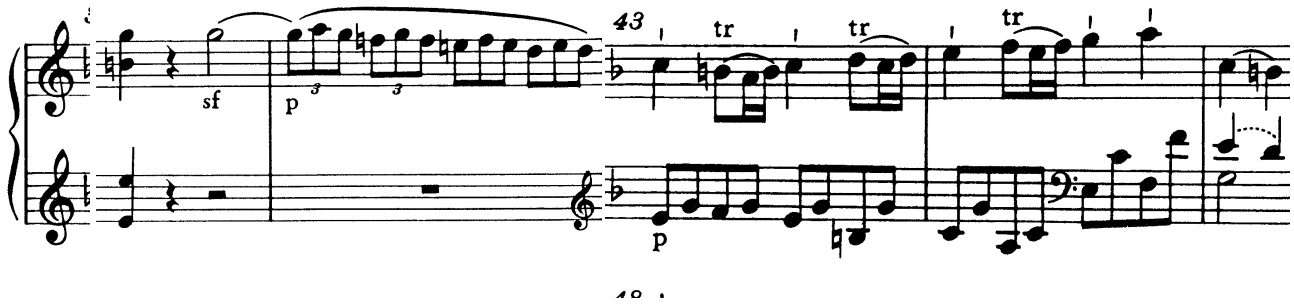


Der Raum mit Rollenverteilung und mechanischem Stimmaustausch wird erneut aufgebrochen durch fallende Akkordbrechungen, die erstmal harmonisch aus dem Spielrahmen weisen und zur Tonikaparallele d-Moll führen. Wie von ungefähr erscheint erstmals das Anfangs"thema", der Billiardstoss wieder. Was in der Einstimmigkeit viel bildhafter wirkt, ist hier erstmals aus der linearen Zeit thematisch zu verstehen. In der Wiederholung der Exposition wird deutlich werden, dass sich der scheinbar so überraschende Themeneintritt genauestens vorbereitet: der Tonleiterausschnitt T. 27 wird T. 28 mit einem "Auftakt" f" versehen, in T. 29 noch chromatisch angeschärft und damit in den Kontext der chromatisch verschärften Tonleiter T. 23 gebracht.



Der gänzlich neue linear-thematische Wahrnehmungshorizont wird frappierend darin deutlich, dass nun "endlich" der Fugencharakter des Themas erfüllt wird, allerdings sogleich als "Engführung". Zugleich mit der "Engführung" wird aber auch die Erwartung des fast mechanischen Stimmtausches erfüllt, verschiedene Systeme werden aus der Erinnerung heraus überlagert. Die Veränderung des Sprungs von der Septime zur Oktave ermöglicht auch eine erneute Modulation in die Molldominante und zu einem Kadenzfeld, das in dringlichen Quartfällen und in chromatischer Zuspitzung in die Doppeldominante G-dur führt. Die lineare Chromatik äußert sich vertikal als neapolitanische Kadenz und führt gleichsam schmerzhaft erneut "an die Wand". Wir sind zwar harmonisch weiter gediehen, aber immer noch im Kontext dauernder Anläufe. Noch immer sind wir Teil eines Spielfeldes, das hauptsächlich als Bande wahrgenommen wird. Wie sehr, zeigt der variierte Themeneinsatz, der erneut solistisch und als Abstoß einer Kugel wirkt. Dabei werden schon liegende Kugeln berührt und in Bewegung gesetzt.

Das assoziierende Bild des Abstosses wird in einem neuen Themenkomplex beschworen, der an den Beginn des Spiels erinnert, allerdings mit gewichtigen Unterschieden. Der Abstoss ist dieses Mal nicht leicht, sondern lang und scharf (sf). Dafür ist der Rest ausdrücklich *piano* und musikalisiert durch verzierende Triolen. Anstatt des den Spielfelrand markierenden Sprunges touchiert die Kugel diesen ja schon definierten Rand und gewinnt immer mehr Energie durch eine variierte Triller-Version der Linie, zurück über das Spielfeld. In der Erinnerungslogik entspricht Takt 43 dem Takt 4, allerdings ist hier die "linke Hand" nicht die Fortsetzung des Schusses, sondern ein neuer Spieler, ja womöglich zwei, die Sprünge bezeichnen zugleich einen weiteren virtuellen Ball.



Der entscheidendste Unterschied ist jedoch, dass diese Ereignisse sich nicht mehr in eher räumlich betonten Anordnungen "abspielen", sondern völlig in die lineare Zeit eingebunden sind. Folgerichtig wird dieser neue Abschuss mit *sf* und *piano* immer weiter variiert und angereichert. Im zweiten Durchgang wird die Kugel nur von der räumlichen Logik, nicht jedoch von der harmonischen Logik her, von a" abgestossen. Der Ausgangspunkt ist beide Male G-Dur, aber der Schuss erfolgt einmal von g" und dann von a". Dieses Mal ist er zudem nicht solistisch gesetzt, sondern wird sofort in einer Terzenkette linear aufwärts konterkariert, so dass der jetzt in Erinnerung zum Anfang logische Sprung d'-d"-a' nicht mehr durch Abprall entsteht, sondern als Folge der Gegenbewegung erscheint:

Die Terzenkette erinnert ihrerseits an die kaskadenartig fallenden Quartsextakkorde von Takt 16.

Bis zu diesem Zeitpunkt kann man von zahlreichen Anläufen bzw. Spielzügen sprechen, die immer wieder musikalisch linear betrachtet in Sackgassen enden bzw. nicht wirklich vom Fleck kamen. Betrachtet man jedoch die Exposition als räumliche und kombinatorische Spielanordnung mit Spielzügen bzw. Trajektorien, so ist dies eine ganz neue und auch für Mozart originelle Art der Gestaltung. Diese Gestaltung aus immer neuen perspektivischen und dynamischen Anordnungen und neuen Rollenverteilungen erfährt nun eine Intensivierung in Hinblick auf die zeitliche Abfolge und die räumliche

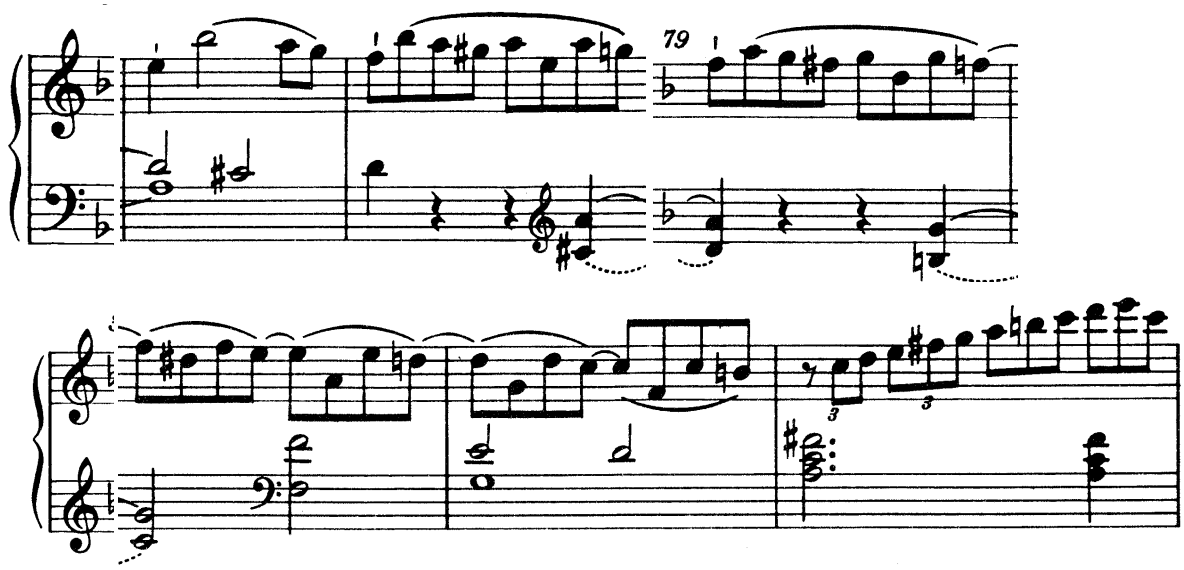
Dichte. Die "Abschüsse" werden wie in einer Fugen-Engführung wie Geschosse in dichter Abfolge ausgelöst, so dass einem die Kugeln um die Ohren fliegen:

Charakteristisch ist z. B. das Sprungintervall des Abschusses, das von der Oktave zur None gesteigert wird. Die energetische Magie kann man z. B. an der linken Hand T. 50-53 studieren, aus der logischen Abflachung nach dem Abschuss entsteht völlig unerwartet eine Katapultbewegung und eine erneute Abschussfolge. Die Abschlusskadenz zur Dominante ist geradezu provokant stereotyp, als Abschluss kaum glaubhaft sondern nur ein Hinweis, dass sich das Spiel hier keineswegs erschöpft hat.

Waren die Trajektorien bisher in ihrer Richtung kaum vorhersehbar und konnten sich sogar umwenden, so ist die Richtung jetzt plötzlich nur noch abwärts gerichtet, das erste Mal entsteht ein schier unwiderstehlicher Sog, der das Projektil zuerst in höchster Höhe auf e" startet (ohne den bisherigen Abschuss mit sf!) und es dann geradezu diagonal durch den Raum schickt. Dabei wird es durch die Quartsexterinnerung weiter verstärkt.
Kaum hat man sich an diesen zwei Mal vorgetragenen Diagonalschuss gewöhnt, wird das Dreiklangsmoment aufgegriffen, mit dem die ganze Passage begann (T. 31).

Auch hier ist wieder die von außen kommende Energie eines imaginären Katapults am Werk, man kann eine Art Explosion erleben. In der ganzen Passage spielt die Triolenbewegung eine entscheidende Rolle, sie verbindet "logisch", was in Wirklichkeit geradezu grotesk und unvorhersehbar ist, ein wildes Spiel entstand aus der vorher so betont elegant und säuberlich getrennt vorgetragenen Partie.
Schon mehrfach spielte Mozart mit der Erwartung an Fugentechnik, die aber nie wirklich bedient wurde. Nun zaubert er im dritten Teil der Expositions-Partie einen Themeneinsatz aus dem Ärmel, der nun lauter kleine Keile trägt, die den parodistischen Aspekt unterstreichen. Anstatt nun aber nach dem sehr langen Themenvortrag die zweite Stimme wirklich durchzuführen, landen wir in einem Fugen-Orgelpunkt, der schon an einen Schluss denken lässt. Der Anfang mündet in den Schluss, hier wurde schon dauernd thematisch fugenhaft exponiert, die Zeitlichkeit wird in jeder Hinsicht umgedeutet.

Dabei entsteht erneut in der Verkettung der absinkenden punktierten Motive die Erinnerung an "Engführung". Nur wird dieses Mal nicht eine dramatische Zuspitzung bewirkt, sondern ein Hinsinken, eine sanfte, wiederum unerwartete Modulation nach d-Moll, erreicht über einen fast schmerzlichen Nonenakkord.



Dies ist die erste, wirklich passive Passage, das Spiel scheint auszurollen, selbstreflektiv zu werden, in einem enger werdenden Klangraum. Die Takte 78 bis 81 erscheinen rückwärtsgewandt, ein Nachgedanke, der auffällige Tritonus e"-b" wird in die Intervalle f"-b" und f"-a" zurückgeführt, der Gestus pflanzt sich fort wie Wellen am Strand. Um so überraschender ist dann der Umschlag: die Triolen kehren explodierend zurück, die Kadenz wird immer wieder neu harmonisch angesteuert, von jeder Ecke des Spieltisches wird versucht, den Ball ins Zielloch zu befördern. Eine sehr konventionelle Konzertkadenz kann aber immer noch nicht das Ziel sein. Am Schluss dieser Exposition kommt eine dritte Gattung ins Spiel, das Instrumentalkonzert mit virtuosen Spielfiguren und glänzenden, glitzernden chromatischen Modulationen. Der Raum des Spielfelds verwandelt sich in den konventionellen Konzertsaal, allerdings im Kontrast zur stillen Kammer, in der normaler Weise eine Klaviersonate gespielt wird. Nur scheinbar natürlich ergibt sich der Schluss mit seinem Oktavdonnern. Eine Exposition, die dauernd mit dem Thema Fuge, der Suggestion von Fläche und Kugel, von Kombinatorik jenseits von oben und unten gespielt hat, mündet zwanghaft in der Gleichzeitigkeit, die in der Einstimmigkeit wieder zum Beginn zurückführt, allerdings nach einer langen Geschichte. Dieser Schluss führt in eine völlig neue Erfahrung des einstimmigen Anfangs zurück, der Hörer weiß ja nun, dass dieser Anfang keine Fuge ist, wie vielschichtig sein Potential ist. Im Nachhinein steigt dann aber auch die Spannung hin zur Durchführung, denn dieses Unisono ist janusköpfig. In der Durchführung wird die Katapultwirkung dieser Triolen aufgegriffen werden, die als Abschluss der Exposition wirkmächtig in den Himmel führt, um dann eine Trippeloktave aufzureißen, ein neues Spielfeld zu öffnen.

Die Durchführung vereint den Beginn der Exposition und deren Schluss. Es scheint sich um eine geradezu standardisierte Mollvariante zu handeln. Der Einsatz ist erneut solistisch, aber eben in c-Moll. Es fehlt jedoch der entscheidende "Abschuss" der Oktave, es kommt kein Pseudo-Fugenspiel, sondern sofort ist die Musik in ihrer Zeitlichkeit "Sonatensatz", Solostimme und Begleitung. An die Stelle der Billard-Analogie treten Gesangsfragemente. Die ganze Schlussgruppe war ja beherrscht von Triolen, jetzt sind sie als Zeit- und Bewegungsmotor durch die gesamte Durchführung hindurch anwesend. Die Bewegung in den Himmel, Schluss der Exposition, tritt auch hier in identischer Übernahme der Bassstimme T. 99 ff. ein. Gerade diese Identität widerspricht nun eigentlich dem Durchführungsprinzip. Es handelt sich um eine Art Täuschungsmanöver. Die Melodiefragmente, die klar dem solistischen "oben" anghören, werden von Sexten zu Terzen reduziert. Dann jedoch springt der Bewegungsimpuls "Triole" vom "Bass" in diese Oberstimme. Aus Dreiklängen werden dabei naturhafte, diatonische Wellenbewegungen.

*) T. 108, rechte Hand: ♮ vor 6. Note nach den Vorlagen; vgl. aber T. 114, linke Hand.

123
sf
p
sf
p
127
f
p
f
p
f
sf
p
f
p
132
f
p
f
136
140
144
p

Es folgt relativ konventionelle Durchführungs"arbeit". Doppelter Kontrapunkt: Das Themenfragement ist jetzt im Bass (T. 109), die Triolen arbeiten sich in der linken Hand nach oben. Das ganze wird verdichtet und harmonisch zugespitzt, auch hier in dauerndem Rollentausch. Weniger konventionell wirkt diese Passage aber durch die Erinnerung entsprechender Prozesse der Exposition. Dort wurde ja das Tauschen von oben und unten, die Infragestellung der Rollen von Solo und Begleitung, immer neu beleuchtet. Der Hörer wird also mit dieser Erinnerung nie wieder konventionellen "doppelten Kontrapunkt" als kontrapunktische Arbeit hören, er wird immer im Unsicheren (und damit künstlerisch sehr reizvollen) verbleiben, ob das denn wirklich so gemeint sei, was er da hört.
Aus einem geradezu aufreizend konventionellen Abtausch in Sequenzierung T. 116ff. geraten wir in eine unerhörte Schleife, nämlich vollkommen identisch in den Schluss der Exposition, nur transponiert in die allerdings ganz entfernte Mediante A-Dur. Und genau hier, aus dieser Abschluss-Doppeloktave, die scheinbar in die Sackgasse der Rückkehr führt, kommt nun der Oktavsprung, der bisher verweigert wurde und wichtigster Teil der Billiard-Assoziation der Exposition ist. Plötzlich befinden wir uns in einem höchst dynamischen Geschehen von Abschuss und Gegenbewegung in Terzen, von Engführung der Projektile, wie wir sie aus der Exposition T. 46ff kennen. Aus der sonst so gezirkelten, fast parodistisch berechnenden Gestaltung der "Stimmen" wird in dieser Passage plötzlich ein Ausdrucksgeschehen, eine wilde Zuspitzung, bei der man nicht mehr weiß, wer gerade was tut oder darstellt. Fast unversehens jedoch geraten wir aus dieser Pulverdampfpassage wieder in den Solo-Absturz der Arpeggien und landen erneut im Abschluss der Exposition. Dieses Mal sind wir aber in der "richtigen" Tonart, der Dominante C-Dur, und so folgt ganz regulär die Reprise. Dass hier eine nicht dynamisierte Formgrenze gemeint ist, wird im Dreiklangsabschluss signalisiert. Hier ist wieder eine deutliche Begrenzung des äußeren Spielfeldes gemeint.
Was innerhalb einer "Sonatensatzform" ganz regulär ist, nämlich eine wortwörtliche Wiederholung des Anfangs in der Reprise, ist hier paradox different. Denn die räumlich so anders wirkende Spielfeldanordnung ist nach den in die musikalische Zeitlichkeit geratenen Spielzügen nun ein völliger Kontrast. Die Erinnerung an den ungewohnten Anfang, der erst musikalisiert werden musste, die Erinnerung an die dauernden Wechsel der Raumwahrnehmung, sie lassen den Reprisenbeginn nicht nur als Rückerinnerung wirken, sondern als erneuten Spielbeginn, der die Erwartung auf Neues steigert.

Und so tritt an die Stelle der sehr langen Passage in der Exposition, in der aus dem zweiten "Fugeneinsatz" sich erst die musikalische Zeit bilden musste (T. 9-42) eine zweite Durchführung. Diese wird parallel zum Übergang Exposition-Durchführung eingeführt. Dort wurde der C-dur Schluss nach c-Moll geführt, hier der F-dur-Schluss nach f-Moll.

Allerdings ist diese Tonart im Vergleich zum genannten Übergang viel radikaler im Tonartensystem entfernt. Auch die Triolen, Grundkonstituens der Durchführung, treten nicht auf. Stattdessen verselbständigt sich das Themenfragment, gerät fast außer Kontrolle und in einen Modulationssog, der radikaler ist als alles, was in der Durchführung zu hören war. Durch eine emphatisch eingeleitete neapolitanische Kadenz geraten wir dann fast zwangsweise nach C-Dur. Die ganze Passage ist auf ein Drittel der Exposition konzentriert worden, ja, sie enthält nichts von den dortigen Entwicklungen. Es geht also

nur äußerlich um "Sonatensatz"-Anteile, die Erwartungen, die sich aus parallelen Sonaten gebildet hatten, werden nur als Signalpunkte benutzt, die sogleich umgedeutet werden.
Geradezu aufreizend ist die nun folgende transponierte, aber wörtliche Übernahme von T. 41 bis 66 aus der Exposition. Das Ergebnis ist auch hier nicht etwa eine Formparallelität, sondern die Interpolation einer Passage als Memoria-Fremdkörper. "Das kann doch nicht gemeint sein" - nach all den Uminterpretationen zuvor. Nur muss man dieses Mal wirklich lange warten, um erneut in eine drastische Umdeutung der Expositionsvorlage zu gelangen.
Mozart geht hier äußerst raffiniert zu Werke. Auch nach der langen identischen Passage bleibt es scheinbar bei einer notengetreuen Übernahme, in Transposition. Dann jedoch schließt die Reprise kadentiell ab, wo die Exposition direkt in die Orgelpunktpassage mündete. Es gibt einen erneuten "Fugeneinsatz", kombiniert mit dem Anfangsthema. Dieses ist jedoch nicht in seiner Billiard-Version benutzt, sondern mit der aus der Durchführung bekannten Längung der Einsatznote zu einer Halben. Der Sprung wird zur Doppeloktave gesteigert. Erst jetzt mündet die Reprise in die parallele Passage der Exposition, um diese dann sequentiell erheblich auszuweiten. Hier sind alle Elemente gleichzeitig anwesend. Die Dehnung der Expositionspassage führt zu einer Gleichzeitigkeit und Übersteigerung der Elemente.

Exposition:

Durchführung:

Ab T. 219 wird die Exposition bis zum Schluss transponiert übernommen. Wir haben also zwei Mal eine radikale Umformung und drei Mal eine identische Übernahme zwischen Exposition und Reprise. Die Umformung erfolgt jeweils nach den Einsätzen, die in der Exposition einen Fugeneinsatz simulierten. Diese Einsätze waren jeweils Anläufe, um überhaupt in eine durchgängige musikalische Zeitlichkeit zu gelangen. In der Reprise ist dies nicht mehr nötig, denn man hat ja diese Vorgänge in der Erinnerung. Statt dessen werden die spezifisch musikalischen Elemente konzentriert bzw. ausgedehnt und zugespitzt. Wir kommen von einem räumlichen Spielfeld und einer Spielanordnung zu einem wirklichen Verlauf. Der 1. Satz dieser Sonate lässt musikalische Zeit entstehen und verhilft ihr letztlich zum "Sieg". Dieser "Sieg" wird wesentlich durch verschiedene Raumsimulationen bewirkt. Einerseits sind sie Folge von Bewegungsmustern, andererseits entstehen sie im Spiel mit scheinbar eingelösten formalen Erwartungen und einer immer weiter gehenden Desorientierung. Mozart wirkt dabei wie ein Illusionskünstler.
Ganz anders wird die Wiederholung des zweiten Teils wirken. Denn jetzt geht es nur noch um die Verfestigung und Bestätigung der Wahrnehmungen, die im ersten Durchlauf gemacht wurden. Die Differenz wird schon durch den anderen Anschluss klar. Von der F-Oktave geht es nicht in die Durchführung nach f-Moll, das wäre ja der logische Anschluss, sondern in die c-Moll Passage der Durchführung. Es gibt einen Spielfeldrand, keinen inneren Umschlag.

2. Satz Andante: Das Wachstumsmodell

Während der 1. Satz sehr stark mit räumlichen Assoziationen spielt, so verfolgt Mozart im 2. Satz das Modell des Wachstums aus gleich zu Anfang angelegten Keimen. Dabei wird einerseits variiert, andererseits aber auch die Ausdruckswelt immer stärker eröffnet und erkundet. Schon die ungewöhnliche Wahl der Subdominante als Grundtonart signalisiert dabei den starken Schmerzkontext.

Die ersten vier Takte enthalten als Keim alle wesentlichen Elemente.

1. Die Wechselnoten b'-a'-b' mit ihrem affektiven Halbtongehalt des Schmerzes oder der Spannung (T. 1).
2. Durchgangsintervalle, hier Terzen in der linken Hand T. 1, sie können als Gegenbewegung zum Wechseltonelement fungieren oder als initiativer Motivkern.
3. Die Wellenassoziation, sie ist schon im Wechselton angelegt und wird in T. 3 in der rechten Hand scheinbar als Ornament präsentiert. In T. 5 tritt die Welle aber sogleich in Kombination mit den Durchgansintervallen auf. Sie ist auch schon in der Mittelstimme T.1-4 versteckt.
4. Starke Dissonanzen, manchmal sogar völlig unvorbereitet. Schon T. 1-2 ist der Tritonus-Sprung b'-e' unvorbereitet, er tritt gleichzeitig mit dem Tritons g-des' auf. "Legitimiert" wird dieser schroffe Schmerz durch die Modulation T-(D7)-D. Hört man jedoch genauer hin, so ergibt sich: Aus der Grundstellung der Tonika geht es in einen verkürzten D7 auf B-Dur in Quintstellung und zwei Sprünge abwärts in den D7 auf F-dur. Auch dieses wird nicht direkt erreicht, sondern mit einem Quartvorhalt, der erneut eine None b'-c" bewirkt, wobei b' von der Septime zur Quarte umgedeutet wird. Diese Septime ist ihrerseits durch den aus dem Sturz entwickelten Rettungssprung e'-c" frei eintretend erreicht. Aus dem positiven Sextintervall wird also sofort eine Dissonanz. Verschärft wird dieser Dissonanzpunkt durch einen ornamentalen Vorschlag mit h', der seinerseits wieder Teil der Welle der Oberstimme ist. Es bleibt also insgesamt schmerzlich lang die None stehen, verändert aber ihren Bezug dabei und wird noch zusätzlich angeschärft. Das alles ist eingebettet in die allgemeine Wellenbewegung.

Schon in dieser Entwicklung der Grundelemente ist die Einbindung in verschiedene Bezugssysteme bemerkenswert. Die linear melodisch starken Vorgänge sind Teil einer assoziativen Naturvorstellung und eines emotionalen Symbol-Raumes *Schmerz*, der in verschiedenster Weise beleuchtet wird. Sei es im Sturz paralleler Intervalle oder in der andauernden harmonischen Entwicklung bzw. Deutung. Dabei sind diese ersten vier Takte einerseits von höchster Expressvität, anderseits perfekt ausbalanciert:

Enger Dreiklang - Sturz und Schmerz, schwebend umgedeutete Dissonanz - Welle - Terz

Dabei tritt natürlich auch eine syntaktische Erwartung auf: ein so perfekter "Viertakter" lässt gerade bei Mozart erneut einen komplementären "Viertakter" erwarten,es folgt jedoch ein "Sechstakter". Die Erwartung wird genutzt, um eine permanente Erweiterung zu bewirken in ein "noch nicht - immer noch mehr - ja noch mehr und höchste Zuspitzung - und völlig überraschende Rückkehr in die Wiederholung des Anfangs. Diese unglaublich sehnende und zehrende Passage wird initiiert durch das Sprungelement. Von der Ziel-Terz springt die Oberstimme in eine "positive" Sexte (Komplement zur melodischen Sexte T. 2). Aber unter ihr tut sich der Abgrund auf, eine krasse None. Sie ist einerseits über drei Oktaven aufgerissen, anderseits durch die Okavierung C-c geradezu dreidimensional spürbar. Die Oktave wird ihrerseits in einem Septanschluss erreicht. Aus diesem krassen Sprung führen die Sexten in Wellenbewegung heraus und im letzten Achtel des Taktes 5 entsteht eine offene Tripeloktave.

T. 6 entwickelt aus der Wellenbewegung ein neues Element, den Seufzer, der in der Folge immer wieder verstärkt auftreten wird. Von T. 5 auf T. 6 wird wieder von größtem Ambitus auf engen Akkord umgeschaltet. Die Seufzer fungieren als Vorhalte. Harmonisch ist die gesamte Passage eine einzige große Kadenz D7—> Dominante F-dur. Diese Kadenz wird jedoch immer wieder durch Sprünge und Dissonanzen und Ausweichungen verzögert. Besonders extrem sind dabei die im Sprung erreichten Dissonanzen. Man könnte fast von einem Lehrbuch der verboten erreichten Dissonanzen sprechen: Der D7 T. 8 wird im Sprung in die Septime erreicht, T. 9 treten nur mühsam cachierte Septimenparalleln auf, etc. Eingebunden sind diese krassen harmonischen Schmerz-Brüche in eine völlig harmonische Melodieführung mit Welle, Seufzer, Welle, Seufzer und Entspannung. Über all dem Abgrund von Schmerz ist auch dieser scheinbar so intensiv aus dem Augenblick entwickelte Satz in eine ausbalancierte Melodie integriert. Zudem sind alle Elemente dieser Passage völlig stringent aus dem "Vordersatz" entwickelt und gesteigert, sie "erwachsen" aus ihm.

Sehr überraschend ist nun die wörtliche Wiederholung des "Vordersatzes" und vier Takten des "Nachsatzes" . Es erhebt sich die Frage, ob man diesen Satz nicht ornamentieren sollte. Die Antwort ist nicht einfach. Eine eigentlich so nahe liegend Ornamentierung würde jedoch die ungeheure Wirkung der erneuten Erweiterung vermindern. Denn die Takte 19 bis 22 dehnen den Nachsatz von 6 auf 8 Takte aus und führen in die Doppeldominante C-Dur.

Die Oberstimme von T. 9 in ihrer Entspannung wird hier zu einem dramatischen Fall umgestaltet und in dreimaliger Wiederholung und Versetzung nach oben harmonisch angeschärft und schließlich fast von ungefähr in den Halbschluss geführt. Besonders drastisch ist zudem der zweimalige Nonensprung, mit dem die Fallbewegung gesteigert wird. Zudem tritt eine Erinnerung an die Billiard-Abstöße des ersten Satzes ein. Die dritte Sturzbewegung wird zwar durch die auspendelnde Bewegung und die gemilderte Harmonik (nach zwei D7-Akkorden jetzt ein g-Moll Sextakkord) abgemildert, gleichwohl ist eine immense Erwartung aufgebaut, die sich in der abschließenden Pause konzentriert.

Diese Erwartung wird einerseits "bedient", andererseits aber doch ganz überraschend aufgefangen. In Erinnerung an den solistischen Einsatz des 1. Satzes wird das schmerzhafte Wechselton-Element (transponiert) isoliert, andererseits in einem riesigen Sprung der Raum in doppelter Septime aufgerissen. Der Diskant stürzt in mehrfachen

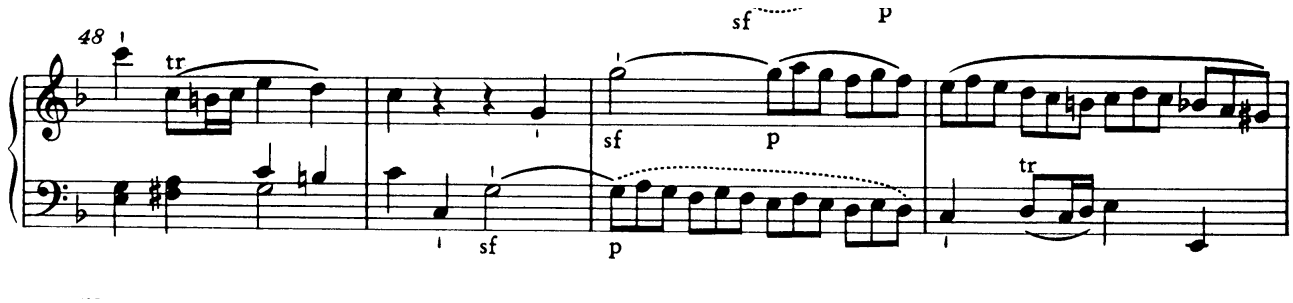
dissonanten Sprüngen kaskadenartig in die Tiefe, der scheinbar letzte Ton f' im Bass mit dem Wechselton-Element g-fis-g wieder in mehrfache Dissonanzen geführt. Diese sind "natürlich" im Sprung erreicht. Die melodische Schmerzsymbolik des Halbtons wird durch die Kontrapunktik in Dissonanzen verstärkt. Die zu Beginn des Satzes ja noch ganz innig-schlichte Melodik des Wechseltons entwickelt ein geradezu desaströses Potential.

Wir haben hier die zwei Prinzipien der Sonate synchron verspannt: einerseits das Wachstums-Modell, dass sich alles aus Zellen immer mehr erweitert, andererseits das Raum-Modell, in dem auch hier Stimmen in großen Abständen immer wieder überraschend aus anderen Regionen eintreten. Dabei wird etwa der riesige Abstand zwischen Wechselton und Oberstimme durch die Sequenzierung semantisch plausibel. Innerhalb des Sequenzierens verändert sich aber die Seelenstimmung durch die Harmonik. In den Takten 24-28 ist die Wirkung linear, die Harmonik ist nur angedeutet, die Dissonanzen treten frei und scheinbar richtungslos ein - dies wieder aus der

grundsätzlichen Behandlung des Elementes Dissonanz hergeleitet. Im Bass dieser Takte erweitert sich jeweils das Fallintervall: Quart-Quint- Sexte. Letztere führt nun völlig überraschend in einen Akkord. Nichts ist so sehr konditionierend wie ein Sequenz. Nach dreimaliger Identität ist die Wirkung des verminderten Septakkordes um so drastischer. Ganz neu ist auch die Einbindung der Kaskade in die Akkordstruktur, die Töne sind fast ausschließlich identisch mit den Akkordtönen. Die Fortschreibung dieser Akkorde ist genauso zwanghaft wie vorher der Eintritt der linearen Dissonanzen. Der vermoderte Septakkord sollte eigentlich nach G führen, führt aber ins finsterste es-Moll, allerdings in instabiler Quintstellung. Die letzten Töne der Kaskade formen den es-Moll Dreiklang in Grundstellung. Darauf folgt drastisch ein erneuter verminderter Septakkord auf As. Geradezu mit der Brechstange ist dann durch eine chromatische Wendung nach oben ein Sextakkord von F-Dur herbeigeführt. Trotzdem wird eine semantische Logik durch die Basslinie suggeriert: C-B-As —-> A. Nun ist aber die ganze Passage T. 28-31 räumlich suggestiv, Akkordraum und lineare Ausfüllung in Dreiklängen dieser Akkorde. Die eben erwähnte Linie ist also subkutan, sie ist der Ariadnefaden dieser Passage. Die Kaskaden als gebrochene Akkorde sind ihrerseits ein semantisches Signal, dass die harmonisch ja ganz zwanghafte Wendung nach F-Dur in eine freie, luftige, improvisando vorgetragene Textur einbindet. Nach größter Dichte und schmerzhaftem Abgrund löst sich die Angst und Beklemmung in freie Luft, duftige Textur auf.

Die folgenden Takte 33-38 basieren nun sämtlich auf einem Grundton F (Dominante), über dem sich allerdings als Reminiszenz nochmals die überstandenen Ängste und Schmerzen einschleichen.

Die Takte 33-34 suggerieren tiefen Frieden. Über dem stabilen Fundament f wirkt die Terz g-b als Vorhaltspannung, die nur als Intensivierung der freudigen Stabilität dient. Dabei wirkt subkutan wieder das Element Wechselton. Darüber greift der Diskant die Abwärtsbewegung der Kaskade auf, sie wird aber in einem ganz stabilen Oktavsprung erreicht und kräuselt sich sanft nach unten. Diese Stabilität ist allerdings gefährdet. Die Chromatik der Linie kann in einem harmonisch stabilen Umfeld als Farbe des Lichts erfahren werden, sie birgt aber auch ein Potential, um zum Schmerz zurückzukehren. Dieser deutet sich schon in der geballten Vorhaltdissonanz T. 35,1 an. Gerade die identische Wiederholung bis T. 37 wiegt nur in falscher Gewissheit. Entscheidend ist hier die Differenz zwischen T. 34 auf 35 und 37 auf 38. Im ersten Fall wird die Vorhaltdissonanz des Diskants im Tritonussprung erreicht, dies ist aber durch die Kadenzabläufe nicht so auffällig. Im zweitenFall ist der Sprung viel krasser, es ist die typische angesprungene lineare Dissonanz e'-d", die Auflösung wird jedoch benutzt, um direkt linear in eine erneute abwärts gerichtete Welle überzugehen. Diese Welle ist genau identisch mit T. 36, es ist aber plötzlich der stabile Untergrund f verschwunden, man nimmt diese Welle als gefährdet wahr. Der Sprung e'-d" wird auf T. 38 nach e'-des" umgewandelt, und dieses mal landen wir nicht im sonnigen F-dur, sondern im finstersten f-Moll. Die Triolen des Wellenfalls wirken zuerst ornamental, jetzt hat die chromatische Farbe ihr Potential ins Harmonische umgesetzt. Die Triolenbewegung wird immer mehr zum neuen Konstituens des Satzes. Dies ist eine Parallele zum 1. Satz, auch dort war die Triole zuerst Ornament des Abschusses, dann Konstituens des zweiten Teils:



Aus der tief düsteren f-Moll Erinnerung führt erneut eine Überraschung hinaus. Es wirkt fast wie ein Taschenspielertrick, dass auf T. 39 aus der düsteren Triolenbewegung sich die Stimmung schon aufhellt und dann in einem dissonanten Sprung es'-f" ein D7-Akkord auf Es erklingt, der zur beruhigenden Durparallele von f-Moll, As-Dur, führt. Der Ton f" ist dabei Nonenvorhalt. Die folgenden kadentiellen Abläufe sind ganz normiert, es handelt sich um eine groß auskomponierte Kadenz D-T F-Dur. Nachdem der Boden unter den Füßen ja so

dramatisch verschwunden war, ist nun ein durchgängiger linearer Bass anwesend, über dem sich der Diskant in einer Mischung aus Welle, Dreiklangsfall und Sprung aussingen kann. Alle Sprünge sind konsonant, kein Zufall ist der kleine Vorschlag T. 42 f'-a", er zeigt an, dass dieser Sprung jetzt nicht einfach ein räumliches Umschlagen ist, sondern melodisch emphatisch gesungenes Intervall. Die immer noch anwesende Chromatik ist nunmehr wieder reines Chroma. Selbst der Wechselton f-e-f, der in T. 43 eingearbeitet ist, ist nunmehr nicht mehr schmerzlich. In der ganzen Schlusspassage sind Terzen in wiegender Abfolge (es ist ein "sich in Sicherheit Wiegen") eingearbeitet, sie erinnern an den Beginn des Satzes mit seinen aufsteigenden Terzen, und diese erklingen jetzt auch in der Wiederholung des ersten Teils.

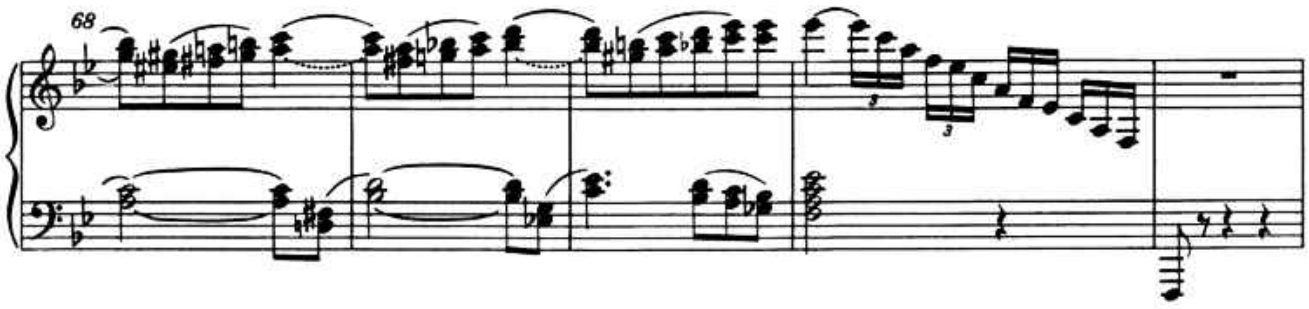
Wie auf Wolken werden wir also zum Schluss des ersten Teils abgesetzt, um entweder nochmals die wachsende Struktur intensiviert zu erleben, oder sofort wieder in die Tiefen und Schrecken der Seele im zweiten Teil einzutauchen. Was in T. 23 noch linear in Einzelstimmen begann, wird erneut initiiert, kein Zufall, dass es dieses Mal Oktaven sind und der Einsatz der Kaskade nicht einmal den nächsten Takt abwartet, sondern schon auf der dritten Taktzeit einsetzt. Dieser Engführungscharakter ist zwar charakteristisch für "Durchführung", wir bewegen uns hier aber in einer Logik des Gehalts. Was als Einzelerzählung im ersten Teil präsentiert wurde, ist hier schon Raum, die Triolen greifen Vergangenes auf, intensivieren diese Erinnerung durch die rhythmisch neue Position.

Dass sowohl die Sprünge fast stabil und konsonant sind und auch die rhythmische Verschiebung nicht zu Dissonanzen führt, legt eine täuschend sanft beginnende Erzählstruktur an. Es gibt hier überhaupt das erste Mal in diesem Satz eine solche Durchgängige Erzählung. Dies ist eine Parallele zum 1. Satz, der ja auch erst langsam überhaupt in die musikalisch-lineare Zeit fand.

Schon in T. 51 ist es mit der reinen Sanftheit vorbei. Plötzlich werden die Wechselton-Oktaven in den Diskant verlegt und "natürlich" durch einen dissonanten Sprung erreicht. Wieder gibt es keinen Boden mehr unter den Füssen, die Oktaven öffnen einen Raum, der

nicht in oben und unten strukturiert ist, sondern in sich verlierende Tiefe. Harmonisch scheint immer wieder d-Moll als Paralleluniversum zu F-Dur auf, aber nur punktuell, nicht als ausgestalteter harmonischer Raum. Die leidenden Wechselton-Oktaven erleben plötzlich einen Umschlag, wenn in T. 55 zwar Boden unter die Füsse gerät, aber die Basslinie chromatisch aufwärts führt. Historisch konnotiert ist dieser Gang Zeichen von Aktivität und Hoffnung, aber die Auflösung auf T. 57 ist mit einem dramatischen Umschlag versehen. Stabiler Bass wird Kaskade, der Zielton f der vorherigen Kaskade gerät unter ihn. Es ist ein Chiasmus, den man durchaus symbolisch verstehen kann. Die Bass-Chromatik wird dramatisch in Oktaven in den Diskant verlegt, und es öffnet sich geradezu schreiend in Terzlage A-Dur, keinerlei Lösung verheißend.

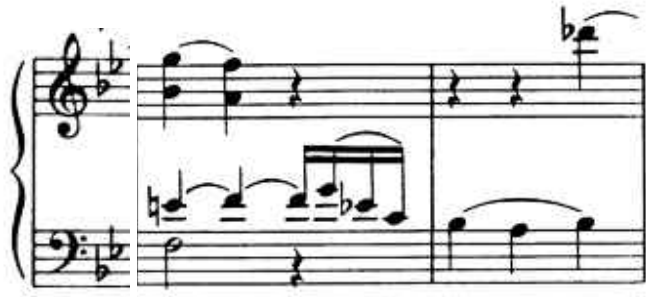
Was nun folgt ist eine Knochenmühle, ein Malmwerk der Terzen, Dissonanzen und Sprünge, der Engführung, die herzbeklemmende Enge erzeugt. Diese Passage sucht nicht nur in Mozarts Werk ihresgleichen, sie geht an Grenzen, nicht nur der Tonalität. In ihrem verzweifelten Ringen und Schreien sehen wir nicht nur in den schwärzesten Abgrund des fröhlichen Mozart, sondern werden auch an die entscheidende Frage der menschlichen Existenz geführt: wie kann angesichts der Gewalt, der menschlichen Nemesis, des Leides und des Todes Musik überhaupt sein? kann sie uns helfen? weist sie uns einen Weg?



Man könnte immer noch bei einer solchen Passage harmonische Logik nachweisen, auch sequenzirrende Ähnlichkeiten, die Logik suggerieren. Viel entscheidender sind jedoch die Grundbewegungen und die extreme Grenzerfahrung aller Elemente dieser Passage. Sie schreitet von Weite zu Enge vor: Oktavgänge (abgeleitet aus dem Beginn des zweiten Teils) und Sexten verengen sich zu Terzgängen und Septimen, schließlich zu der zermalmenden Wirkung der Terzmechanik, verbunden mit aufschreienden Sprüngen. Daneben spielt die aufwärts gerichtete Chromatik eine Rolle, es ist ein verzweifeltes Ringen um Ausweg und Ausgang. Um so erschütternder wirkt dann der riesige Absturz über den gesamten Klavierraum. Dieser Absturz wird jedoch durch den plötzlich ganz banalen D7-Akkord aufgefangen, der uns wieder zur Tonika des ganzen Satzes führt.
Es ist eine für Mozart ganz charakteristische Wende, die hier vollführt wird. "Ich habe Euch ganz tief in den Abgrund schauen lassen, das Leben geht aber doch weiter".
Als sei nichts gewesen kommt die formal zu erwartende "Reprise". Wieder werden wir in Sicherheit gewiegt, es ist eine wortwörtliche Wiederholung. In Erinnerung an die schrecklichen Ereignisse kann man denken: "Aus diesem Keim ist also alles entstanden". Im ersten Teil fiel ja die nun folgende wörtliche Wiederholung eben dieser Periode auf, die dann ganz anders fortgesetzt wurde. Hier setzt die Überraschung im Kontrast zu dieser Erwartung ein. Anstatt der Wiederholung findet sich das Wechsel-Ton-Motiv b-a-b im Bass, und es folgt in Engführungsstellung die Triolenkaskade, das Grundkonstituens der "Durchführung":

1. Teil:

"Reprise":



Es entwickelt sich gleichwohl keine erneute "Durchführung", sondern die sehr improvisiert und verspielt ausklingende Passage leitet genau parallel in die Fallfiguren der "Exposition" über. Die verspielte Passage dient oberflächlich dem erwartbaren Ziel, ein Transposition der Fallfiguren zu bewirken. Vom Gehalt her wendet sie jedoch die Triolenkaskade ins Positive, vertreibt mögliche Trübungen. Deshalb wirken die transponierten Fallfiguren auch nicht mehr so dramatisch wie im ersten Teil, sie sind reine Erinnerung. Auch die verzweifelte Dissonanz-Passage, die nun parallel zum ersten Teil folgt, ist entscheidend gewendet, indem nämlich die Stimmen vertauscht sind. Der Wechselton-Einsatz erfolgt im Diskant in großer Höhe, die Dissonanzreibungen in großem Abstand. Erst in der zweiten Hälfte der Kaskaden-Pasage gelangen wir wieder in die düstere Abgrundstimmung, die Stimmen sind wieder in ihrer ursprünglichen Ordnung.

Im Übergang zur Wiegenpassage fällt das Contra-F auf, es erinnert an den selben Ton im Abschluss des Absturzes in der Durchführung.

Die gesamte folgende Passage ist nun transponiert identisch mit dem ersten Teil. Statt der Abschlusskadenz folgt jedoch eine Coda.

1. Teil:

2. Teil

Alle Elemente, die bisher für Schmerz und Verzweiflung standen, werden ins Positive gewendet. Die Triolenwelle T. 114 ist Fortsetzung der ariosen Abschlussfigur. In T. 115 wäre eigentlich die Versetzung des Tritonus Teil des Dissonanz-Sprung-Kontexts, hier ist es aber eine Art Versetzung des D7-Akkords in lichte Höhen, die Auflösung erfolgt dann in schaumluftiger, graziöser Manier. Ein letztes Mal öffnet sich ein Rückblick in T. 118 im emphatischen Akkordraum mit einem angedeuteten verminderten Septakkord und dem Wechselton Es-D-Es, bevor sich alles in gebrochenen Akkorden auflöst. Das Versprechen der improvisiert gebrochenen Akkorde T. 32 ist eingelöst.

Der dritte Satz? Das erweiterte Rondo KV 494

Die Klaviersonate KV 533 weist eine problematische Vervollständigung auf, nämlich das erweiterte Rondo KV 494 F-Dur. Das Rondo entstand 1786 und wurde mehrfach unabhängig publiziert, sicherlich mit dem Segen Mozarts. Es ist auch als solches in seinem Werkverzeichnis aufgeführt und ist als Autograph erhalten. 1788 veröffentlichte Hoffmeister die heute allgemein akzeptierte Version der F-Dur Sonate mit dem Rondo als letztem Satz. Man kann durchaus davon ausgehen, dass auch dies mit dem Segen Mozarts geschah, auch wenn kein Autograph der Hoffmeister-Fassung des Rondos überliefert ist. Zwei einschneidende Veränderungen weist die Hoffmeister-Fassung gegenüber dem Autograph auf. Während das Autograph mit der Bezeichnung Andante überliefert ist, trägt der Satz bei Hoffmeister die Bezeichnung Allegretto. Weiter sind die Takte 143 bis 169 eingefügt. In der Literatur wird diese Passage häufig als "Kadenz" bezeichnet. Es muss im Dunkeln bleiben, ob es sich hier um eine Verlegenheitslösung handelt oder ob Mozart ganz plötzlich den Einfall hatte, dass durch die Revision ein überzeugender Schlusssatz für die Sonate entstehen könnte. Klar ist jedoch, dass das Rondo immer wie andere Rondos Mozarts auch als voll gültige eigenständige Komposition geplant war.

Als solche unabhängige Komposition ist das Rondo eine wunderbare Komposition. Sie weist jedoch keinerlei Merkmale der ganz neuen, bahnbrechenden Neuerungen und systematischen Erkundungen der Raum-Zeit-Parameter auf, welche die Faszination von KV 533 ausmachen. Andererseits mag Mozart auch gerade in dem perfekten Beispiel eines variierenden Rondos einen synthetischen Abschluss als Rückblick in die Vergangenheit des eigenen Komponierens überzeugend gefunden haben. Nicht jedoch überzeugend genug, um nicht eine grandiose, überwältigende Erweiterung vorzunehmen, die gerade diese balancierte Ausgeglichenheit der ursprünglichen Version ins Schwanken gebracht hätte!

Auch das Rondo ist in seiner variierenden Thematik nur scheinbar schlicht, es ist die Frucht zahlloser früherer Kompositionen, die eine solche innere Balance der Verknappung erst ermöglichen. Die Rollen sind klar verteilt, eine singende Oberstimme und eine Begleitung, die nur ab und zu eine kleine harmonische Auffüllung erhalten. Ganz ungewöhnlich ist jedoch die Höhe des Refrains und das langsame Absinken, das erst in den ersten Variationen eine halbwegs gewohnte Bass-Tiefe erreicht. Weiter ist die Periodisierung in 6+6 Takte durchaus nicht die Regel.

Die fast unwirkliche Höhe bildet einen raffinierten Anschluss an den Schluss des vorangegangenen Andantes mit seiner fast immateriellen Auflösung des Raumes in Arpeggien. Der Satz setzt so im Himmel an, der vorher aufgerissen war. Interessant ist im übrigen, wie unterschiedlich die Konzeption von "Andante" ist, vergleicht man den 2. Satz der Sonate und die ursprüngliche Version des Rondos als Andante! Andante ist also keineswegs eine Tempobezeichnung. Das Refrain-Thema ist ein Thema der Lustseufzerchen, eine Verwandlung gegenüber den schmerzlichen Seufzern des Sonaten-Andantes.

Nun steht zwar über dem Satz "Rondo", aber es ist eine sehr ungewöhnliche Deutung dieser Form. Denn zuerst handelt es sich um einen klaren Variationen-Satz, eine Art laufend erweiterte Auszierung. Man könnte auch von einem variierten Vorder- und Nachsatz sprechen.

18
23
28
32
36
p
40

Eine Tendenz um Konzertant-grandiosen deutet sich in der Überleitungspassage T. 34-36 an. Auch diese Überleitung ist in ihrem Material aus den Refrain-Variationen abzuleiten.
So perfekt das alles ist, so ist es doch völlig innerhalb der Gattung mit immer gleicher Rollenverteilung komponiert, die Textur wird zwar verdünnt oder verdichtet, aber es erfolgen nicht die grundstürzenden Veränderungen wie in KV 533. Zu dieser Rollenverteilung musste ja z. B. das Andante der Sonate erst durch die Hölle gehen! dann allerdings ist dessen Schluss mit seinen kleinen Rokoko-Verzierungen eine perfekte Überleitung zum Andante-Rondo KV 494.
Es folgt dort das scheinbar erste Couplet in d-Moll mit einer zweiten Kontrasthälfte in B-dur. Alle Elemente des "Couplets" sind jedoch leicht aus dem bisherigen Verlauf abzuleiten, so dass man hier genauso gut von Doppel-Variationen à la Haydn sprechen kann.

Die Überleitung zum verkürzten Schlussrefrain ist noch improvisierter, Fantasie-inspirierter als die vorige. Eine wirkliche Überraschung bietet dann der Beginn des zweiten Teils. Das f-Moll-"Couplet" ist erstmals kontrapunktisch dreistimmig. Genau dieses "Couplet" wird Mozart nutzen, um dann die sog. Kadenz zu bilden. Das Klopf-element stammt auch dem d-Moll-"Couplet":

Der folgende Refrain ist eine weitere variierende Steigerung aller vorangegangenen Refrain-Variationen. Im ursprünglichen Rondo schließt sich dann eine sehr hübsche Coda an, die als Clou das Thema in tiefster Tiefe vorführt, nachdem der Satz in höchster Höhe begann.

In dieser Form ist der Satz eine perfekte Mischung aus Rondo-Form, Doppelvariation und eingestreuten konzertanten Elementen. Diese haben keinesfalls eine herausragende Bedeutung. Der von Mozart nun vorgenommene Einschub einer "Kadenz" verschiebt die Gewichte drastisch, schafft aber eine Beziehung zu den vorigen Sätzen. Einerseits knüpft die "Kadenz" an die f-Moll-Episode an, andererseits aber frappierend an den Orgelpunkt-Raum im 1. Satz, der zudem die trugschlüssige Kadenz enthält, mit der die Kadenz im Schlusssatz eingeführt wird.

Hier der Einschub der Hoffmeister-Edition:

159
163
166
169
tr

Mehrfach wird in diesem Einschub die trugschlüssig aufhaltende Kadenz eingefügt, die im ersten Satz eine große Rolle spielte. Die exzentrischen Doppelschläge T. 145-46 erinnern an den Schluss des 2. Satzes, ebenso wie die wellenförmigen Kaskaden, die vom Diskant in den Bass wandern. Ganz im Geist der ersten beiden Sätze ist das Aufreißen des Raumes T. 152-53 und der plötzliche Umschlag von konzertanten Passagen zu streng all'antico sich aufbauendem Kontrapunkt. Die Septvorhalte dieser Passage erinnern natürlich an den zweiten Satz. Der Gang in den Himmel, der schier kein Ende kennt, wird chromatisch abgebaut und in T. 161 erinnern wir uns an das Wechselton-Element des zweiten Satzes mit seinem schmerzvollen Halbton. Nach all diesen Erinnerungen fallen uns plötzlich die gebrochenen Dreiklänge der Coda auf, die in die tiefe Tiefe führen (T. 175). Sie sind im ursprünglichen Rondo ganz konventionell, auch wenn sie die überraschende Raumveränderung herbeiführen. Aber durch die intensivierte Erinnerung an den zweiten Satz scheinen sie nun, obwohl unmöglich beabsichtigt, eine Beziehung zu den gebrochenen Dreiklängen am Schluss des zweiten Satzes herzustellen. Natürlich ist die Beschäftigung mit Bach'schem Kontrapunkt auch schon 1786 für Mozart wichtig gewesen, wie man an der f-Moll-Passage schön sehen kann. Es war aber ein genialer Einfall, diese Elemente im neuen Einschub grandios zu steigern und damit an die tiefsten Fragen der Sätze aus KV 533 anzuschließen. Dies ist viel mehr als eine Konzertkadenz, auch wenn sie als solche auf einer Ebene funktioniert. Im Erinnerungs- und Zukunftszusammenhang von KV 533 bindet Mozart seine eigene Vergangenheit in die Vision ein, Musik könne die Abgründe der Verzweiflung überwinden. Mehr noch: diese seien erst die Voraussetzung, um sich mit den Flügeln der Musik in neue Räume zu schwingen.

[1] Im folgenden werden assoziative Begriffe wie "Billiard", "Abstoss", "Kugel" etc. verwendet. Diese sind natürlich nur eine Möglichkeit, wie man die Musik assoziativ erleben kann. Entscheidend sind räumliche und Bewegungsvorstellungen, die hier assoziativ beleuchtet werden. Dabei gibt es immer ein Spiel zwischen räumlichen und zeitlichen Suggestionen. Beim Assoziationsfeld "Billardtisch" kommt es darauf an, dass durch Töne einmal räumliche "Banden" definiert werden, dann sind sie wieder Teil von Bewegungsabläufen oder auch beides zugleich. Die Wahrnehmung, ob es sich mehr um das eine oder das andere handelt, kann immer wieder verschieden sein. Wichtig ist jedoch, dass Töne überhaupt diese verschiedenen Funktionen haben und bei dieser Sonate in ganz besonders zugespitzter Weise verwendet werden.