

# **Pastoral-Sinfonien**

Anmerkungen zu Beethovens VI.  
und zu Vaughan Williams III. Sinfonie,  
angefertigt zur Vorbereitung des  
Abonnementkonzertes  
des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart  
am 20. und 21. September 2001

von Hartmut Flechsig

Abbildung:  
Beethoven-Porträt von Willibrord Mähler, 1804

Ein Mann hält sich in der freien Natur auf. Hat ihn etwas erschreckt? Oder begrüßt er uns, als jemand, der hier zu Hause ist?

– Auf dem Land gab es (damals) nicht viele Berufe, zu denen die dargestellte Kleidung „passt“. Ist der Mann also ein Gutsbesitzer oder kommt er, als ein Besucher, aus der Stadt?

In einem Brief hatte er einmal geschrieben:



Wie froh bin ich, einmal in Gebüsch, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht!

Nun ist er doch wohl in einem Alter, wo man gern mehr über ihn wüsste: ob er eine Familie hat, ob er sich wohl fühlt in seinem Beruf, ein gutes Einkommen hat und gute Freunde, wohlgelitten ist von Nachbarn, Kollegen, Bekannten?

– Hier muss man nun wissen, dass ihn persönlich zu dieser Zeit anderes beschäftigt. Zwei Jahre, bevor das Bild entstand, hatte er nämlich ein Testament verfasst und darin unter anderem geschrieben:

Wie ein Verbannter muss ich leben. Nähere ich mich einer Gesellschaft, überfällt mich die Angst, dass man mir meinen Zustand anmerkt.

Welche Demütigung, wenn jemand neben mir stand und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte; oder wenn jemand die Hirten singen hörte und ich (wiederum) nichts hörte. Solche Vorfälle brachten mich nahe an (die) Verzweiflung. Es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben.

Nun ist es also heraus: Der abgebildete Mann hat ein schlimmes Leiden. Er muss befürchten, gänzlich taub zu werden – und das in einem Beruf, in dem es auf ein sicheres Gehör ganz entscheidend ankommt! Er heißt Ludwig van Beethoven, auf dem Bild ist er 34 oder 35 Jahre alt; er lebt in Wien. Von Beruf ist er Komponist, Dirigent, Pianist, Konzertmanager, Klavierlehrer. Er verdient dabei besser, als er zugeben

mag. Er hat einflussreiche Freunde, die ihn unterstützen, aber keine eigene Familie. Wohlgelesen ist er nicht; in seinem Testament schreibt er hierzu:

O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet, wie unrecht tut ihr mir. Ihr kennt ja nicht die eigentliche Ursache!

Beethoven also verlässt immer wieder einmal die Stadt und fährt aufs Land, weil er hier Besserung seines Leidens erhofft. Das beschauliche, ereignisarme Leben, so meinen sowohl er als auch sein Arzt, sei ihm zuträglicher als die Anspannung eines vielbeschäftigten Berufsmusikers in der Stadt.

Auch ohne ärztlichen Rat und bis heute sucht man in der Natur die – ohne Zutun des Menschen – sich selbst erhaltende Harmonie. Man stillt auf diese Weise ein sonst eher verdrängtes Bedürfnis, vielleicht geschieht auch weiter nichts als eine angenehme Erinnerung an halbvergessene Bilder aus einer (hoffentlich) unbeschwerten Kindheit.

Ein Titel wie „Erinnerung(en) an das Landleben“ könnte dazu verleiten, weiter nichts als nostalgische Behaglichkeit in der so bezeichneten „Pastoral-Sinfonie“ aufzusuchen. Das Misstrauen gegen vorschnelle Zuordnungen dieser Art ist angesichts der Vielzahl weiterer Äußerungen offensichtlich berechtigt. Zwar hinterlässt die heile und die heilende Natur seit dem Jahr 1803 Spuren in Beethovens Skizzenbüchern (Bachgemurmelt und bäuerlicher Tanz z. B. haben hier bereits ihre Gestalt gefunden). Und noch in den gedruckten Stimmen ahmen die Orchesterinstrumente gelegentlich nach, was in der ländlichen Umgebung tatsächlich zu hören ist. Doch bezieht sich Beethoven eben nicht nur auf Naturbeobachtungen, sondern auch auf die Traditionen komponierter Musik, z. B. in den Gattungen „Pastorale“ oder auch „Battaglia“ (als einer klangmalerischen Wiedergabe auch spektakulärer Ereignisse). Seine VI. Sinfonie steht weiterhin in Bezügen zu vergleichbaren Produktionen anderer Komponisten sowie zu einer sich entwickelnden Satztechnik in den eigenen Werken.

Über thematische Arbeit sowie deren hier erreichte Ausprägung wird noch zu sprechen sein. Im Unterricht aber sollte schon sehr früh der Hinweis erfolgen: Wer nichts anderes tut, als während des symphonischen Geschehens auf das Auftauchen des Kuckucks und des Blitzes zu warten, der wird sich über weite Strecken hinweg langweilen müssen. In Wahrheit kann man beim Hören weitaus mehr erkennen, wenn man sich überlegt, was Beethoven und die Menschen in seiner Lebenszeit und

in seiner Umgebung mit dem Wort „Natur“ bezeichnet haben.

1.) Natur ist nicht das, was uns umgibt, sondern das, was wir von ihr wahrnehmen: beim Betrachten, beim Riechen und Schmecken, auch beim Hören. Ohne unsere Sinne und unser Erleben bliebe Natur ein belangloses Nebeneinander. In unserem Bewusstsein erst formen wir aus den verschiedenen Eindrücken ein geschlossenes Bild. Besonders intensiv sind diese Eindrücke in der unbebauten Landschaft; in der Stadt dagegen wird unsere Aufmerksamkeit bald auf dies, bald auf jenes gelenkt. Komponisten früherer Zeit hatten freilich auch in der Natur die Zivilisation gesucht und dargestellt, Leopold Mozart z. B. die Fahrt eines Pferdeschlittens oder die Abläufe bei der Jagd. Wassergeräusche, Vogelstimmen, Unwetter vertreten, im Gegensatz hierzu, in Beethovens Pastoralsinfonie die sich selbst überlassene, unverbildete Natur.

– Der Aufruf „Zurück zur Natur!“ ist in dieser Form von Rousseau nicht ausgesprochen worden; er hatte jedoch die Frage, „ob die Wissenschaften etwas zur Läuterung der Sitten beigetragen haben“ ausdrücklich verneint: In der Abkehr von der Rationalität und der zweckgemäß geordneten Zeit seien Phantasie und Erinnerung neu zu entdecken und zu erschließen. Nähe zur Natur als Alternative zum Gewohnten erfordert also mehr, als nur die Geräusche und Laute von Lebewesen und Naturereignissen wiederzuerkennen; Nachahmungen dieser Art hat Beethoven denn auch kritisiert, selbst wenn sie, wie in der „Schöpfung“, sein verehrter Lehrer Haydn vorgenommen hatte.

2.) Natur wird nicht nur wahrgenommen, sie wirkt ihrerseits auf uns ein. Sie legt frei, sie belebt, sie aktualisiert, was als eine Möglichkeit immer schon in uns schlummert, was im alltäglichen Leben jedoch eher unentfaltet bleiben muss: das behagliche Genießen einer Fülle von Eindrücken, ohne dass innerhalb ihrer etwas Aufregendes geschähe; die heilsame Wirkung des unangestrengt sich Wiederholenden; das ehrfürchtige Staunen vor überwältigender Größe, worin das befreite Aufatmen ebenso enthalten ist wie die schweigende Ergriffenheit:

„...das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit“, schreibt Schelling im „System des transcendentalen Idealismus“ von 1800; im Handexemplar ist auf der nachfolgenden Seite (S. 621) angemerkt: „Das wahrhaft und absolut Schöne ist immer auch erhaben, das Erhabene (wenn dies wahrhaft) ist auch schön.“

Ob Beethoven Formulierungen dieser Art geläufig gewesen sind, ist nicht überliefert, wohl aber sein auf Schillers Texte sich richtendes Interesse und seine Kenntnis der

Kantischen Philosophie. Ohne auf die Bezüge zwischen Kant und Schiller einerseits sowie zwischen Kant und Schelling andererseits näher einzugehen, kann doch angenommen werden, dass Beethoven seit den Vorlesungsbesuchen an der Bonner Universität an der Fortentwicklung des philosophischen Gedankenaustausches Anteil genommen hat.

3.) Die erstrebte Vereinigung des Natürlichen mit dem Vernünftigen wird in Schellings Darstellung zuvor durch Kunst bewirkt. Im selbstbestimmten Umgang mit Natur findet der Mensch sodann sich selbst und seine Bestimmung. Ehrfurcht und Dankbarkeit sind dann Weisen der Gotteserfahrung; sie wiederum ist in der Gestalt des Chorals allgemein zugänglich geworden.



(Ende des IV. Satzes,  
Oboenstimme)

Individuell hingegen wird Gottesnähe in der Sehnsucht und durch subjektive Erinnerung erfahren. (Man beachte, dass der Begriff „Erinnerung“ sowohl im Zusammenhang mit Rousseau wie auch im Bezug auf Beethovens Skizzenbuch bereits verwendet worden ist: „*Sinfonia caratteristica oder Erinnerungen an das Landleben*“.) In immer neuen Formulierungen umkreist Beethoven dies ihm offensichtlich besonders wichtige Anliegen: Keineswegs will er die Schönheit der Natur so in Erinnerung rufen, dass lediglich aus friedvoller Atmosphäre wiedererkennbare Einzelheiten hervorträten. Am besten sollten wohl überhaupt keine „Dinge aus der unbeseelten Natur“ (Schiller) abgemalt werden. Der Komponist will sich vielmehr der aufnehmenden Seele des Hörers zuwenden; er will „Empfindungen“ wecken, persönliche Eindrücke also, die zuerst in ihm selbst angeregt worden sind und die sich nun auch bei anderen einstellen sollen. Es geschieht dies in dichterischer Absicht. Beethoven versteht sich selbst als Tondichter, der Bedeutsames mitzuteilen hat, nicht jedoch bloß unterhalten will. In der ausdrucksvollen Ergriffenheit vollzieht sich die Teilhabe an Ideen. Beethovens Einträge in den Skizzenbüchern und schließlich in der Partitur widerspiegeln solche Forderungen der zeitgenössischen ästhetischen Diskussion:

Der Musiker soll „lieber Empfindungen als Gegenstände von Empfindungen malen“. (Joh. Jakob Engel, vgl.: R. Ulm, Hrsg., *Die 9 Symphonien Beethovens*, München u. Kassel 1994, S. 199)

Musik soll nicht „Begriffe von leblosen Dingen geben, sondern Empfindungen des Gemüts ausdrücken“. (Joh. Georg Sulzer, vgl.: R. Ulm, S. 198 f.)

„Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande“ (Beethovens Überschrift zum I. Satz)

Anmerkungen aus den Skizzenbüchern:

„Man überlässt es dem Zuhörer, sich selbst die Situationen auszufinden.“

„Auch ohne Beschreibungen wird man das Ganze, welches mehr Empfindung als Tongemälde, erkennen.“

„Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viel Überschriften selbst denken, was der Autor [will].“

Die durch Musik zugänglich gewordene, ländliche Natur ist mithin ein Ideenträger, ein Symbol. Beethovens VI. Sinfonie bietet Gelegenheit, den Umgang mit Symbolen im Unterricht zu üben.

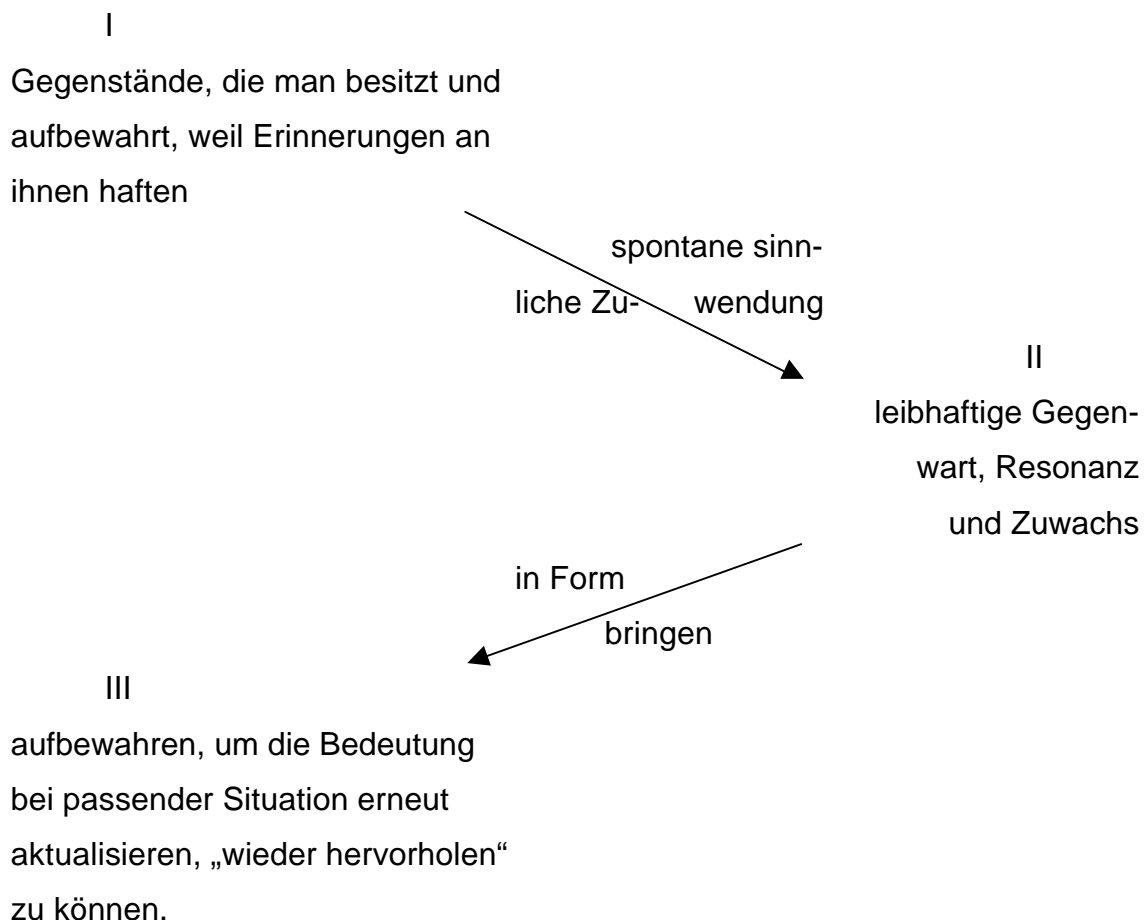
Das Symbol als ein wahrnehmbarer Körper (man denke hilfsweise an einen geometrischen „Körper“) ist Träger gemeinsamer Erinnerungen. Menschen eines zugehörigen Sprach- und Kulturkreises beherrschen diese Erinnerungen und sehen sie als ihren Besitz an; er ist noch unstrukturiert, mögliche Bedeutungen stehen innerhalb seiner eher nebeneinander als dass sie aufeinander bezogen wären. Diesen Besitz kann ich deshalb aufbewahren, ohne zu jeder Zeit persönliche Betroffenheit empfinden zu müssen. Eine vage Erwartung möglicher Verstehbarkeit genügt, um ihn nicht zu veräußern.

Die sinnliche Wahrnehmung des Symbols, der Verzicht auf ästhetische Distanz vermöge einer spürbaren Faszination, gleicht einer spontanen Zuwendung, die mir in bestimmten „Situationen“ (Beethovens Wort!) wie ein Einverleiben vorkommt. Zur Veranschaulichung sei darauf verwiesen, dass der Musikkonsum jugendlicher Hörer sich heutzutage durch Leibhaftigkeit dieser Art auszeichnet. Einem gemeinsam angehörten „Titel“ kommt deshalb Symbolcharakter zu: „Sag mir, welche Musik du hörst, damit ich spüren kann, wie du bist, wie du dich fühlst.“ (Vgl.: J. Belgrad / H. Niesyto, Hrsg., Symbol. Verstehen und Produktion in pädagogischen Kontexten, Hohengehren 2001, darin insbesondere S. 182 – 191) In der sinnlichen

Wahrnehmung werde ich meines eigenen Potentials gewahr, ich spüre, wie es durch die übermittelten Bedeutungen angeregt wird, wie beide Seiten dadurch in Resonanz geraten. Ohne Einzelzüge benennen zu können, durchlebe ich die subjektive Gewissheit: „Es passt zu mir.“ Ich weiß mich bereichert und verschaffe zugleich den übermittelten Bedeutungen einen Zuwachs: Sie gewinnen durch meine Zuwendung ihre leibhaftige Gegenwart zurück.

Das Symbol kann diesen Zuwachs in sich aufnehmen, sofern dieser dem bereits versammelten Repertoire etwas angeglichen, „in Form“ gebracht worden ist. Das Repertoire seinerseits erwirbt mit neu gewonnenen Strukturen die Chance zur Aktualisierung auch in der Zukunft; indessen kann es warten, bis sich, auch ohne sein Zutun, die zuträgliche Situation einstellt. Die Chance zum Wiederholen wird dann auch zu einem Wieder-Hervorholen. (Vgl.: H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen <sup>4</sup>1975)

### Umgang mit Symbolen



Die Position links oben mag, da am Beginn einer Kette stehend, unentfaltet und mithin ärmlich anmuten. Doch kommt ihr auch ein entscheidender Vorzug zu; ihrer Gegenständlichkeit wegen sind in ihr überpersonale, daher auch objektive, eindeutige Aussagen möglich. Im Unterricht ergibt sich die Chance, Aussagen am Gegenstand auf ihre Stimmigkeit hin zu überprüfen. Vielleicht erhöht dies sogar die Möglichkeit des Wiedererkennens in Position III. (Aber wie so vieles im Geschäft der Pädagogik ist dies eine erhoffte Möglichkeit, keine zwingende Notwendigkeit.) Abzuraten aber ist von der herkömmlichen Gepflogenheit, in bloßen Formmodellen wie der Sonatenhauptsatzform und ihrer hier vorliegenden Modifikationen schon einen Gesprächsstoff zu erblicken. Es wären auch andere Themen vorstellbar, die vor allem auch von wirklichen Höraufgaben ausgehen:

Hirten pflegen ohne Noten zu musizieren. Ihre Musik entsteht durch variierenden Umgang mit Spielfiguren über mitgeblasenen Bordunstimmen. Bordune, dazu das traditionell pastorale F-Dur, Wiederholung und Reihung in Melodiebildung und tonartlicher Architektur bestimmen den 1. Satz. Zu diesen eher statischen Elementen treten dynamische hinzu, im Bedeutungsgehalt der Ankunft und dem „Erwachen“ entsprechend. Einzelbeobachtungen sind aufgeführt bei: R. Bockholdt, Beethoven. VI. Symphonie F-Dur, op. 68 (= Meisterwerke der Musik, Heft 23) München 1981.

Insgesamt überwiegen im 1. Satz die Fortspinnungen gegenüber einer entwickelnden Satztechnik. Wie auch in anderen Kompositionen Beethovens beschränkt sich die motivisch-thematische Arbeit darüber hinaus nicht auf den Durchführungsteil, greift sogar auf den Expositionsteil über. Das führt später dazu – stärker noch in anderen Gattungen als der Sinfonie – , dass die Grenzen der Formteile überhaupt nicht mehr zu bestimmen sind, dass sich innerhalb des Prozesses allmählich erst erweist, welche Materialpartikel thematisch werden oder geworden sind. Im hier zu besprechenden Satz tritt insbesondere die ungewöhnlich oft wiederholte Spielfigur (T. 148 – 232) hervor. Ist dies schon das unendliche Fließen der romantischen Musik, das Erleben eines Zeitstromes, der uns aus der Gegenwart hinwegträgt und uns in regungsloser Kontemplation verharren lässt? Nein! Dazu sind die Spielfiguren zu konturiert (sie fließen nicht ineinander), und dazu sind sie zu sehr einer Verlaufsform ausgesetzt, die alle Aufmerksamkeit auf sich zieht: ein crescendo bewirkt eine Steigerung auch der hörenden Aktivität; „stete Erneuerung durch stete Wiederholung“ (R. Ulm, S. 187; vgl. auch: M. Geck, Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus, Stuttgart / Weimar

1993, S. 41) wird erlebbar als emphatische Vorwegnahme der symphonischen Finalsteigerung. Für die Frage, ob die „Pastorale“ eher der klassischen oder eher der romantischen Weise des Komponierens und des Hörens zuzurechnen sei, ergäben sich mithin manche Anhaltspunkte.

„Ein Bauerngut, dann entfliehst du deinem Elend.“ (Tagebucheintrag 1815, sieben Jahre nach der Uraufführung der VI. Sinfonie) -

Wäre das, damals wenigstens, die Lösung gewesen? Offensichtlich nicht. Erholt war der Besucher in die Stadt und zu seinen Verpflichtungen zurückgekehrt. Die zeitgleich entstandene, durch ihre Willensstärke anrührende V. Sinfonie und die Beobachtungen an der VI. und ihren Hörern machen es für uns nachvollziehbar.

*Ralph Vaughan Williams –*

### *Anmerkungen zu einer ganz anderen P a s t o r a l s i n f o n i e*

Der Eintritt in die ländliche Natur kommt der Wiederbegegnung mit einem Symbol gleich. Die Erwartungen, aber auch die hervortretenden Erinnerungen nehmen dann Einfluss auf die konkrete Gestalt, die es annimmt. Natur, für alle zugänglich, ergibt dann für jeden ein anderes Bild und kehrt eine andere Bedeutung hervor. Das Zusammenwirken des Einzelnen mit dem Ganzen hatte sich beispielhaft am Gespräch ausgerichtet. Es war dies durch die Einsicht möglich, dass beide Seiten einen Zugewinn verbuchen und sich auf diese Weise wechselseitig stärken und bestärken. Dieses spannungsvolle Verhältnis blieb stets „in Form“: Nicht mehr kam hinzu, als tragbar war.

In Beethovens Schaffenszeit jedoch vollzieht sich das genussvolle Hören bereits nicht mehr im Erfahren von klassischer Ausgewogenheit. Beethoven selbst beginnt damit, die Balance der Formteile zugunsten eines durchgängig sich steigernden Bewegungszuges aufzulösen. Der stetige Strom der Spielfiguren kann, von darauf eingestimmten Hörern, dann aber auch genutzt werden, um sich aus der nicht akzeptierten Gegenwart hinwegtragen zu lassen. Rückkehr – da jede Musik einmal ihr Ende findet – geht dann mit Schmerz einher (der seiner Intensität wegen sogar Genuss bereiten kann). Das Symbol als aufnahmebereiter Träger dessen, was jeweils von Bedeutung sein mag, wird so zum Idol, zum unwandelbaren Inbegriff des Unerreichbaren, zum bloßen Wunschbild, dem sich zu nähern nicht Zugewinn, sondern Flucht bedeutet.

*Francis Bacon*, Wegbereiter des Empirismus als eines anerkannten britischen Markenzeichens, sah Beobachtung und Experiment als Voraussetzung von Wissenschaft an: Die induktive Methode begründete eine Auffassung von Natur, welche auf deren Beherrschung und Nutzung aus war. Natur und der zweckmäßige Umgang mit ihr vervollkommen dann die ihrer selbst bewusste, bürgerliche Kulturgesellschaft. Idole treten hierbei allenfalls als höchst abträgliche Trugbilder, als schädliche Vorurteile auf: Sie beruhen auf der unvollkommenen menschlichen Natur, kommen durch Erziehung und durch Gewohnheiten, auch des leichtfertigen Sprachgebrauchs zustande oder sind, schlimmstenfalls, aus fragwürdiger Überlieferung hervorgegangen. (Bacon teilt die erkenntnishemmenden Vorurteile ein in *idola tribus*, *idola specus*, *idola fori* und *idola theatri*.)

Innerhalb einer von Empirismus und Zweckmäßigkeit geprägten, gesellschaftlichen Übereinkunft einen Ort für romantisches Hören und dafür taugliche Kompositionen zu finden, müsste schwer fallen. Warum bestanden gleichwohl auch in der Lebenszeit von Vaughan Williams dazu sowohl Anlass als auch Gelegenheit? Zwei Erklärungen bieten sich an.

1.) Ein durch und durch rationaler Umgang mit Natur setzt die Sehnsucht nach dem nicht eingepassten, sich selbst genügenden Refugium frei. Romantische Musik wäre dann entweder Alternative zur Kultur der Industriegesellschaft oder Treffpunkt der sich individuell gebärdenden Außenseiter. (Das nur gelegentlich gestörte, behagliche Leben begüterter Bürger auf dem Lande, fern der hektischen Zivilisation, aber mit allen ihren Annehmlichkeiten ausgestattet, ist vor allem jenseits der Insel eine inzwischen akzeptierte, literarische – und häufig verfilmte – Figurenkonstellation.)

2.) In das Bild einer obsolet gewordenen Lebensweise bezieht das 20. Jahrhundert die Erinnerung ein an deren Voraussetzung, die wirtschaftliche Potenz und die imperiale, politische Geltung. Romantische oder romantisierende Musik verdeckte dann, als ein Surrogat, eine brüchig gewordene, in ihren Ansprüchen unangemessene Gegenwart.

Es ergäbe sich mithin eine dritte Möglichkeit: Das Bild eines in exponierter, „isolierter“ Lage entstandenen Selbstverständnisses beruht seinerseits auf dem Vorurteil der auf dem Kontinent lebenden Konzertbesucher gegenüber einer ihnen weitgehend unerschlossenen, sinfonischen Musik. Ins Vorurteil eingefügt ist das Klischee von Ralph Vaughan Williams als dem „sehr späten Spätromantiker“.

Vorurteile als Konglomerat dessen, was man zu wissen meint, lassen zwei Möglichkeiten zu, mit ihnen umzugehen:

- das selbstgenügsame Geltenlassen dessen, was sich der Vergewisserung entzieht;
- das kritische Sichten mit dem Ziel, das Untaugliche auszusondern, damit das, was dem Ermessen standhält, in ein Gespräch eingehen und mit eigener (Hör-) Erfahrung belegt werden kann. Die letztgenannte Möglichkeit bezeichnet sowohl ein Anliegen von Unterricht wie auch einen geeigneten Einstieg. Beginnen wir die Vorbereitung auf den Besuch der III. Sinfonie von Vaughan Williams also mit der Frage:

Sind an dieser Musik romantische Züge erkennbar?

Anmerkung zum Unterrichtsziel:

Der produktive Umgang mit Vormeinungen macht vor der eigenen, nur vorgeblich nicht bezweifelbaren Position nicht halt. Selbstwertgefühl und Verständnis für andere sind dann ebenfalls einander sich stärkende Potentiale. Die oben formulierte Frage trüge also zur Klärung einer weiteren bei, selbst wenn sie im Unterricht gar nicht eigens aufgeworfen würde:

Sind die Menschen auf der Insel denn wirklich um so vieles anders als wir? Und wenn es so wäre: Was könnten wir dadurch für uns gewinnen, oder über uns selbst erfahren? Wie also hören wir Vaughan Williams' Musik? romantisch oder eher anders, klassisch vielleicht?

Während des Hörens helfen Gegensatzpaare, sich für das eine oder für das andere zu entscheiden.

1.) Motive, voneinander abgegrenzt, von überschaubarer Größe, gehen, sich dabei verändernd, miteinander um.

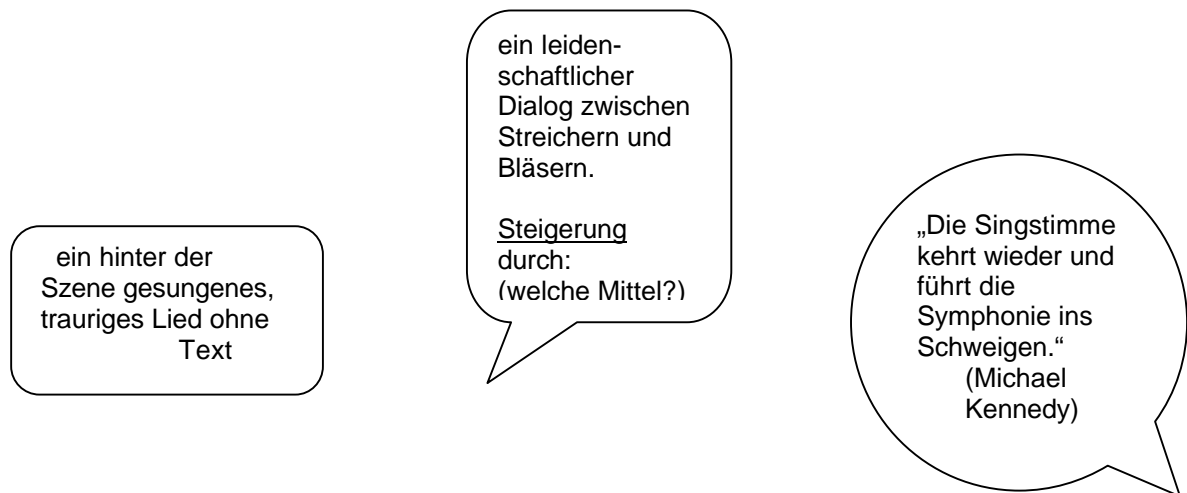
Musikalische Linien setzen sich ohne wahrnehmbare Gliederung fort, vereinigen sich in einem schier abschlusslosen Fließen.

Das erste könnte man als erfüllte Gegenwart bezeichnen, das zweite als eine durchgängige Gestimmtheit. Vor allem beim Anhören des 1. Satzes müsste die Entscheidung doch wohl für die rechte Seite fallen. Man vergleiche den Höreindruck nur einmal mit dem, der sich bei Beethovens „Szene am Bach“ einstellt!

2.) Der Hörer kann auf Grund seiner Vorerfahrungen selber und aktiv mit Motiven, ihrer Wiederkehr und ihrer Veränderbarkeit umgehen. Die Auftritte, Präsentationen und Abgänge genießt er wie ein Spiel auf der Bühne. Fortgang und Abschluss ergeben schließlich eine überschaubare und stimmige Form.

Vom Hörer wird erwartet, dass er im passiven Verharren dem Strom der Stimmen sich hingibt und sich in ihn einfühlt, dass er eigene Empfindungen dabei aktiviert.

Wohin gehört Vaughan Williams' Sinfonie? Eher nach rechts, wenngleich einige bemerkenswerte Steigerungen auch eine dramatische Auffassung anzeigen. Empfehlenswert ist hier das Anlegen einer graphischen Wiedergabe des Höreindrucks, z. B. des 4. Satzes. (Die Verwendung der musikalischen Fachsprache ist dazu nicht erforderlich.)



3.) Musik ist wie ein Spiel, das ich schön finden kann, an dem ich aber selbst nicht beteiligt bin, das ich in „ästhetischer Distanz“ an mir vorüberziehen lasse.

Diese Beschreibung des Klassischen galt schon für Beethoven nicht mehr; mit der Hereinnahme des Erhabenen hatte er ja eine unmittelbar spürbare Wirkung (sagen wir's neuzeitlich:) auf Haltung und Charakter des Hörers beabsichtigt. Er verstand sich als „Tondichter“, der Erwartungen und Einstellungen auch ohne den Gebrauch der Sprache zu verdichten vermag. Die Kantische Ansicht, auch in der Musik wirke sich absichtsloses Talent aus, „als ob es Natur sei“, hätte er ablehnen müssen.

Beabsichtigter Wirkungen wegen, so scheint mir, hat Vaughan Williams auf den Titel „A Pastoral Symphony“ zurückgegriffen. Hirtenleben assoziiert zwar auch den Bezug auf das regionale Volkstum und seine archaische wie archetypische Musikkultur: Man muss wissen, dass Vaughan Williams zwischen 1903 und 1913 über 800 Volkslieder sammelte. Er schreibt (in: „Who wants the English Composer?“): „Besitzen wir nicht alle musikalische(n) Ausdrucksformen, die wir läutern und auf das Niveau einer großen Kunst erheben können?“

1.) Im Volkslied verwirkliche sich, so meint er wohl, das noch ungebrochene Selbstverständnis einer Nation; auf dem Kontinent (durch Joh. Gottfried Herder

geprägt) meinte man ganz entsprechend, Volkslieder seien der unverbildete Ausdruck einer ursprünglichen und heilen, sozialen und seelischen Grundsicht. Wir wissen heute, dass beides nicht stimmt. Man sollte aber Vaughan Williams in diese Auseinandersetzung nicht hereinziehen, schließlich geht es ihm nicht um die Ursprünge, sondern um deren Wiedererkennbarkeit in den für ihn gegenwärtigen Produktionen der „großen Kunst“. Ohnehin hätten Angehörige anderer Traditionen, wie z. B., keine Möglichkeit, verwendete Volksliedteile wieder zu erkennen, allenfalls die gelegentlich archaische Melodiebildung können wir wahrnehmen.

Vaughan Williams, der nicht nur Volkslieder sammelte und während seines ganzen Lebens Volksliedbearbeitungen für Chöre schrieb, befasste sich auch mit Musik der Tudor-Epoche und Madrigalen der Elisabethanischen Zeit, er edierte Werke von Purcell und hinterließ ein theoretisches Hauptwerk: „National Music“ (London 1934). Die Stärkung einer nationalen englischen Musikkultur ist also das eigentliche Anliegen, wie auch bei Fortsetzung des oben begonnenen Zitates belegt:

„Wir müssen ein Gefühl von musikalischem Staatsbürgertum kultivieren... Der Komponist darf sich nicht einschließen und über Kunst nachdenken; er muss mit seinen Mitmenschen leben und seine Kunst zu einem Ausdruck des gesamten Lebens der Gemeinschaft machen.“

2.) Die englische Ausprägung auch der Gattung „Sinfonie“ sollte sich also behaupten können – auf gleicher Augenhöhe mit

- der deutschen (von deren triumphalen Finalsätzen sie sich hinreichend abhebt),
- der französischen (auf deren Technik nuancenreich ausgearbeiteter Klangfarben sie sich einlässt, angeregt durch Studien bei Ravel).

Unbefangenheit und britisch großzügige Weite des Gesichtsfeldes lassen interessierte Blicke zu auch auf Hindemiths handwerkliche Gediegenheit und die Tauglichkeit für den Gebrauch, auf Debussys Umgang mit modaler Linienführung und auf Bartóks, später Schostakowitschs Bemühen um Verständlichkeit auch der neuen Musik. Das Verbleiben beim tonal definierten Material freilich bleibt, bei aller Erweiterung, in Vaughan Williams' Denken eine Konstante.

Wichtiger als ein Beharren auf nationaler Eigenständigkeit scheint das Anliegen, den Fortbestand der Gattung zu gewährleisten: als eines Forums der

Selbstvergewisserung freier und verständiger Bürger (wovon, zumindest auf dem Kontinent des 19. Jahrhunderts, der Adel weitgehend sich ausschloss und das Proletariat ausgeschlossen wurde). Politische Implikationen sind auch in Vaughan Williams' Werken anderer Gattung nicht ungewöhnlich: Das „Dona Nobis Pacem“ für Chor von 1936 wurde, zumindest in England, als „Predigt“ gegen die erneute Kriegsgefahr gehört. Vaughan Williams schrieb Musik für (englische) Kriegsfilme und ein *Thanksgiving for Victory*. Die Oper „The Pilgrim's Progress“ wurde anlässlich des Festival of Britain als einer gedanklichen Wiederauferstehung Großbritanniens 1951 inszeniert.

3.) Die III. Sinfonie wurde 1921 vollendet, skizziert aber 1916, als Vaughan Williams Soldat in Nordfrankreich war. Es gibt Äußerungen über den Schmerz, der sich mit dem tausendfachen Tod von Kameraden verband. Innere Erschütterung über die vollständige Zerstörung natürlicher Landschaften und die ahnungsvolle Sorge, dass die Schlachten des 1. Weltkriegs auch das Ende einer bis dahin alternativlosen Gesellschaftsform und imperialen Weltordnung bedeuten werden, können wir mit einiger Gewissheit vermuten. Denn: Die III. Sinfonie ruft pastorale Assoziationen wach

– Natur als *locus amoenus*, als angenehmer Ort, das Leben in ihr als konfliktferner Aufenthalt in gemeinsamer Erinnerung –

einzig und allein, um sich nachdrücklich von ihnen abzugrenzen. Das Zerbrechen einer Lebenswelt sollte daher nicht lediglich zu einem registrierbaren Faktor im Schaffensprozess verkleinert werden. In einer dafür arrangierten, zuträglichen Situation sollte vielmehr, in einer auf Bildmaterial gestützten Lehrerzählung, eine gewisse Drastik nicht gescheut werden. (Vaughan Williams war übrigens als Feldsanitäter eingesetzt, aber vielleicht haben sich ihm dabei noch grausamere Bilder eingeprägt.)



Ein Soldat läuft über die von Explosionen zerrissene, zertretene, tote Erde. Die Kamera hält den Augenblick fest, in dem er, von einem Geschoss getroffen, sich aufbäumt. Gleich wird er zusammensinken, verwundet oder tot. Über ihn hinweg werden seine Kameraden ohne Deckung in das feindliche Gewehrfeuer hineinlaufen. Nur undeutlich ist zu erkennen, dass es ein französischer Soldat ist.

Vielleicht ist hier die Bezeichnung „Pastorale“ wirklich irreführend; welche wäre besser geeignet?

Bildnachweis:

F. Zobeley, Ludwig van Beethoven in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 69

Ch. Zentner, Deutschland. Von der Reichsgründung bis heute, Stuttgart 1982, S. 114