

## Harke de Roos und die klassischen Tempi

Die ersten vier Töne der 5. Symphonie Beethovens bilden eines der bekanntesten Motive der Musikgeschichte, um nicht zu sagen Menschheitsgeschichte. Nach dem ersten Biographen des Komponisten stammt die Bezeichnung Schicksal von Beethoven selber: *So pocht das Schicksal an die Pforte*.

Obwohl mit Recht an der Glaubwürdigkeit dieses Biographen, Anton Schindler, gezweifelt wird, sind die Worte nach aller Wahrscheinlichkeit authentisch. Im Polizeistaat Metternichs hatte Schindler die Aufgabe, den einflussreichsten und mutigsten Dissidenten des Reiches zu Lebzeiten zu überwachen und posthum mundtot zu machen (unter Androhung, wie Schindler selbst sagte, von Galgen und Rad) und die Beschreibung von dessen Wirken auf das Musikalische zu beschränken. Da aber in der Bezeichnung Schicksalssymphonie keine Regimekritik mitklingt und deren Erfindung auch die Phantasie Schindlers übersteigen dürfte, gibt es keinen Grund, seine Aussage in Frage zu stellen.

Was dagegen sehr wohl immer eine Frage war, ist die Geschwindigkeit, mit der das Schicksal an Beethovens Tür pochte. Der Meister gab uns dazu nämlich eine exakte Angabe mit Hilfe des gerade auf den Markt gekommenen musikalischen Tachometers, der heute Metronom genannt wird, damals aber Zeitmesser hieß. Mit dem Produzenten dieses Geräts, Johann Nepomuk Mälzel, hatte Beethoven gerade einen heftigen Streit über die Aufführungsrechte der sogenannten Schlachtsinfonie geführt, die in England sehr viel Geld eingespielt hat, von dem der Komponist keinen Cent zu sehen bekam. In diesem Werk wird der Sieg des englischen Generals Wellington über die französischen Truppen unter Anführung eines Bruders von Napoleon bei Vittoria in Spanien verherrlicht.

Mälzel schenkte Beethoven eines der ersten Exemplare seines Geräts, das heute noch im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird. Der Komponist verfasste zwei Listen mit Metronomzahlen, eine mit den Zahlen für die ersten 8 Sinfonien, das andere mit den angeblichen Geschwindigkeiten der ersten 11 Streichquartette wie auch seines Septetts Op. 20. Mälzel ließ die Listen ungesehen in der AMZ (Allgemeine Musikalische Zeitung Leipzig) veröffentlichen und verursachte damit ein großes Problem für die Musikwelt. Denn die Angaben waren hoch verrätselt und nicht für den allgemeinen Gebrauch bestimmt. Die ursprünglichen "Tempi ordinari", die harmonische Reihenfolge der Tempi der klassischen Werke, hatte der Komponist auseinander dividiert, allerdings auf strikt harmonische Art und Weise. Diesen satirischen Abgesang auf die Tempoharmonie hat die musikalische Fachwelt niemals erkannt oder, besser gesagt: erkennen wollen, denn die freie Temponahme ist seit der Romantik ein heiß begehrtes Gut.

Beethoven hat mehrmals versucht, die Welt auf das Temporätsel hinzuweisen. So schrieb er z. B. im März 1825 an den Verlag B. Schotts Söhne die dichterischen Worte: „*(mein Metronom) ist krank und muß vom Uhrmacher wieder seinen gleichen stäten Puls erhalten*". Wer bedenkt, dass Beethovens Metronom niemals defekt war und nach zwei Jahrhunderten noch perfekt schlägt, hätte den Charakter eines Rätsels sofort erkennen müssen wie auch die Identität des Uhrmachers. Für den tiefgläubigen Beethoven konnte dieser nur Gott selbst sein, die allgegenwärtige Schöpfergestalt, vertreten vom Komponisten höchstpersönlich wie auch ganz einfach vom gesunden Menschenverstand.

Wenn man die Räselform der Zahlen nicht erkennt, pocht das Schicksal mit einer Geschwindigkeit von 108 Schlägen pro Minute an die Pforte. Es gibt aber auch Anhänger der Halbe-Tempo-Theorie von Talsma, nach der das Metronom in den Allegro-Sätzen das Metrum nicht mit Tic-Tic, sondern mit Tic-Tac bezeichnet worden ist. Bei ihnen pocht das Schicksal also mit einer Geschwindigkeit von 54 pro Minute. Wer sich aber um Beethovens Metronomangaben gar nicht schert, wie z. B. Wilhelm Furtwängler, kommt der Sache intuitiv schon viel näher. Bei ihm hört der Zuhörer tatsächlich das Klopfen des Schicksals.

Aber noch näher erreicht der Big Ben in den Krisenzeiten des Weltkriegs das richtige Tempo Beethovens, nämlich exakt die Subdominante von 108 (72 M.M.- im Zweiten Satz ist die Lösung die Dominante vom angegebenen Wert 96, also ebenfalls 72 M.M.)

Zu den hartnäckigsten Legenden der Musikgeschichte gehört das Missverständnis, Beethovens Dritte Symphonie sei inspiriert worden durch Napoleon Bonaparte, der auch der ursprüngliche Widmungsträger gewesen sei. Verantwortlich für diese Legende ist einerseits die bekannte Zeugenaussage von Ferdinand Ries, der dabei gewesen sein will, als sein Lehrer beim Vernehmen der Nachricht von Napoleons Kaiserkrönung die Titelseite mit der Widmung aus der Partitur gerissen und mit Füßen getreten habe und andererseits der Komponist selbst, der trotz dieser angeblichen Meinungsänderung bei der Betitelung "Bonaparte" geblieben sei. Dass der zweite Satz den berühmten Trauermarsch enthält, obwohl Napoleon noch fast zwei Jahrzehnte bei bester Gesundheit gelebt hat, scheint kein Widerspruch zu dieser Legende zu sein. Allerdings hat die musikhistorische Geschichtsschreibung nach anderen gestorbenen Adligen gesucht, die den Trauermarsch veranlasst haben könnten.

*"Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo"* - heroische Symphonie, komponiert um die Erinnerung an einen großen Mann zu feiern - schreibt Beethoven aus Anlass einer der ersten Aufführungen. Warum sagt er aber nicht, wer dieser große Mann ist? Doch, er sagt es sehr wohl, nur nicht mit Worten, sondern mit Noten. Er zitiert sofort am Anfang seiner Symphonie den Anfang der Jugendoper Mozarts „*Bastien und Bastienne*“ wie auch das markante Fortissimo-Thema der Symphonie in Es-Dur K.V. 543 seines großen Vorgängers und im gewissen Sinne auch Vorbildes. Über die Identität des "großen Mannes" kann also überhaupt kein Zweifel bestehen, ebenso wenig über den Grund, warum der Komponist keine Lust hatte, seinen verstorbenen Kollegen namentlich zu erwähnen. Nur zu oft hatte er die Erfahrung gemacht, dass er von seinen Wiener Verehrern mit diesem "Grand'uomo" auf fatale Art und Weise in Verbindung gebracht worden war.

Vor allem aber ist der Trauermarsch nicht das Ende der Symphonie. Der verstorbene Heros wird von herbei eilenden Geistern aus dem Tod aufgeweckt (Scherzo) und kommt im letzten Satz zu neuem Leben, allerdings mit einer neuen Identität (Prometheus). Es ist offensichtlich, dass Beethoven sich selbst mit dieser auferstandenen Person identifiziert und damit auch von seinem eigenen Leidensweg erzählt. Das Kreuz und der Felsen, an den Prometheus gekettet ist, spielen in dieser Erzählung eine zentrale Rolle. Sie lassen vermuten, dass die Heiligenstädter Selbstmordkrise in Beethovens Biographie viel tiefer eingriff als bisher angenommen wurde. Und was den großen Mann betrifft, dessen Namen er nicht mit Buchstaben erwähnen wollte, darüber erzählt er in einem Antwortbrief an Emilie, eine junge und unbekanntere Verehrerin am 17. Juli 1812 aus Teplitz:

*Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, daß die Kunst keine Grenzen hat, er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist und indes er vielleicht von anderen bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet.*

Aus Pietät für diesen besseren Genius hat Beethoven das Tempo des Trauermarsches nicht angetastet, allerdings den Anfangssatz und das Scherzo mit dem Rätselmetronom um eine Tempo-Quinte reduziert und seine eigene Auferstehung von den Toten um eine ganze Tempo-Oktave heruntergesetzt, wodurch dem dramatischen Ereignis die ganze Spannung genommen wird - wenn man das Rätsel nicht durchschaut und die Metronomangaben buchstäblich befolgt.

Zum eigenen Verhältnis zu Tempo-Dissonanzen schreibt er im Jahre 1814 an Erzherzog Rudolf, den jüngsten Bruder des regierenden Kaisers:

*- Da sich alle diese Dissonanzen scheinen sehr langsam aufzulösen, so ist's am besten, solche hervorzubringen, die man selbst auflösen kann, - - und das übrige dem unvermeidlichen Schicksal anheimzustellen.*

Im Kryptogramm der versetzten Tempoangaben sind die meisten Tempi nach oben transponiert worden, d.h. sie sind eindeutig zu hoch, was nicht nur ihre Aussagekraft und Musikalität betrifft, sondern auch ihre Spielbarkeit, wie z.B. im letzten Satz der Achten Symphonie. Ein Siebtel der Tempi ist unverändert geblieben, ein weiteres Siebtel ist allerdings nach unten transponiert, wie die letzten Takte der Eroica oder die Tenor-Chor-Variation im Finale der Neunten. Wichtig zu wissen ist, dass sämtliche Tempo-Intervalle zu Dissonanzen umgeändert sind wie bei einem verstimmten Klavier. Die stillschweigende Annahme, dass der Komponist sich dabei einfach geirrt haben sollte ist genauso verletzend für seine Künstlerehre wie der Gedanke, dass er wegen seiner Taubheit die Geschwindigkeiten nicht mehr wahrnehmen konnte, heißt es doch in einem der Lieblingsgedichte Beethovens:

*Fühllos selbst für seines Künstlers Ehre,*

*Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr*

*Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere*

*Die entgötterte Natur.*

( Schiller: Die Götter Griechenlands)

Gleiches gilt für den Anfang der Zweiten Symphonie, deren Einleitung um eine „Tempo-Quinte“ nach unten, das Haupt-Allegro im selben Grad nach oben angegeben worden ist. Die richtige Temporelation ist abzulesen aus dem Auftakt zum Allegro, der ebenfalls der Auftakt zur Reprise ist. Wenn das Anfangs-Adagio im richtigen Tempo erklingt, taucht eine Gestalt auf, die wir aus Mozarts „Don Giovanni“ kennen, die aber durch Beethovens Metronomisierung fast zweihundert Jahre dessen Grab geteilt hat. Deutlich ist der Steinerner Gast zu erkennen, der in Mozarts Oper so eindringlich vertont worden ist, dass die betreffende Szene als Szene aller Szenen genannt wird. In zahlreichen Nebenstimmen sind Zitate aus dieser Szene enthalten, was die autobiografische Aussage unterstreicht.

Bleibt natürlich die Frage, was der Steinerner Gast in Beethovens Symphonie zu suchen hat. Wen stellt er dar und wen holt er in die Hölle? Wenn wir die Dritte Symphonie, die im Anschluss an die Heiligenstädter Krise entstanden ist, richtig interpretieren, so ist die Zweite der Auftakt zur Krise. Beethoven ist hier in die Rolle des schuldigen Opfers geschlüpft und der geisterhafte Rächer stellt in diesem dichterischen Szenario niemand anders als Mozart selbst dar.

"Freude, schöner Götterfunken" wird bei der Uraufführung im Jahre 1824 unter der Gesamtleitung von Beethoven selbst zweifellos im richtigen Tempo geklungen haben. Die überlieferte Zeugenaussage von der Sopranistin dieses historischen Ereignisses, Karoline Unger, dass der ertaubte Komponist die Ovationen nicht hören konnte und von ihr zum Publikum hin gedreht wurde, kann nur einen Teil der Wahrheit enthalten. Sehr viel wahrscheinlicher ist, dass Beethoven von ihr auf diese Art nach dem *zweiten* Satz der Neunten Symphonie auf den nicht enden wollenden Applaus aufmerksam gemacht wurde und somit den ganzen Satz nochmal spielen lassen musste, was in der heutigen Aufführungspraxis aus verschiedenen Gründen undenkbar wäre

Die authentischen metronomischen Bezeichnungen wurden erst drei Jahre später aus Anlass der Berliner Erstaufführung verfasst und der handschriftlichen Partitur beigelegt. Wenn diese Tempi buchstäblich umgesetzt werden, wird die musikalische Wirkung des Jahrtausendwerks auf fürchterliche Art und Weise torpediert, was der Komponist natürlich genau gewusst hat. Mit Recht fragt man sich, warum er das gemacht hat. Hat er sein eigenes Werk gehasst? Hat er die Berliner gehasst? Weder noch, keine Frage. Aber welchen Sinn könnte die fürchterliche Entstellung seiner Tonschöpfung gehabt haben? Für den heutigen Musiker ist der Gedanke unvorstellbar.

Versetzt man sich aber in die Lage des völlig ertaubten Beethovens, der bei der Berliner Aufführung nicht dabei sein konnte und schlimme Erfahrungen mit der Aufführung der Neunten in Bad Godesberg gemacht hatte, wird die Entstellung der Tempi nachvollziehbar. Die metronomischen Bezeichnungen können sehr wohl eine Aufforderung zur Nachfrage gewesen sein. Der Komponist lebte ja noch und konnte per Brief angesprochen werden. Vielleicht erwartete er, oder lieber hoffte er, dass der Berliner Dirigent ihn wegen der angegebenen Tempi rügen würde, weil diese überhaupt nicht zur klassischen Tradition der *Tempi ordinari* passten. So sieht es danach aus, dass das Metronomtempo 88 auf die Viertelnote des ersten Satzes passte, denn dieser ist als Zweivierteltakt bezeichnet. In den ersten Takten ist aber deutlich ein Dreivierteltakt zu sehen, der parallel zum Zweier notiert ist. Drei Schläge von M.M. 88 ergibt aber einen Zweivierteltakt im Tempo 58-60 M.M. Schon wieder ist es Wilhelm Furtwängler, der diese Auflösung haargenau erfasst.

Der zweite Satz ist ein "Dreier", der aber von Beethoven hemiolisch metronomisiert wurde. Bei den punktierten Dreiviertelnoten lässt er ausdrücklich die Punktierung weg, was als Irrtum aussieht, jedoch in Wirklichkeit den mitreißenden Tanzcharakter des Originals haargenau wiedergibt. Dass der ganze Satz bei der Uraufführung auf Verlangen des Publikums wiederholt werden musste, ist ja hinlänglich bezeugt. In allen Ausgaben der "Neunten" ist der "vergessene" Punkt wieder angebracht worden, sodass das Scherzo um die Hälfte beschleunigt erklingt, wodurch nicht nur der Tanzcharakter vollkommen verloren ist, sondern auch das Paukenmotiv des Anfangs wie eine Kanonensalve klingt.

Das Metronomtempo für den Anfang des Dritten Satzes (M.M. 60) wird von keinem Dirigenten eingehalten mit Ausnahme von Arnold Schönberg, der damit allerdings fürchterlich durchgefallen ist. Kein Wunder, denn das Metronomtempo gilt erst vom Takt 99 an - für die Viertelnote. Leider fällt dadurch die Tempobeschleunigung beim ersten Taktwechsel, wo Beethoven für seinen "Neffen" ein Menuett zitiert, völlig unter den Tisch. In einer Radiosendung beim RIAS Berlin habe ich 1988 versucht, diesen Tempowechsel hörbar zu machen und zwar auf zwei Klavieren, gespielt von Majella Stockhausen und Philipp Moll.

Die schwierigste Verrätselung der Tempi ist anzutreffen im letzten Satz der Symphonie, der schon durch die viele Tempowechsel außerordentlich kompliziert ist. Schon beim Hauptthema, der weltumspannenden Freudenhymne, ist das Tempo um ein Viertel zu hoch angegeben worden (M.M. 80 statt M.M. 60). Der einzige Dirigent, der dieses Tempo anspielt, allerdings nur in der Orchester-Exposition, ist wiederum Wilhelm Furtwängler. Wenn Solisten und Chor dazu kommen, erhöht auch er das Tempo plötzlich zur allgemein bekannten Geschwindigkeit, wodurch die Freude einen hysterischen Charakter bekommt. Weil es nun in der Welt keine einzige Aufnahme mit dem Originaltempo gibt, wäre es sicherlich korrekter, die "Ode an die Freude" in "Hymne an die Hysterie" umzutaufen.

Wenn es einen gibt, der dies alles gewusst hat, so war es Beethoven selbst. In seinem letzten Brief an seinen Verleger "Schott&Söhne" schreibt er die wohl bittersten Worte, die jemals von einem Komponisten verfasst worden sind:

*Auch habe ich Briefe von Berlin bekommen, dass die erste Aufführung der Symphonie mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welche ich größtenteils der Metronomisierung zuschreibe. Wir können beinahe keine Tempi Ordinari mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freien Genius richten muß*