

er außer den üblichen Instrumenten Ratschen, Donnermaschinen, kleine und große Trommeln verwendete, um Gewehrfeuer und Kanonaden vorzutauschen. Das Orchester ist in zwei Gruppen geteilt, von denen die eine den Schlachtenlärm des französischen Heeres, die andere den des englischen Heeres wiederzugeben hat. Die Franzosen werden durch das Spottlied auf den englischen Heerführer Marlborough, die Engländer durch ihren Marsch „Rule Britannia“ charakterisiert. Wertvoller als dieses lärmende „Schlachtgemälde“ ist die Siegesinfonie des zweiten Teils, ein rein instrumentaler Satz (ohne Donnermaschinen und Lärminstrumente), verstärkt durch „türkische Musik“ (Ficcoloflöte, Triangel, Becken und große Trommel). Das einsetzende „Allegro con brio“, im rhythmischen Eilan der „Siebenten“ verwandt, hat echt Beethovenischen Glanz. Im „Andante grazioso“ erklingt zart und leise die englische Volkshymne „God save the king“. Dann jubelt wieder der Siegesmarsch. Eine eigentümliche Abwandlung erfährt die Hymne in Menuett-Tempo, das in eine mächtig gesteigerte Allegro-Fuge über das Thema übergeht. Mit einer Verschmelzung der Hymne und des Siegesmarsches wird die Sinfonie triumphal abgeschlossen.

Am Vorabend der Französischen Revolution verleiht 1787 Schillers „Don Carlos“ und Goethes „Egmont“ Gedanken Ausdruck, die von brennender Aktualität erfüllt sind. Vor dem Hintergrund des niederländischen Befreiungskampfes gegen die spanische Unterdrückung scheidet Goethes Graf Egmont an dem für ihn unlöslichen Konflikt zwischen seinem persönlichen, gesellschaftlich isolierten Freiheitsbegriff und der ihm durch die geschichtliche Notwendigkeit gestellten Aufgabe. Während er auch nur den Anschein der Rebellion meiden möchte und sich nicht zu befreiender Handlung aufraffen kann, sucht Clärchen mutig ihre Landsleute mitzureißen. In Egmonts Trauervision von der bevorstehenden Hinrichtung erscheint das einfache Bürgermädchen dem adligen Geliebten als Verkörperung der Freiheit.

Seit seinen Bonner Jugendjahren bekennt sich Beethoven zu den Ideen der Aufklärung, aufgeschlossen steht er dem Gedankengut und der Musik der Französischen Revolution gegenüber. Das Mißlingen der Erhebung Österreichs gegen das napoleonische Joch 1809 bedrückt ihn tief, als Schmach empfindet er die französische Besetzung und Unterdrückung. In dieser Situation entspricht die Direktion des Wiener Hoftheaters dem allgemeinen patriotischen Verlangen, wenn sie Stücke wie Schillers „Wilhelm Tell“ und „Don Carlos“ und Goethes „Egmont“ aufführt. Würdigt sich Beethoven auch den „Teil“, wird ihm, dem in höfischen Kreisen als „Republikaner“ scheinbar angesehenen Komponisten, nach ständigen Intrigen dennoch der noch damaliger Auffassung musikalisch minder geeignete „Ernani“ zugewiesen: „Er bewies indessen, daß er auch zu diesem Drama eine Meistermusik machen konnte, und bot dazu alle Kraft seines Genies auf“ (Karl Czerny). Im Winter 1809/10 hat er entsprechend den genauen Regiehinweisen des Dichters die Musik zu „Egmont“ „bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben, nichts dafür von der Theaterdirektion genommen“ (Beethoven). Nach der von ihm selbst geleiteten ersten Aufführung am 15. Juni 1810 wird die Musik regelrecht totgeschwiegen, erst 1813, im Jahr der Befreiungskriege, erhält sie durch E. Th. A. Hoffmann erste ausführende Würdigung.

Nur zwei Vokalstücke begegnen Clärchens Lieder – das unternehmende „Soldatenliedchen“ und das im wunderbaren Wechsel die Emplindung des liebenden Mädchens feinsinnig spiegelnde „Freudvoll und leidvoll“ – singt in Wien Toni Adamberger, die Braut Theodor Körners; mitgerissen vom eigenen Gefühlsüberschwang, scheint Beethoven hier fast die gesanglichen Möglichkeiten einer Schauspielerin zu vergessen.

Vier Zwischenaktmusiken ermöglichen eine pausenlose Aufführung; die erste leitet aus Badenburschs Niedergeschlagenheit angesichts seiner vergeblichen

Liebe zu Clärchen in die revolutionäre Volksszene der Vananschen Reden über – die Wendung vom privaten zum allgemeinen Schicksal wird eindringlich vollzogen. Dem Charakter eines Trauermarsches nähert sich die zweite, Egmonts sinnige Warnung nach, ein gewisser heroisch-gelassener Grundton bleibt unberührbar. In der dritten muß Clärchens Liebesglück dem Geschwindmarsch der anrückenden spanischen Truppen weichen, die die Bevölkerung Brüssels in Angst und Furcht versetzen. Die vierte endlich schildert Egmonts heimtückische Verhaftung und stellt Clärchens innige Tapferkeit der Mutlosigkeit ihrer Mitbürger gegenüber.

Im d-Moll-Larghetto rückt der ergreifende Klagegesang einer elegischen Oboenweise Clärchens Sterben in allmählichem Verlöschen in den milden Glanz einer sanften Verklärung. Das Melodram bannt Egmonts Kerker-Vision durch eindrucksvolle Klänge – die dichterischen Bilder verlebendigen sich in differenzierter Instrumentation und ausdrucksvoller Harmonik; Clärchens Erscheinung als „Freiheit im himmlischen Gewande“ festigt sich marschartig, bis energische Streiche akzentuieren Egmonts Tod kündigen. Aber dann klingen hell und zuversichtlich Trompeten auf, ihr Eintritt „deutet auf die für das Vaterland gewonnene Freiheit“ (Beethoven); die Parallele zwischen niederländischer und deutscher Freiheitssehnsucht und Siegeszuversicht drängt sich unmittelbar auf. So überhäuft eine von Goethe ausdrücklich geforderte „Siegesymphonie“ mit feuriger, stürmischer Kraft Egmonts Schlußworte: „Schützt eure Güter! Und euer Liebste zu erretten, fällt freudig, wie ich auch ein Beispiel gebe.“

Diese Siegesinfonie löbt auch die (von Beethoven zuletzt komponierte) Ouvertüre. Als Sonatenhauptsatz mit langsamer Einleitung und Stretto-Coda entspricht die formale Anlage dem programmatischen Anliegen: kleingelegt und Handlungsverlauf des Trauerspiels werden in konziser Konzentration vorweggenommen. Eine herrliche Sarabande charakterisiert als spanischer Tanz die Unterdrückter, schmerzgefüllter Holzbläseratz bittet das Leid der Unterdrückten. Verhalten bahnt sich Aufbegehren an, in jähler Tempoverschärfung setzt der Kampf ein. Eine aufstrebende, weitgedehnte Melodie erfährt durch ein zugleich erklingendes gewaltig abtönendes Gegen Thema beziehungsreiche Deutung, weist es doch auf Méhuls Bläser-Ouvertüre, ein charakteristisches Werk französischer Revolutionsmusik; das in ihr gleichfalls häufig vorkommende, aus Beethovens 5. Sinfonie nachdrücklich bekannte „Schicksalsmotiv“ treibt die Auseinandersetzung der „Egmont“-Ouvertüre energisch voran. Das zweite Thema gestattet den simultanen Konflikt subversiv: auf das abrupt zugespielte Tyrannenthema antwortet das sicherer gewordene Volk, das in kühner enharmonischer Ausweichung gleichsam aus der Knechtschuld auszubrechen scheint. Knapper, schroffer Durchführung folgt nach veränderter Reprise eine brutale Komprimierung der Welt Albas im Kampf gegen die Niederländer, bis mit der schneidend niedersausenden Quarte der Violinen Egmonts Kopf fällt. Aber aus choraltiger Trauer bricht im überraschenden Übergang aus düsterem Moll in strahlendes Dur mit unwiderstehlicher Gewalt der revolutionäre „eclat triomphal“ der Siegesinfonie.

Hier geht Beethoven über den Dichter hinaus. Was bei Goethe als Trauervision erscheint – Schiller spricht von einem „Sotto morale in die Opernwelt“ – ist in Beethovens Musik lebendige Wirklichkeit geworden. Goethe selbst erkannte unumwunden an: „Beethoven ist mit besonderem Wertem Genie in meine Intentionen eingegangen.“

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Saisonzeit 1969/70 – Chefredigent: Kurt Moss

Redaktion: Dr. Dieter Hötzig

Die Einführungen in Beethovens „Schicksal und Siegesinfonie“ sowie in die „Egmont“-Musik schrieb Dr. K. Schwemmler, von Dr. J. Bocklin.

Druck im Selbstdruck, Werk 3 Pirna - 8125-12 1,5 MD 809-61-70

dresdner  
philharmonie

10. ZYKLUS-KONZERT

1969/70