

BEETHOVEN

ARVA
CLASSICS

ROBERT BACHMANN DIRIGIERT LUDWIG VAN BEETHOVEN

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1 1

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonien Nr. 4 B-Dur, Op. 60 und Nr. 7 A-Dur, Op. 92

Von Benjamin Gunnar Cohrs

Symphonie Nr. 4 in B-Dur, Opus 60

Hartmut Krones stellte zum Musik-Verständnis in Beethovens Zeit heraus: „Betont werden muß (...), daß man unter 'Kammermusik' seinerzeit sämtliche Gattungen verstand, die nicht für Kirche oder Bühne, sondern für die 'Cammer' gedacht waren, also auch alle Symphonien, Konzerte und weltliche Kantaten. Letzten Endes war daher auch die Neunte Symphonie im zeitgenössischen Gattungsverständnis 'Kammermusik'. Wenn man aber bedenkt, daß etwa die *Eroica* ihre ersten Aufführungen in privaten Häusern (bzw. Schlössern) erfuhr, so wird die seinerzeitige Sicht durchaus verständlich.“ Nicht anders war es bei den übrigen Symphonien, die beinahe alle in verschiedenen Fürstenhäusern erstaufgeführt wurden – auch die Vierte Symphonie B-Dur, die dem Grafen Franz von Oppersdorff gewidmet ist. Im Zuge einer gemeinsamen Sommer-Reise nach Schlesien war Beethoven von seinem Gönner, dem Fürsten Lichnowsky, dort eingeführt worden. Auf der Sommer-Residenz des Grafen in Oberglogau wurden Lichnowsky und Beethoven mit einer Aufführung der Zweiten Symphonie willkommen geheißen; Oppersdorff war nämlich einer der wenigen Adligen, die sich noch ein eigenes Haus-Orchester leisten konnten. Vielleicht schon dort beauftragte ihn der Hausherr auch mit einer neuen Symphonie. Natürlich nahm Beethoven den Auftrag an, denn es winkten stattliche 500 Florin Honorar.

Beethoven hatte parallel zur *Eroica* bereits Skizzen für die Symphonien in C-Moll und F-Dur begonnen; diese Entwürfe gehen sogar bis auf die Jahre 1801 und 1803 zurück. Anstatt nun aber das vielleicht Naheliegende zu tun und die C-Moll- oder F-Dur-Symphonie fertigzustellen, schrieb Beethoven eine ganz neue in B-Dur: Das düstere Ringen der späteren Fünften mochte vielleicht nicht so recht in die produktive, für Beethoven sehr erfreuliche Zeit eines Höhenflugs nach beträchtlichen Erfolgen passen. Es sind so gut wie keine Skizzen zur Vierten erhalten; möglicherweise ist ein Skizzenbuch verlorengegangen oder unerkant in privaten Händen. Die Symphonie ging Beethoven offenbar recht leicht von der Hand und war wohl bis Anfang November beendet, denn die restliche Zeit bis Jahresende verbrachte er vor allem mit der Fertigstellung des Violinkonzerts und der Rasumowsky-Quartette. Am 3. Februar 1807 quittierte Beethoven den Empfang des Honorars; wenige Wochen später erfolgte die erste bekannte Aufführung der Vierten vor ausgewähltem Publikum im Hause des Fürsten Franz von Lobkowitz; die öffentliche Premiere fand erst am 15. November 1807 im Theater an der Wien statt. Am 20. April 1807 vereinbarte Beethoven mit dem Londoner Komponisten, Pianisten und Verleger Muzio Clementi eine Veröffentlichung der Vierten und anderer Werke. Offenbar ging jedoch die betreffende Kurier-Sendung verloren. Im Jahr 1808 erschienen die Stimmen der

BEETHOVEN

ARVA
CLASSICS

ROBERT BACHMANN DIRIGIERT LUDWIG VAN BEETHOVEN

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1 2

Symphonie schließlich im Kunst- und Industrie-Comptoir Wien; der Partitur-Erstdruck folgte 1823 bei Simrock. Die autographe Partitur liegt heute in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek, die als Stichvorlage verwendete Partiturabschrift mit Korrekturen Beethovens im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien.

Die Vierte galt lange als Stiefkind unter den Symphonien Beethovens. Dies mag damit zu tun haben, daß die ideologisierende Musikgeschichts-Schreibung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit dem Werk weitaus weniger anzufangen wußte als mit den sie einrahmenden Symphonien, der sehr problematisch belasteten *Eroica* und der *Schicksals-Symphonie*. In der *Eroica* hatte Beethoven den Prometheus-Mythos noch einmal symphonisch nachgezeichnet. Die Vierte stabilisiert und vertieft das Gefundene, nämlich aus der Erkenntnis des Göttlichen heraus die Fähigkeit des Menschen, Umkehr bzw. Neu-Orientierung zu tun. Dafür sprechen zahlreiche Indizien: Daß die Vierte in mancher Beziehung zur *Eroica* steht, verrät schon die gewählte Tonart, zur der das Es-Dur der Dritten sich als Dominante verhält. Auch ist B-Dur nach der Tonarten-Symbolik in den *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* von C. F. D. Schubart Ausdruck der „Sehnsucht nach einer besseren Welt“. Dies schließt offenbar auch ein, daß Beethoven nun eine Rückbesinnung auf die Musik vor 1800 wieder zuließ, nachdem er sich – im bekannten Prozess einer Lösung des Schülers vom Mentor – von seinem Lehrer Joseph Haydn zu dessen eigenem Bedauern auch persönlich sehr entfernt hatte. Hier nun finden wir die in der *Eroica* bereits überwunden geglaubte langsame Einleitung des 1. Satzes ebenso wieder wie den typischen *perpetuum mobile*-Charakter vieler Finalsätze Haydns. Auch stehen drei der vier Sätze in der Grundtonart; nur das Adagio steht in der *Eroica*-Tonart Es-Dur, welche Beethoven stets in Werken verwendet, die Liebe, aber auch Majestät des Göttlichen ausdrücken. Für die Romantiker nach Schumann war sie deshalb ein „griechisch-schlankes“ Vorbild, weil sie sich vorgeblich von den schwer wiegenden *Sinfonie Caratteristiche* – also der Dritten, Fünften, Sechsten und Neunten – distanzierte.

Andererseits hat die Vierte dezidierte Schattenseiten: Schon die düstere Einleitung ist ambivalent gestaltet. Sie beginnt in B-Moll, dem tragischen *Tonus* des Zweifels. Schubart nennt ihn einen „Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquieren gegen Gott und die Welt; Missvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord.“ Konsequenterweise beginnt die Symphonie mit zwei prägnant herabsteigenden Kreuzsymbolen aller Streicher im Einklang, gefolgt von einem kreisend stammelnden 'Ohnmachts'-Motiv (vier Töne Anstieg, vier Töne Umkehr). Doch anstatt auf einen tragischen Ausbruch hinzusteuern, bricht plötzlich Licht ins Dunkel, und genau die gleichen beiden Motive – Kreuz und Ohnmacht – bilden nun in hellem B-dur das Hauptthema des rasanten Allegro vivace (T. 43 – 46). Insbesondere das tonische Kreuz wird regelrecht zum Leitmotiv der Symphonie; es taucht beispielsweise in dem markanten Fagottsolo (T. 107) und in den verschiedenen Überleitungsgedanken zum zweiten Thema auf, das sich dann primär auf das – nun gesungene – Ohnmachts-Motiv beruft (T. 141). Weitere Kreuz-Symbole finden sich im beharrenden Pochen der zweiten Violinen, mit denen das Adagio beginnt, im

BEETHOVEN

ARVA
CLASSICS

ROBERT BACHMANN DIRIGIERT LUDWIG VAN BEETHOVEN

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1 3

Scherzo-Thema und im Trio-Thema. Das Finale beginnt umgekehrt, verarbeitet zunächst das Ohnmachts-Motiv in lebhafter, spielerischer Weise, doch schon bald greift das Kreuz-Motiv wieder Raum (Begleitfiguren ab T. 12, Flötenmotiv, T. 16). Die gesamte Symphonie ist offenbar ein Kampf von Licht und Dunkel, von Macht und Ohnmacht, worauf nicht zuletzt auch das Adagio hindeutet: Es ist einer der wenigen langsamen Sätze Beethovens, der einer dialektischen Sonatenform und keiner Liedform folgt. Auch im Scherzo gibt es eine Neuerung: Zum ersten Mal läßt Beethoven das Trio zweimal erklingen – dadurch entsteht eine charakteristische fünfteilige Scherzo-Form, die übrigens Komponisten wie Brahms und Bruckner ablehnten; erst Gustav Mahler griff diesen Gedanken wieder auf. Besonders eindrucksvoll ist im Finale schließlich jener singuläre Strudel, der beinahe in die Katastrophe führt, bevor in letzter Minute Rettung erfolgt.

Forscher wie Martin Geck, Constantin Floros und Peter Schleuning haben ausführlich untersucht, daß Beethovens Kompositionen in weiten Teilen auf dramatischen oder poetischen Ideen und Schilderungen beruhen, wie auch Hartmut Krones zusammenfasst. Demnach geht es in zahlreichen überlieferten Äußerungen des Komponisten selbst und aus seinem unmittelbaren Umkreis „um nichts weniger als um den Hinweis, daß sich Beethoven bei der Ausarbeitung (...) tatsächlich von Szenen, Visionen, Handlungen oder Bildern hat leiten lassen, ohne deren Kenntnis auch der Vortrag dieser Opera eines wesentlichen Inhalts verlustig ginge bzw. zum Teil tatsächlich verloren gehen muß. (...) Er stand also unmißverständlich in jener alten Tradition, die aufgrund der Gleichsetzung von Musik und Sprache auf der Basis rhetorischen Denkens, Formulierens und Strukturierens jedes Musizieren als 'Sprechen' oder eben gar 'Singen' ansah und daher auch 'alle Instrumente' nur als 'Nachahmungen des Gesangs' empfand, als die sie bei vielen Autoren bis weit ins 19. Jahrhundert hinein unmißverständlich figurierten.“ Es deutet nun alles darauf hin, daß auch die Vierte dem Typus der *Sinfonia Caratteristica* angehört und ähnlich wie die *Eroica* einem verborgenen Sujet folgt, das freilich mangels Interesse oder Beachtung durch die Musikwissenschaft bislang noch nicht entschlüsselt wurde.

Bereits Carl-Maria von Weber hatte ein feines Gespür für die geradezu verstörenden, dramatischen Untertöne der Vierten, die ihn zu einer recht bösen Glosse über das Stück veranlaßten. Er schrieb, gerichtet an die kleinmütigen Orchestermusiker: „Glaubt ihr, daß in unseren aufgeklärten Zeiten, wo man über alle Verhältnisse wegvoltigiert, euretwegen ein Komponist seinem göttlichen riesenhaften Ideenschwunge entsagen wird? Gott bewahre! Es ist nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung der Leidenschaft, wie die alten Künstler Gluck, Händel und Mozart wähten, die Rede. Nein, hört das Rezept der neuesten Symphonie, das ich soeben von Wien erhalte, und urteilt darnach: Erstens ein langsames Tempo, voll kurzer, abgerissener Ideen, wo ja keine mit der andern Zusammenhang haben darf, alle Viertelstunden drei oder vier Noten – das spannt! Dann ein dumpfer Paukenwirbel und mysteriöse Bratschensätze, alles mit der gehörigen Portion Generalpausen und Halte geschmückt; endlich nachdem der Zuhörer vor lauter Spannung schon auf das Allegro Verzicht getan, ein wütendes Tempo, in welchem aber hauptsächlich dafür gesorgt sein muß, daß kein Hauptgedanke hervortritt und dem Zuhörer desto mehr selbst zu suchen

BEETHOVEN

ARVA
CLASSICS

ROBERT BACHMANN DIRIGIERT LUDWIG VAN BEETHOVEN

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1 4

übrigbleibt; Übergänge von einem Tone in den anderen dürfen nicht fehlen; man braucht zum Beispiel wie Paer in der Leonore nur einen Lauf durch die halben Töne zu machen und auf dem Tone, in den man gern will, stehenzubleiben, so ist die Modulation fertig. Überhaupt vermeide man alles Geregelte, denn die Regel fesselt nur das Genie."

Man muß Weber zugute halten, daß er zumindest ahnte, wie daneben er in Wahrheit lag; die Vierte ist ja, wenn man genau hinschaut, von ungeheurer Einheitlichkeit des Materials und sehr solide zusammengefügt. Diese Worte, die in einem vorgeblichen Traum Webers ein Blasebalgtreter an das versammelte Orchester richtet, enden nämlich so: „Da riß plötzlich eine Saite an der über mir hängenden Gitarre, und ich erwachte voller Schrecken, indem ich durch meinen Traum auf dem Wege war, ein großer Komponist im neuesten Genre, oder – ein Narr zu werden"... Die Vierte ist also in ihrer Janusköpfigkeit ein Paradebeispiel für ein Charakteristikum jener Epoche, das Roger Norrington einmal sehr anschaulich herausarbeitete: Sie klingt möglicherweise auch deshalb so besonders frisch und lebendig, weil paradoxerweise seinerzeit die „Neuheit gerade durch eine totale Befolgung des TRADITIONELLEN gewonnen wurde! Vieles an Beethovens Witz und Dramatik liegt eben gerade in dem Nebeneinander von Erwartetem und Unerwarteten begründet."

BEETHOVEN

ARVA
CLASSICS

ROBERT BACHMANN DIRIGIERT LUDWIG VAN BEETHOVEN

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1 5

Symphonie Nr. 7 in A-Dur, Opus 92

Nachdem Beethoven in den Jahren 1807 und 1808 seine Fünfte und Sechste Symphonie ausgearbeitet und im Rahmen seiner Akademie am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien selbst uraufgeführt hatte, nahm er als Symphoniker erst einmal eine Auszeit. Neben viel Kammermusik entstanden unter anderem das Fünfte Klavierkonzert und die beiden einaktigen Singspiele *König Stephan* und *Die Ruinen von Athen*. Sofort nach deren Beendigung im September 1811 begann Beethoven offenbar mit den Skizzen zu einer Symphonie in A-Dur, die seine Siebente werden sollte, denn die Schlachten-Symphonie *Wellingtons Sieg* op. 91 zählte er nicht numerisch (möglicherweise auch, weil deren Idee auf Johann Nepomuk Mälzel zurückgeht). Umfangreiche Entwürfe zur Siebenten sind erhalten, und zwar in einem Notizbuch, das nach einem früheren Besitzer, dem Kassenbeamten Gustav Adolf Petter zu Wien, in der Forschung heute *Pettersches Skizzenbuch* genannt wird. Der amerikanische Musikwissenschaftler John K. Knowles hat 1984 diese über 100 erhaltenen Skizzenblätter chronologisch geordnet, entziffert und den einzelnen Sätzen zugeordnet. Dabei wies er auch nach, daß sich motivische Verbindungen zwischen der Komposition der Siebenten und den *Ruinen von Athen* herstellen lassen. Durchaus möglich ist, daß weitere Skizzen verlorengegangen sind, denn bei der Ordnung der Entwürfe stellte Knowles fest, daß zu den letzten beiden Sätzen viel weniger Material erhalten ist als zu den ersten beiden. Hinzu kommt, daß Beethoven auch im Fall der Siebenten auf viel früher entstandenes Material zurückgriff: Die Skizze zum Hauptthema des langsamen Satzes hatte Beethoven bereits 1806 für den langsamen Satz des dritten Rasumowsky-Quartetts op. 59/3 notiert, sich dann dort aber für ein anderes entschieden. Ob sich die erhaltene Datierung im Autograph (13. April 1812) auf den Beginn oder die Beendigung der Partitur bezieht, ist unklar. Bereits im Mai schrieb Beethoven allerdings an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig: „Ich schreibe drei neue Symphonien, wovon eine bereits vollendet.“ Beethoven bemühte sich sogleich um die Premiere und gab noch vor seinem Sommerurlaub Ende Juni für seinen Freund, den Erzherzog Rudolph, eine Abschrift in Auftrag. Es kam aber zu keiner Aufführung. Im Sommer 1812 skizzierte er daraufhin die F-Dur-Symphonie, die spätere Achte. Am 6. und 7. Juli schrieb er den berühmten Brief an die 'Unsterbliche Geliebte' und traf am 19. Juli mit Goethe zusammen. Die Partitur der Achten wurde im Oktober 1812 in Linz begonnen und war spätestens im März 1813 beendet. Da Beethoven einen für die dritte der geplanten neuen Symphonien notierten Entwurf in D-Moll nicht verwendete, nimmt die Forschung weitgehend an, dieses Werk sei nie in Angriff genommen worden. Es ist aber ohne weiteres möglich, daß Beethoven die in der Rezeption noch unterschätzte Symphonie op. 91 *Wellingtons Sieg* zu dieser Trias zählte.

Am 21. April 1813 hat Beethoven unter denkbar schlechten Bedingungen im Palast des Erzherzogs Rudolf die Siebente und Achte sowie die Ouvertüren der beiden Singspiele dirigiert: Er war aufgrund eines verstauchten Fußes und hohem Fieber sehr angegriffen; außerdem standen nur wenige Spieler zur Verfügung. In einem aufschlußreichen Brief gab Beethoven für diese Aufführung eine minimal notwendige Streicherbesetzung von je vier Geigen und Bratschen sowie je zwei

BEETHOVEN

ARVA
CLASSICS

ROBERT BACHMANN DIRIGIERT LUDWIG VAN BEETHOVEN

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1 6

Celli und Kontrabässe an – ein wertvoller Hinweis für die Aufführungspraxis dieser Werke. Andererseits: Bei der öffentlichen Erstaufführung der Siebenten, die am 8. Dezember 1813 in der Aula der Universität stattfand, beschäftigte Beethoven, wie er in seinem Tagebuch notierte, ein außerordentlich großes Orchester: „Bey meiner letzten Musik im großen Redoutensaal hatten sie 18 Violin prim, 18 secund, 14 Violen, 12 Violoncelle, 7 Contrabässe, 2 Contrafagotte.“ Dies zeigt, wie sehr die Musiker um 1800 Praktiker waren und wie unsinnig musikwissenschaftliche Grabenkämpfe um eine 'historisch richtige' Orchestergröße sind. In dieser Akademie stand nun *Wellingtons Sieg* mit auf dem Programm, und das Konzert war nicht zuletzt kommerziell ein so sensationeller Erfolg, daß diese Akademie am 12. wiederholt werden mußte. Wenn noch ein Zweifel daran bestünde, daß die drei Symphonien eng miteinander verbunden sein dürften, so würde er durch Beethoven selbst aus dem Weg geräumt, denn bei einer weiteren, höchst erfolgreichen Akademie am 27. Februar 1814 standen neben der Uraufführung der Achten auch die Siebente und *Wellingtons Sieg* gemeinsam auf dem Programm. Außerdem erschienen alle drei später bei Steiner in Wien als Opus 91, 92 und 93.

Der Musikpublizist Berndt W. Wessling hatte bereits 1991 bemerkt, *Wellingtons Sieg* sei das symphonische „Kampfgetöse, das der Sieges-Apotheose [der Siebenten Symphonie] vorausging. Doch das nach-napoleonische Zeitalter trennte beide Werke voneinander, beließ die 'Schlacht' im Hintergrund und wies der Symphonie den ihr gebührenden Platz im Konzertrepertoire zu.“ Die Siebente und Achte wurden sodann von der romantisierenden Musikgeschichtsschreibung jede für sich idealisiert. Jeglicher etwaige dramatische Hintergrund der Achten verblaßte neben der Herausstellung jener Anekdote, wonach Beethoven im Allegretto das Metronom und somit den Gang der Zeit charakterisiert hätte. Die Forschung hat aber den 'Mälzel-Kanon' inzwischen als Fälschung des – wie Klaus Döge schreibt – unter „krankhafter Autoritätssucht“ leidenden Beethoven-Biographen Anton Schindler entlarvt. So nimmt sie eine ähnliche Außenseiter-Position ein wie die Vierte: Beide gelten als gemäßigte, rückwärts gewandte, 'klassizistische' Werke ohne viel Tiefgang im Schatten ihrer großen Vorgängerinnen, der *Eroica* beziehungsweise der Siebenten.

Die Siebente mußte schließlich – ähnlich der *Eroica*, der Fünften und Neunten – eine Vielzahl aller möglicher Deutungsversuche über sich ergehen lassen, deren bekanntester Richard Wagners 'Apotheose des Tanzes' ist. Einiges deutet jedoch daraufhin, daß alle drei Werke vom gemeinsamen Beziehungsfeld einer charakterlichen Dramaturgie durchdrungen sind, die noch ihrer völligen Entschlüsselung durch die Forschung harret.

Martin Geck meinte treffend: „Welchem Drama, Roman oder Gedicht (...) gelänge es, so suggestiv aus Nacht Licht, aus Kampf Sieg zu machen, so überwältigend das Erleben von Not und Zweifel in Gefühle reinen Glücks zu überführen, wie Beethoven dies in den Finalsätzen der Fünften und Siebenten vorführt! Nicht zuletzt dieses Moment war und ist es bis heute, das der musikalischen Kunst beim Publikum ihren Vorsprung an gern wahrgenommenen Identifikationsangeboten verleiht: Da wird am Ende nicht mehr geredet und

BEETHOVEN

ARVA
CLASSICS

ROBERT BACHMANN DIRIGIERT LUDWIG VAN BEETHOVEN

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1 7

argumentiert, sondern nur noch gefeiert!“ Die Siebente wäre Endpunkt dieser optimistischen Entwicklung, geschrieben am Ende der napoleonischen Zeit. Berndt W. Wessling stellte 1991 diese Zusammenhänge schlüssig her und schließt sich der These von Harry Goldschmidt an, der die Siebente eine 'Symphonie gegen Napoleon' nannte – „Begleitmusik zur Vita des großen Korsen, dessen Untergang die 'Völkerschlacht' bei Leipzig einleitete, die sechs Wochen vor der Uraufführung der Siebenten die geschichtliche Wende brachte.“ Wer darum weiß, wie enttäuscht Beethoven von Napoleon war, mit dem er sich eine Zeitlang als *alter ego* identifizierte, bevor er sich mit der Wegnahme der Widmung der *Eroica* ganz von ihm und seiner Politik abwandte, wird die These von Goldschmidt und Wessling leicht akzeptieren können.

Die Siebente ist, ebenso wie die trivialere *Wellington*-Symphonie, eine Siegesfeier, nun auf symphonischem Niveau. Damit verbunden ist auch immer das Gedenken der Toten (Die Einnahmen aus Beethovens Akademie sollten immerhin Invaliden der napoleonischen Kriege zukommen). Schon die Einleitung des ersten Satzes beginnt im Baß mit einem alten Trauersymbol, einer chromatisch fallenden Linie im Klangraum einer Quarte – eine Spezialform des *passus duriusculus*, die laut Hartmut Krones „in der Barockzeit als das höchste Schmerzsymbol überhaupt galt.“ An diese Quarte knüpft der berühmte Trauermarsch ausdrücklich an: Der prägnante Quartsext-Akkord der Bläser am Anfang und am Schluß wirkt nicht nur geradezu wie eine Parenthese; es war seinerzeit überhaupt unerhört, einen Satz auf diese Weise zu beginnen (der Quartsext-Akkord war bis hierher eine Durchgangsharmonie und allenfalls Auftakt für die Kadenz eines Solisten). Der Trauermarsch weist auch zurück auf die dramatische Trauer-Szene der *Eroica* und ist ohne weiteres als Totenfeier zu deuten; der Forscher Wolfgang Osthoff wies verschiedene Elemente davon nach (Litanei, liturgischer Gesang, *cantus firmus*-Techniken). Nicht zuletzt steht der Satz in A-Moll, das in der alten Tonarten-Charakteristik Ausdruck der Buße und der Klage ist. Im Konzert gefiel der Satz – das ist echte Wiener morbidezza! – so gut, daß er wiederholt werden mußte. Er gilt seitdem als Beethovensches Schlüsselwerk, von vielen späteren Komponisten wieder aufgegriffen – beispielsweise von Schubert in *Der Tod und das Mädchen*, und auch Bruckner erinnerte im Andante seiner *Romantischen* daran. Der Trauermarsch steht in stärkstem Kontrast zu dem lebendig durchpulsten Kopfsatz, der von dem berühmten, punktierten 'Klemperer'-Rhythmus beherrscht wird, aber auch zum geradezu bockigen Scherzo. Im Trio gibt es jedoch eine Rückbesinnung auf die Ideenwelt des Trauermarsch: Dem Abbé Stadler zufolge wird hier ein niederösterreichischer Wallfahrtsgefang aufgegriffen.

Das Finale schließlich zitiert den Revolutionsmarsch *Le Triomphe de la République* von Gossec und schlägt so den Kreis zurück zur französischen Revolution. Es fordert nach Martin Geck „eher zum Sich-Gehenlassen als zur Sammlung auf“, eine zügellose Feier, die auf gespenstische Weise die Ausschweifungen des Wiener Kongresses (1814/15) vorwegnimmt. „Von der Ersten bis zur Siebenten versucht er immer aufs Neue, 'symphonische' Lösungen für die Vorstellung von Kämpfen, Ringen, Nachdenken, von Mut, Freude, Trauer zu finden, aber auch – wie in *Eroica* und *Pastorale* – für detailliertere programmatische Vorstellungen. Und

BEETHOVEN



ROBERT BACHMANN DIRIGIERT LUDWIG VAN BEETHOVEN

ARVA CLASSICS DVD 3900102-1 8

immer aufs Neue ist er bestrebt, in den Finali zu einer 'Lösung' der in den Sätzen davor entwickelten Gedanken zu kommen," meint Martin Geck. „Mit der Siebenten, zumindest mittelbar in die aktuelle politische Aufbruchsstimmung vor Beginn der Befreiungskriege hineingeschrieben, macht Beethoven auf dieser Bahn einen letzten Anlauf – und erlebt sich mit seinem ästhetischen Credo als gescheitert. Das jedenfalls muß man annehmen, wenn man sein Verhalten nach der Siebenten ins Auge faßt: Zunächst folgt postwendend, außerordentlich rasch niedergeschrieben, geradezu hingewischt, die Achte, welche dem pessimistischen Gedanken Ausdruck gibt, daß aller Enthusiasmus ja doch keinen Zweck habe, da die Botschaft im Medium der absoluten Musik formal nicht schlüssig zu formulieren und semantisch den Hörern nicht zu vermitteln sei. Die Achte wäre dann die traurige – sich übrigens bis heute bestätigende – Beweisführung dafür, daß eine Symphonie in Konzertsälen selbst dann noch als 'Symphonie' akzeptiert wird, wenn man ihre nackten Mechanismen verzerrt vorführt.“ Vielleicht erklärt sich der gallige, introvertierte Humor der Achten aber noch besser angesichts des ewigen Kreislaufs von Krieg und Tod und Sieg und Feier, der beim Hören von *Wellingtons Sieg* und der Siebenten offenbar wird. Am Ende steht nur noch die bittere, in der Neunten gipfelnde Erkenntnis Beethovens, mit seiner Musik wohl kaum etwas bewirken zu können: Die Flucht zum gesungenen Wort Schillers ist auch das Eingeständnis eines Scheiterns des Komponisten.