

*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey* – mit Beethovens berühmtem Satz wollen wohlmeinende Apologeten heute die *Pastorale* vorm tatsächlichen oder angeblichen Missverständnis schützen und sie für die *absolute Musik* retten. Seit Programmmusik den Beiklang des Minderen, Sekundären bekommen hat, also spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts, dient er der Abwehr. Dabei sollte die Formulierung zu denken geben, denn Beethoven schließt die Tonmalerei keineswegs aus. Und in der Tat: Es bedarf einiger exegetischer Gewaltsamkeiten, um aus der 6. Sinfonie das anschaulich Malerische wegzuinterpretieren.

Malerisch ist diese Sinfonie zweifellos auf weiten Strecken. Die beiden gedämpften Celli – ein Unikum in der Sinfonik überhaupt – bilden gemeinsam mit der Violen- und der 2. Violingruppe im zweiten Satz das Fließen des Bachs ab – überdies bezeichnet Beethoven den Satz als *Szene [!] am Bach*. Und die Vogelrufe am Ende lassen sich schwerlich rein formalistisch verstehen. Das *Lustige Zusammensein der Landleute*, stilistisch ein Scherzo mit einem volkstümlichen Dudelsack-Trio, schildert ein Idealbild ländlicher Idylle, die „falsch“ einsetzende Oboenmelodie ist sogar ein drastisches Bild für das Dillettierende ländlichen Musizierens. Der abschließende *Hirtengesang* lebt von einer Alphornmelodie. Und die Schilderung des Gewitters, die Scherzo und Finale verbindet, ist so ausgeprägt malend, dass die Formgestalt dem Analysierenden einige Probleme aufgibt.

Und doch sind all diese anschaulichen, malenden Elemente mehr Mittel als Ziel. Mit dem Rückgriff auf die Tradition der literarisch-musikalischen Naturschilderung, deren Anfänge in der Madrigalkunst des späten 16. Jahrhunderts lagen, verbindet Beethoven eine übergeordnete, sinfonische Idee. Die zeitgleich entstandene 5. Sinfonie hatte er ganz auf einen zielgerichteten musikalischen Prozess hin angelegt. Die *Pastorale* ruht dagegen in sich, so, wie die traditionelle musikalische Naturschilderung in sich ruht. *Ihr musikalischer Verlauf strebt nicht eigentlich einem Ziel entgegen und kommt doch voran; er will nicht eigentlich Endgültiges erreichen, gleichwohl aber entfaltet er sich. So aber lässt sich 'Natur' musikalisch fassen, wenn sie als entwickelnder und doch wiederholter und immerwährender Fortgang verstanden wird. Was an der 5. Symphonie gleichsam konsequente 'Handlung' ist, wird bei der Pastorale zum in sich ruhenden 'Bild'* (Wolfram Steinbeck in Beethoven-Interpretationen).

Darum wird der Mittelteil des ersten Satzes nicht, wie in Beethovens Kopfsätzen üblich, zum Schauplatz gesteigerter Dramatik, sondern zum Moment des Besinnens, der Ruhe, der Zerstreung. Darum verbindet der zweite Satz Sonaten- und Liedform. Und auch die zweifellos dramatische Gewitterszene entbehrt der zielgerichteten Stringenz, die in weiten Teilen Beethovens Oeuvre bestimmt – nicht zuletzt die 5. Sinfonie. Zudem steht sie zwischen zwei Sätzen von ausgeprägter Idylle. Und am Ende der Sinfonie folgt nicht die gewaltige und zuweilen auch gewaltsame Apotheose, sondern ein schlichter Ausklang. Statt herrisch abzuschließen, entlässt das Werk den Hörer und klingt zugleich in dessen Erinnerung weiter.

Geschrieben wurde die 6. Sinfonie 1807 und 1808, uraufgeführt wurde sie gemeinsam mit der 5. Sinfonie am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien.

*Roberts Geist ist gegenwärtig in größter Tätigkeit; er hat gestern eine Symphonie wieder begonnen, welche aus einem Satze bestehen, jedoch Adagio und Finale enthalten soll. Noch*

*hörte ich nichts davon, doch sehe ich aus Roberts Treiben, und höre manchmal das D-moll wild aus der Ferne her tönen, daß ich schon im voraus weiß, es ist dies wieder ein Werk aus tiefster Seele geschaffen.*

So notiert Clara Schumann am 31. Mai 1841 in ihr Tagebuch und bezieht sich damit auf die d-Moll-Sinfonie, die unter Schumanns Sinfonien ursprünglich an zweiter Stelle stand. Am 9. September 1841 war das Werk vollendet, am 6. Dezember 1841 fand die Uraufführung statt. Doch statt weitere Aufführungen zu veranlassen, ließ Schumann die Sinfonie zunächst liegen. 1851 nahm er sich die Partitur erneut vor. Im „Haushaltsbuch“ des Komponisten finden sich dazu zwei Eintragungen:

*12. Dezember 1851: Instrumentation der alten zweiten Sinfonie angefangen.*

*19. Dezember 1851: Sinfonie in d-Moll in der Instrumentation beendet.*

Nun hat Schumann 1851 das Werk keineswegs erstmals instrumentiert, auch die ältere Fassung liegt in einer vollständig ausgearbeiteten Partitur vor. Aber er hat die Instrumentation neu gefasst und die Komposition auch im übrigen verändert. Schließlich schrieb er auch eine neue Partitur und gab dem Werk den Titel *Symphonische Phantasie für grosses Orchester*. Noch vor der Erstaufführung am 3. März 1853 kehrte er indes wieder zur Bezeichnung *Symphonie* zurück. Es war nun, nach der B-Dur-Sinfonie, der C-Dur-Sinfonie und der Rheinischen Sinfonie, die vierte.

Hellsichtig hat Clara in ihrer Tagebuchnotiz die tragende Idee dieser Komposition festgehalten: Eine Sinfonie in einem Satz und doch kein unübersichtliches Großgebilde, sondern eine Summe der vier klassischen Sinfoniesätze – Sonatensatz, Liedsatz, Scherzo und Finale. Die freilich gehen ohne Pausen ineinander über, und die ersten drei haben zudem eine offene Formgestalt. So fehlt im Kopfsatz die bestätigende Reprise, der zweite Satz, zunächst in d-Moll, endet in A-Dur und schließt damit an den dritten (d-Moll-) Satz an. In diesem Satz, dem das fünfteilige Modell Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Scherzo zugrunde liegt, verzichtet Schumann auf die zweite Wiederholung des Scherzos und setzt an deren Stelle eine Überleitung zum Finale – dem einzig geschlossenen Satz der Sinfonie.

Zudem sind die Sätze thematisch miteinander verknüpft. Ein Teil der langsamen Einleitung kehrt im zweiten Satz wieder. Drei markante Akkordschläge in der Kopfsatz-Durchführung erscheinen als Bläserakkorde wieder im Scherzo. Und die langsame Einleitung zum Finale zitiert das Hauptthema aus dem Kopfsatz. Diese und zahlreiche andere Themenbeziehungen liegen wie ein Netz über dem gesamten Werk. Damit löst Schumann ein, was er mit den pausenlosen Satzübergängen und der offenen Gestaltung der ersten drei Einzelsätze vorgibt: die zwar formal gegliederte, aber doch groß angelegte *Symphonie in einem Satz*.

Gegenüber der Frühfassung ist die Version von 1851 konzentrierte, deutlicher, aber auch schwerfälliger geworden. Zahlreiche Bläserverdopplungen machen auch die Instrumentation dickflüssiger. Brahms schrieb darum an Clara Schumann:

*Viel wertvoller ist mir der Besitz der ersten Lesart der D moll-Symphonie. Jeder, der sie sieht, ist meiner Meinung, daß*