



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

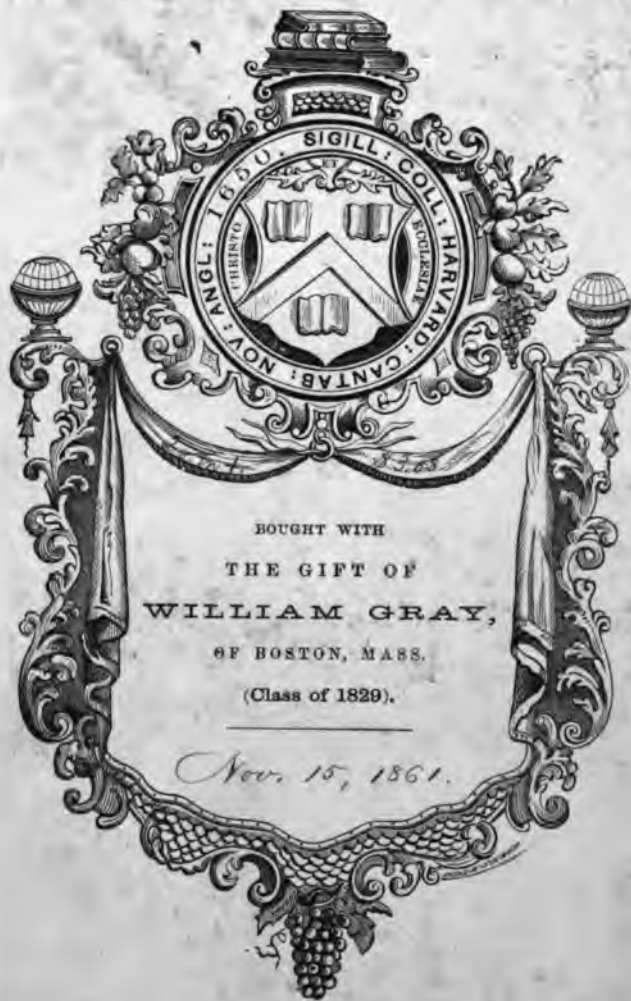
- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

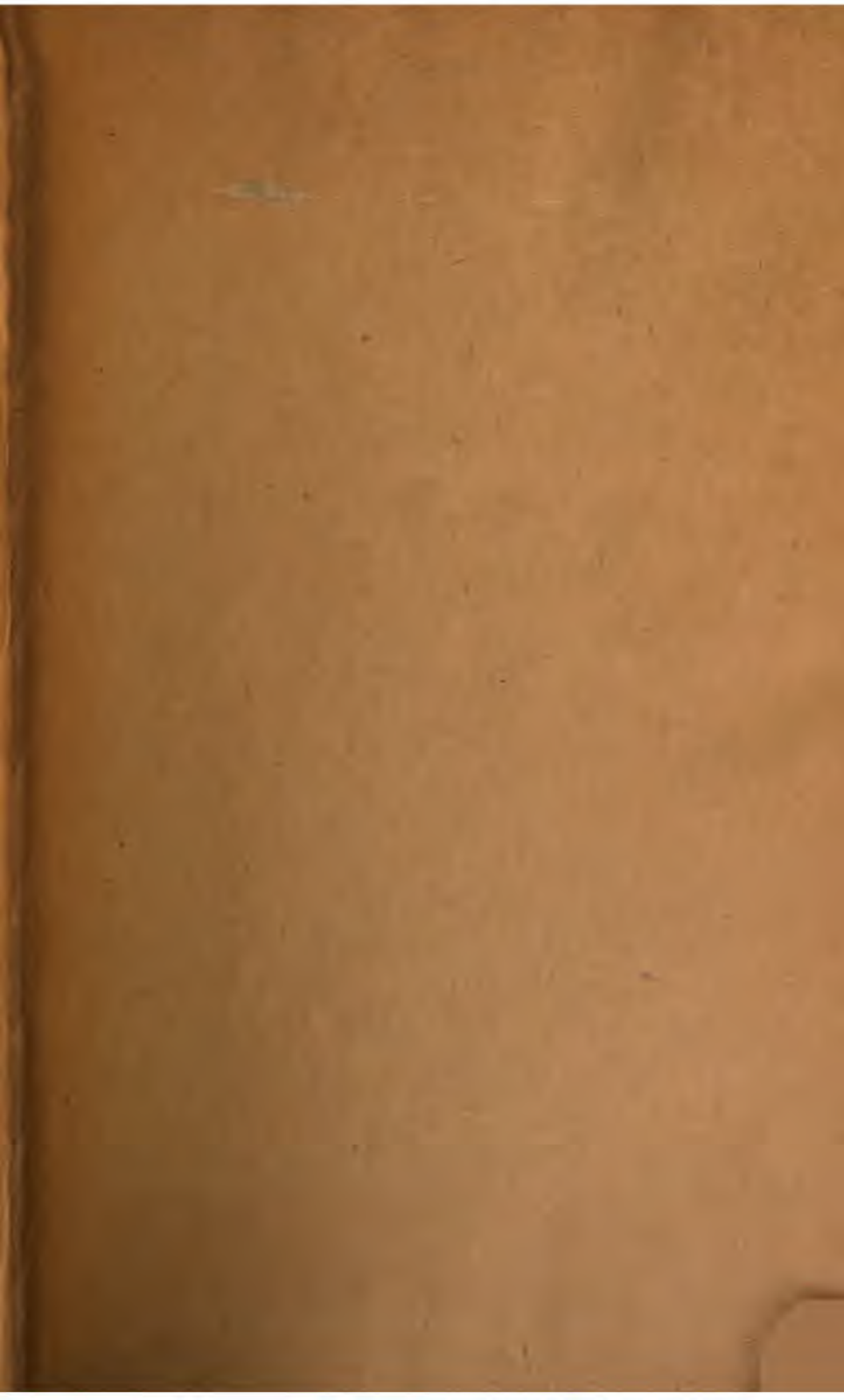
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

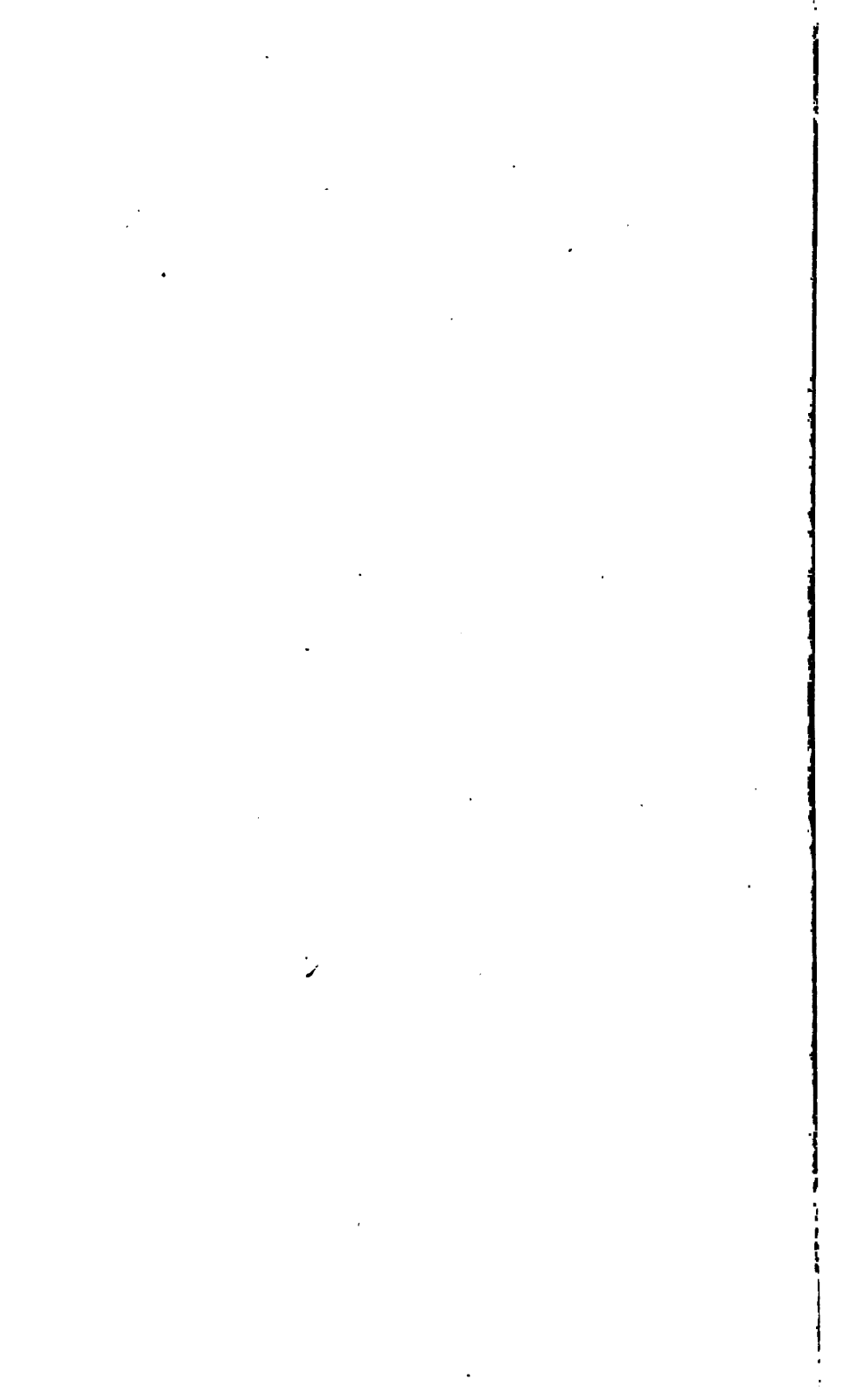
ML 163K U

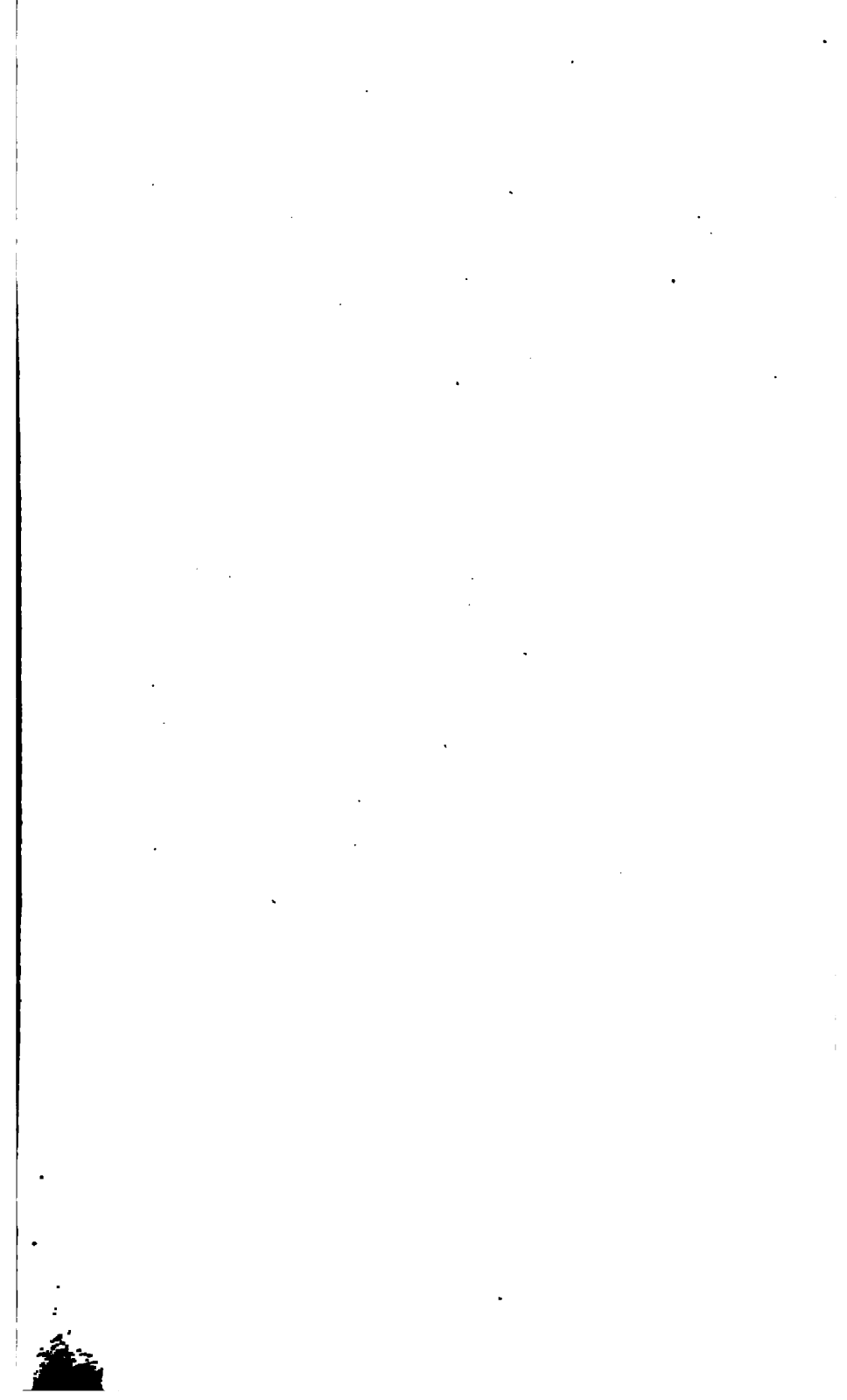
Ms. 1512.420

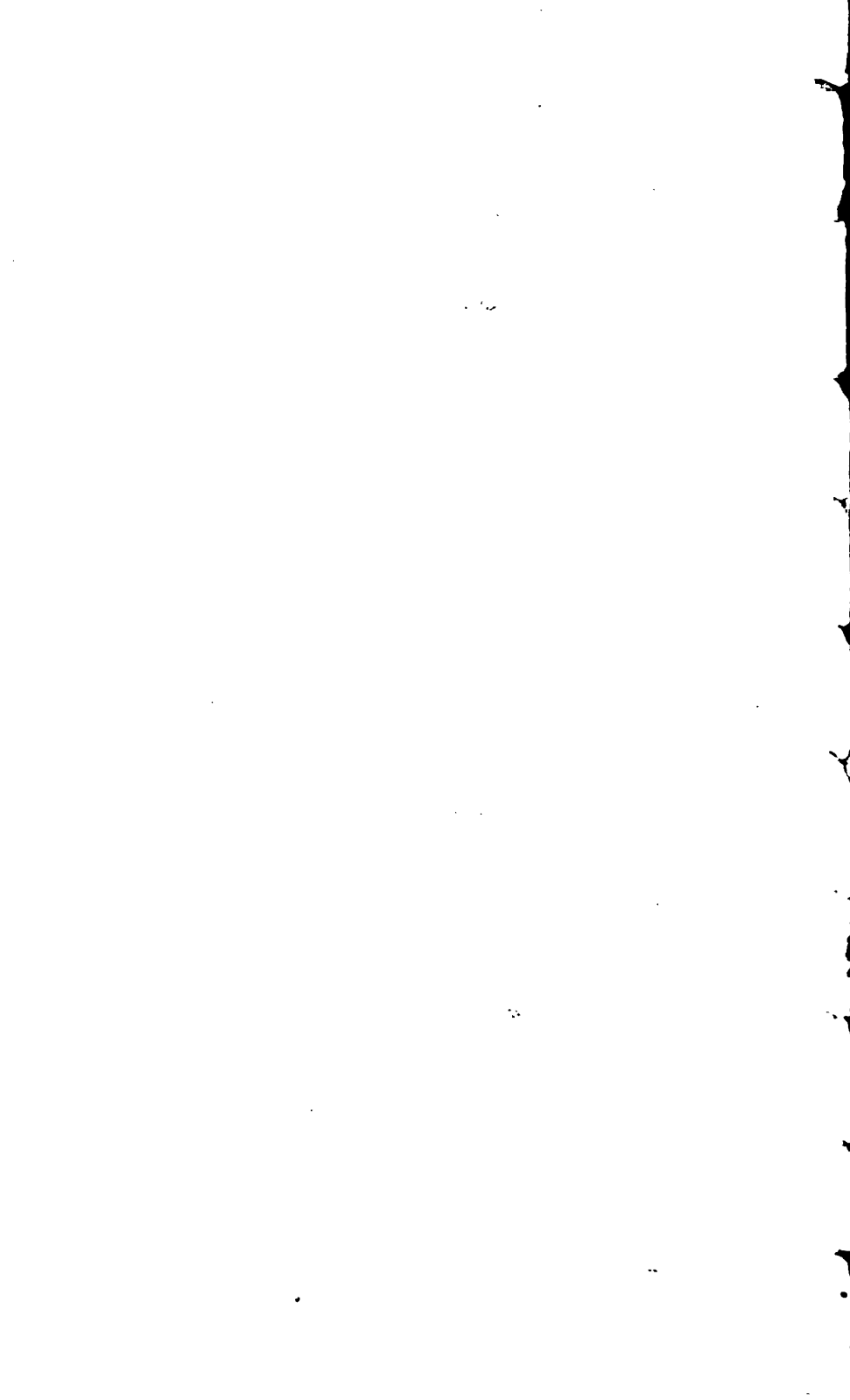


MUSIC LIBRARY



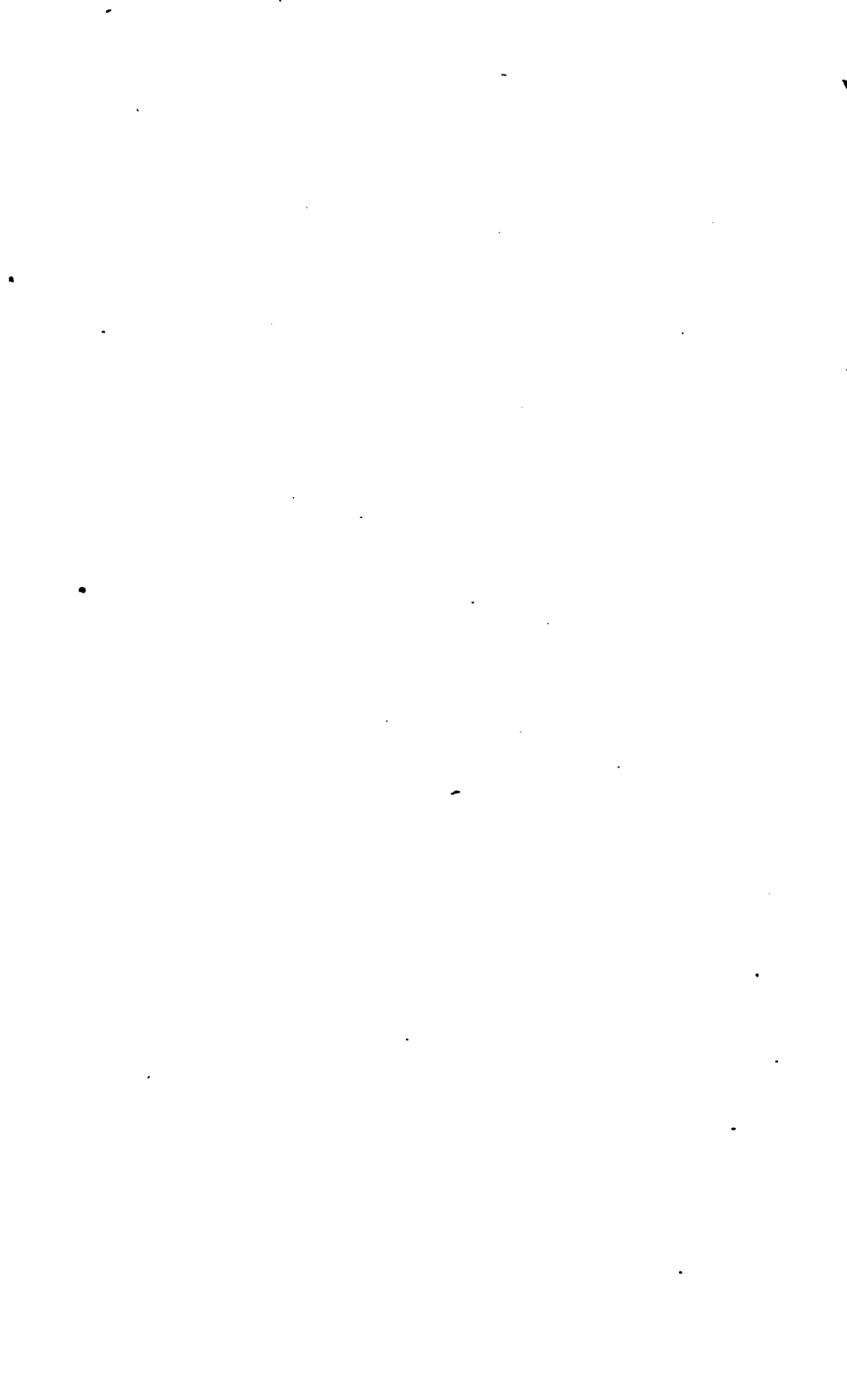






Ludwig van Beethoven.

Erster Band.



10
©

Ludwig van Beethoven

Leben und Schaffen

von

Adolf Bernhard Marx.

In zwei Theilen, mit Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag
Beethovenscher Werke.

Erster Band.

Das Recht der Herausgabe in englischer und französischer Uebersetzung hat der
Verfasser sich vorbehalten.

•••••

Berlin.

Verlag von Otto Janké.

1859.

Mus 1512.420

~~Mus. 629.1808~~

HARVARD COLLEGE LIBRARY

1861, Nov. 15.

Gray Fund.

2 vol in 1. \$3.08

Seiner geliebten Gattin

Therese,

der beglückenden Gefährtin im Leben und allem Schaffen,

der Freundin

Beethoven's, Bach's, Händel's und Gluck's,

widmet dies Buch

der Verfasser.



Inhalt des ersten Bandes.

Erstes Buch. 1770 bis 1804.

	Seite
Beethoven	3
Jugend	5
Abkunft. Familienleben. Erster Unterricht. Kees's Einfluß. Erste Kompositionen. Virtuosität. Sterkel. Unterrichtsgegen. Mozart.	
Schuljahr	21
Haydn als erster Lehrer. Schenl. Albrechtsberger tritt an Haydn's Stelle. Haydn's Einfluß. Nebenlehrer. G. van Swieten's Haus.	
In die Welt	33
Karakter des jungen Beethoven. Die Biographen Fetis, Lenz, Dullibscheff. Fürst und Fürstin Sichnowski. Beethoven's freie Fantasie. Himmel. Louis-Ferdinand. Wölfl. Steibelt.	
Die Vorgänger	46
Händel's, Seb. Bach's, Haydn's, Mozarts Charakteristik. Ihr Einfluß auf Beethoven. Gluck. Mehül. Cherubini.	
Die kleinen Arbeiten und die Form	64
Lrio's aus 1786. Variationen. Gelinek. Bagatellen. Märche. Variationen zur Eroica. Vierhändige Sonate. Gesänge. Die Sonaten Op. 49 und 79. Die Variationen No. 36. — Begriff der Kunstform. Uebersicht der Formentwicklung. Die Formbrecher-Theorie.	
Der Eintritt in die Laufbahn	99
Lebensziel Beethovens im Vergleich mit dem Mozarts und Haydn's. Ziel der Lehrtät. Ihre Klaviermusik. Ihre Symphonien. Die Lrio's Op. 1. Lrio Op. 11. Quintett Op. 16. Karakter des Klaviers. Sonaten Op. 2. Grundbegriff dreier- und vierstimmiger Form. Sonaten Op. 10.	
Beethovens Stellung	137
Sichnowski's Haus. Beethovens Sinnesart. Theilnahme an Politik. Unabhängigkeit und Selbstgefühl. Seine Freunde. Seine Liebe. Julia Guicciardi. Fantasie. Sonate Op. 27. Stephan Breuning. Thätigkeit. Unterrichtsgegen. Lebensgewohnheiten.	
Das Verhängniß	165
Schwinden des Gehörs. Selbstmordgedanken. Vereinsamung. Argwohn und Neugierkeit. Rachthel für Spiel und Direktion. Fetis und Dullibscheff's Irrthü-	

mer. Einfluß auf Komposition. Urphänomen des Tonlebens. Sonaten Op. 14. Beethovens Erläuterungen über sie. Sonate Op. 13. Adelaide. Sonaten Op. 22, 54, 58. Sonate Op. 26. Sonate Op. 28. Sonaten Op. 31. Psychologische Entwicklung in der Musik.

Chorische Werke 198

Konzerte Op. 15, 19, 37. Charakteristik des Konzerts. Quatuors Op. 18. Charakteristik des Quartetts. Quintett Op. 29. Septuor Op. 20. *Gli uomini di Prometeo*. Symphonie Cdur Op. 21. Beethovens Orchester. Oulibischefs Irrthümer und Lenz Sommerprose. Berlin. Symphonie Ddur Op. 36.

Zweites Buch. 1804 bis 1818.

Heldenweih 239

Beethovens Anerkennung. Die Kunstgenossen. Clementi. Die alte Kritik. Beethovens Lebenseinrichtung. Seine Brüder. Sein Testament. Das Oratorium *Christus am Oelberg*. Beethovens Republikanismus. Die Sinfonia eroica wird geschrieben. Beethovens Zorn über Napoleons Verrätherei gegen die Republik. Idee des Werks und Ausführung.

Die Sinfonia eroica und die Idealmusik 275

Musik als Tonspiel. Gefühlssphäre der Musik. Dramatik und Objektivität in der Instrumentalmusik. Richard Wagner's Auslegung der Eroica. Beethovens Ausrufung über den zweiten Satz. Oulibischefs Auffassung. Fetis. Berlin. Französische Hypothese.

Die Zukunft vor dem Richterstuhl der Vergangenheit 297

Der Fortschritt des Geistes. Kies. Die Kritik. Berlin. Lenz. Oulibischefs *Eherstes*.

Rück- und Umschau 308

Tonspiel. Das Trippelkonzert Op. 56. Horn-Sonate Op. 17. Sonaten mit Violin Op. 30. Musik der Stimmung. Sonate Op. 7. Rückblick auf die Sonate Op. 28. Beethovens Melodie, Rhythmus, Modulation. Energie, als Grundzug seines Charakters. Vergleich mit Händel. Sonate mit Violin Op. 47. Fantasie Op. 77. Noch einmal die Formfrage. Gellerts Lieber, Op. 32. Beethovens Glaubensartikel.

Aronore 326

Der Musiker und die Oper. Glück und seine Nachfolger. Beethovens Standpunkt. Das Operngebiet. Sein Lebenspunkt für Beethoven. Die erste Ouvertüre. Sie wird zurückgelegt. Mißverständniß über Originalität. Zweite und dritte Ouvertüre. Erste Gestalt der Oper. Sie fällt. Die Kritik. Umgestaltung, Darstellung der neugefalteten Oper. Uebermaliger Fall.

Fidelio-Aronore 354

Dritte Aufführung der Oper. Großer Erfolg. Die vier Ouvertüren. Ihre Charakteristik. Die zwei Opernprinzipie, das glückliche und das mozartische. Beethoven, der Nachfolger Mozarts. Charakteristik der beethovenschen Oper. Anträge zu neuen Opern. Melusina. Die Wirkschaft.

Erstes Buch.

1770 — 1804.



Beethoven.

Das Leben des Mannes sind seine Thaten, des Künstlers seine Schöpfungen. Die äußerlichen Vorgänge, Zustände, Verhältnisse sind nur Träger und allerdings Bedingungen jenes eigentlichen Lebens; sie können an sich unbedeutend erscheinen, ja, bei Männern geistiger That können sie kaum anders, da der innerlichen Arbeit nicht Wechsel und Bewegung, sondern Einfachheit und Stille des äußerlichen Daseins gemäß sind. Bei wem aber wäre dies zutreffender, als bei dem Tonbildner, dem nicht bloß das Schaffen ein innerlicher Vorgang ist, sondern auch der Gegenstand des Schaffens? Dem Maler bietet sich die schaubare Welt ringsumher mit ihrer beseligten Gestaltenfülle, mit ihrem Licht- und Farbenzauberspiel als Stoff seines Schaffens; der Musiker muß diese Welt in sein Inneres hineinnehmen, um aus ihm heraus sie neubeseelt wiederzugeschaffen.

So war es Nothwendigkeit, daß das Leben des innerlichsten Tonbildners, Beethovens, nach außen sich am stillsten und einfachsten gestalte; nicht jene bunten Reisebilder hat es aufzuweisen, die Händels und Mozarts Jugend in Italien, Frankreich, England erheiterten, nicht den Kampf zweier Volks- und Kunstprinzipie, der um Glücks hohe That die geistreichsten Köpfe Frankreichs gegeneinanderwarf, seine Spaltung, noch heut' unentschieden, in den Hof und das königliche Paar hineinriß. Nicht jenen behagens- und

schlimmervollen Ueberfluß kennt es, in dem Spätere geboren wurden, oder den Andere zu erwerben und zu genießen verstanden. In unscheinbarer Enge begann Beethoven seinen Lebenslauf. Besitzlos in die Welt hinaustretend, unerzogen für die Welt, lernte er nicht, zu besitzen und sich ein sicher freies Dasein zu bauen. Damit seine Sendung sich vollziehe, mußte noch ein unheimlich Geschick in den innern Organismus zerstörend eingreifen, tiefste Stille, Einsamkeit von innen heraus um ihn her auszubreiten.

Nichts ist hier Zufall oder Schuld; nirgends vielleicht hat sich der nothwendige Einklang der Lebensverhältnisse mit der Lebensbestimmung gegen allen äußern Anschein klarer herausgestellt, als an diesem Beethoven. Was Andere gehemmt und gebunden hätte für immer, ihn mußte es stählen und freimachen; diese Stille des Lebens, in der Andere verbumpft wären, für ihn belebte sie sich mit Gesichten, mit Schmerzen und Entzückungen überschwänglicher Fülle und unabsehbaren Wechsels; selbst jene Zerrüttung, die jeden andern Musiker tödtlich gleich zaubergewaltigem Fluch innerlich erlöbtet hätte, geheimnißvoller Segen ward sie ihm, unverständene Weihe für den in ihn gelegten Beruf. Dieser Segen hat in ihm gewebt und gearbeitet, unbegriffen und qualvoll wie das eiserne Joch auf dem Nacken des Propheten. Sicherlich hat er ihn auch gelobt mit Ahnungen und Bestätigungen, wie sie nur dem Künstler zu Theil werden.

Schließt nun dieses äußerlich so einfache, oft so getrübte Leben eine Ueberfülle geistiger Anschauungen und Thaten in sich, vollbringt die Tonkunst in ihm einen jener Momente, in denen das Alte sich vollendet und aus ihm die neue Idee verklärend emporsteigt: so darf man voraussehen, daß auch das an sich Unscheinbare, vom Geistesstral getroffen und durchdrungen, seine wahre Bedeutung und Würdigkeit empfangen wird.

J u g e n d.

Ludwig van Beethoven ward seinem Vater Johann, einem Sänger in der Kapelle des zu Bonn hofhaltenden Kurfürsten Max Franz, Erzbischofs von Köln, am 17. Dezember 1770 geboren. Der Vater, unruhig und unbefriedigt in seiner dunkeln, kümmerlich ausgestatteten Stellung, hatte sich wenigstens den allgemeinsten Lebensrost, die Ehe, nicht versagen mögen; er hatte am 12. November 1767 die Wittwe des churfurstlichen Kammerdieners Laven, die damals einundzwanzigjahrige, kräftige Maria Magdalena Kefeich heimgefuhrt. Sie gebar ihm 1769 einen ersten Sohn, der bald nach der Geburt verschied, dann den Ludwig, dann, am 8. April 1774, einen dritten Sohn, Kaspar Anton Karl, und am 2. Oktober 1776 den lezten, Nikolaus Johann.

Da saß nun der arme Musikus mit dem für seine Mittel viel zu zahlreichen Hausstand in seiner engen dunkeln Wohnung im Graus'schen Haus in der Bonngasse, in angstiger Dürftigkeit, aus einer Verlegenheit in die andere fallend, oft am Nothwendigsten Mangel leidend. Gutmuthig von Natur, reizbar, wie Musiker eben sind, gebrangt und gestachelt durch unablässige Noth, ward er herausfahrend gegen die Seinigen, zum Jähzorn geneigt, dann wieder durch den Anblick der Kinder und den Zuspruch der guten, verständigen Gattin leicht beschwichtigt und erheitert; in schlimmsten

Tagen suchte der Arme Trost und Vergessen im Glase. War Ruhe im Haus' und er übte sich am Klavier im Gesange, so blieb der nun vierjährige Ludwig gewiß nicht fern; kein Spiel und kein Spielgefell hielt ihn dann ab, er mußte zum Vater. Da drängt' er sich, so nah' es ging, an seine Seite, lauschte still und bewegungslos und ernst dem Gesang, der ihn entzückte, und bat, so oft der Vater schließen wollte, so dringlich und unwiderstehlich, nur noch ein klein wenig zu singen. Dann nahm der Vater sein Kind auf den Schooß und sang wieder „schmelzelnb hold“, faßte die kleine Hand in seine und ließ ihn die Melodie, die er sang, mitspielen. Das war dem Kind' eine Lust ohne Gleichen! es war nicht vom Klavier wegzubringen, bald gelang es ihm, die Melodie selbst zusammenzufinden. Fünf Jahr*) war er alt, da beschloß der Vater, ihm förmlichen Unterricht auf Klavier und Geige zu geben.

Guter Wille war auf beiden Seiten vorhanden; aber der reicht nicht aus. Der Vater mag ohnehin kein sonderlicher Musiker und Lehrer gewesen sein, wenigstens hat er sich in keiner Hinsicht einen Ruf gemacht. Nun mischte sich aber, verzehlich in der Lage des Bebrängten, der Gedanke hinein, in dem Knaben einen Gehülfen für Erwerb zu erziehn, um die jüngern Brüder besser durchzubringen und den unablässigen Forderungen des Hausstandes einigermaßen zu genügen. Das hatte Eile; der Knabe sollte üben, viel, unablässig üben, festhaltende Strenge, jähzornige Wallungen wechselten mit natürlicher Güte und heimlicher Reue aprilhaft. Auf der andern Seite mochte der kräftige, eigenwillige, unruhige Knabe wohl nach seiner Weise gern Musik machen; aber zu vorgeschriebenen und unablässigen Uebungen war er schwer zu bringen. Sie und das ganze Benehmen des Lehrenden verleibeten ihm fast die Musik und

*) Die Dedikation der ersten drei Sonaten (in der Speyerschen Blumenlese herausgegeben) an den Kurfürsten Maximilian Friedrich bezeichnet das vierte Jahr für den Anfang musikalischer Beschäftigung; vielleicht sind jene Spiele dazugerechnet.

verhärteten ihn, gegenüber dem wankelmüthigen Vater, dessen Schwächen dem scharfen Kinderauge nicht entgehen mochten. Nur die fromme, liebefräftige Mutter, „die (sagt Beethoven später) mit meiner Störrigkeit so viel Geduld hatte,“ an der das Kind mit einer noch im Mannesalter nachwirkenden Innigkeit hing, wußte das hartgewordene Herz ihm zu schmelzen; mit der Erweichung kehrte dann die Liebe zurück zu dem süßen Spiel der Töne.

Noch ein Labungsquell floß der oft beklemmten Familie. Das war die Erinnerung an den Großvater, ebenfalls Ludwig geheißten, väterlicher Seite. Der (wahrscheinlich aus Maastricht gebürtig, — jedenfalls deutet der Familienname van Beethoven auf niederländischen Ursprung) war im Dienste des Kurfürsten, Max Friedrich, von Köln Bassist auf dem von jenem errichteten Nationaltheater gewesen und oft, z. B. in dem Singspiel „L'amore Artigiano“ und dem „Deserteur“ von Monsigny mit Beifall aufgetreten, ja, er hatte es bis zum kurfürstlichen Kapellmeister gebracht. Persönlichen Einfluß kann er auf den Enkel nicht gehabt haben, da er schon am 24. Dezember 1773 gestorben war; aber in der vergrößerten Kindererinnerung lebte der Großvater Kapellmeister fort, mag oft in die Dunkelheit und Dürftigkeit des gegenwärtigen Zustands hineingelänzt, oft in den schwankenden Träumereien, wie Knaben sich von ihrer Zukunft machen, mitgespielt haben.

Das also war das musikalische Nest, in dem Ludwig van Beethoven die ersten Lebenskräfte sammelte, die ersten Anregungen für seine Kunst empfing. Was sonst noch auf ihn eingewirkt, um, vielleicht ihm selber unbewußt, in seinen spätern Erregungen und Gesichten mitzuspielen, wer weiß es? Er hat viel Gesang um sich her gehabt, vielleicht noch den bewunderten Großvater gehört. Gewiß ist der Knabe nach Knabenart neugierig auch in den Kirchen herumgeschweift. Daß er kirchlich-konfessionell erzogen oder angeregt worden wäre, wie vor ihm Haydn und Mozart, ist in der Nähe des voltairisirten Frankreich und unter einem Erzbischof, der ein National-

theater gründet oder beschützt, nicht anzunehmen; nirgends, auch nicht in seinen Werken, zeigt sich davon eine Spur. Betrat er denn die Kirchen, so konnte die anregende katholische Weise nicht anders als mysteianartig auf seine Phantasie wirken; und ist sie nicht ein Mysterium? Sicherlich hat der bonner Knabe mehr als einmal jenem Bittgang nach der Minoritenkirche in der Rheingasse sich angeschlossen, dem Tausende der Landbewohner und der städtischen Jugend unter lauten Gebetsprüchen und einfältigem, kräftig rhythmisirten Wechselgesang*) der Männer und Frauen oder des Vorsängers und Kinderchors am Feste der heiligen Maria von Kevlaar zusammenströmen, am vergolbeten blumengeschmückten Gitter von der Geistlichkeit würdig empfangen, Gebet und Gesang aber für sich allein in der übervollen Kirche vollendend. Anklänge — oder sinnverwandte Klänge finden sich in den spätern Tongebilden.

Ist dies nur Vermuthung, so fehlt es für jene Zeit auch nicht an willkürlichen Erdichtungen. Die Einen wollten, allen Kirchenbüchern zum Troß, unsern Beethoven zu einem Niederländer machen, — als wenn er nicht durch und durch Deutscher und nur in Deutschland möglich wär! Andere (Franzosen) hoffen anzuziehn, wenn sie ihn für einen natürlichen Sohn Friedrich Wilhelm II. ausgeben. Leider ist dieser König vor 1770 niemals in Bonn, und Beethovens Mutter ist niemals auswärts gewesen. Ihm selber war dies Gerübe gleichwohl empfindlich genug, daß er noch in der spätesten Zeit, am 7. Dezember 1826 (am 7. Oktober seinem Freunde Schindler in die Feder diktiert) dem Dr. Wegeler antwortete: „Du schreibst mir, daß ich irgendwo als natürlicher Sohn des verstorbenen Königs von Preußen angeführt worden bin. Man hat mir davon vor langer Zeit ebenfalls gesagt. Ich habe mir aber zum Grundsatz gemacht, nie weder etwas über mich zu schreiben, noch irgend etwas zu beantworten, was über mich geschrieben worden.

*) S. Berliner allg. mus. Ztg., Jahrgang 7, S. 327.

Ich überlasse Dir daher gern, die Rechtschaffenheit meiner Aeltern, und meiner Mutter insbesondre, der Welt bekannt zu machen."

Unschuldiger wenigstens ist eine andre Mythe aus der Kinderzeit. Wenn, erzählt Quatremère Disjonval in seiner Arachnologie, der kleine Beethoven sich mit seiner Geige hinausschlüchtete in eine staubige Bodenkammer, wo zerbrochene Möbel und defekte Notenhefte nebeneinander schlummerten, um ganz einsam zu spielen, habe sich eine gewaltige Kreuzspinne herabgelassen auf die Geige und zugehört, bis einmal die Mutter dazugekommen und das Thier getödtet, zum großen Leidwesen des kleinen Virtuosen. Das Geschichtchen ist bekanntlich mehrmals wahr. Beethoven wollte später nichts davon wissen; er habe damals, meint er, so abscheulich gekragt, daß eher die ganze Naturgeschichte vor ihm davongelaufen wäre.

Sollte gleichwohl aus der Musik des Kleinen etwas werden, so mußte, das sah der Vater und besser vielleicht die Mutter ein, ein andrer und tüchtiger Lehrer für den nun siebenjährigen Knaben herbeigeschafft werden. Der fand sich in dem Hautbolsten, nachherigen Kapellmeister im ersten bayerischen Regimente, Pfeiffner, einem geschätzten Musiker und selbst Tonsetzer. Beethoven hat noch spät versichert, daß er diesem Manne das Meiste verdanke, hat ihn auch, der in seinem Alter in Dürftigkeit gesunken war, nach Kräften mit Geld unterstützt. Ihm folgte der Hof-Organist und Kammermusikus van der Eden, ein ausgezeichnetes Klavierspieler, der den Knaben erst unentgeltlich unterwies, dann ihm auf Kosten des Kurfürsten täglich eine Lehrstunde gab und ihn neben dem Klavier auch im Orgelspiel unterrichtete. Der Knabe machte so rasche Fortschritte, daß er sich oft in der Kapelle und in den Gemächern des Kurfürsten hören lassen durfte und stets Beifall fand.

Nach Edens Tode ward der Hof-Organist Christian Gottlob Keefe, zuvor Musikdirektor bei der Großmannschen Schauspielergesellschaft, mit dem Unterrichte beauftragt. Keefe war es, der den

nun neunjährigen Knaben zum Komponiren anleitete, auch mit Seb. Bachs Klaviersachen bekannt machte; schon mit elf Jahren soll der Kleine das wohl temperirte Klavier bewundernswürdig gespielt haben. Beethoven selber meint später, wenig oder nichts von Neefe gelernt zu haben und klagt besonders über zu harte Kritik der ersten Kompositionsversuche. Hierin darf man vielleicht dem wissenschaftlich nie ungerechten oder unwahren Künstler nicht unbedingt Glauben beimessen, der auch den spätern Lehrern zu eigenwillig gegenüber stand, als daß er nicht leicht dazu gekommen wäre, den Lehrzwang und das kritische Messer schärfer zu empfinden, als die Wohlthat der Leitung. Jedenfalls zeugen die ersten Tonstücke, mit denen der Knabe schon im elften Jahr' in die Oeffentlichkeit trat, von einem, vielleicht nicht tiefwirkenden, aber praktisch (nach damaliger Musikweise) geschickt fördernden und zustuzenden Leiter. Von diesen Erstlingen, — neun Variationen über einen Marsch, einige Lieder (unter andern das von Claudius: „Wenn jemand eine Reise thut“), drei Klavierfonaten, — sind die letztern entschieden das Bedeutendste*). Sie stehen dem Gehalt nach ziemlich auf gleicher (wenigstens nicht höherer) Stufe mit den Tonstücken der meisten damaligen Klavierkomponisten, der Sterkel, Wanhall, kurz der sogenannten „Heiligen-Römischen-Reichskomponisten“ im Südwesten unsers Vaterlandes. Dabei sind sie aber so sicher und ebenmäßig gestaltet, wie man von keinem sich selbst überlassenen Knaben, am wenigsten von einem störrigen Feuerkopf wie Beethoven, erwarten kann. Die Vermuthung ist wenigstens nicht grundlos, daß Neefe's Leitung und selbst seine unmittelbar eingreifende Hand, vielleicht zum Verdrusse des jungen Tonsetzers, hier mit im Spiele gewesen sei; man konnte dem Knaben mehr Eigenthümlichkeit, aber unmöglich so klar und festgebildete Form zutrauen. Dann aber ist Neefe's Leitung, mag sie auch Ei-

*) Sie sind 1783 herausgegeben; auf dem Titel ist der Komponist als „elfjährigen“ bezeichnet, so daß sie 178 $\frac{2}{3}$ gesetzt sein mußten.

genthümliches zu Gunsten der Form geopfert haben; für die ganze Zukunft Beethovens eine wahrhaft unschätzbare Wohlthat gewesen, deren Einfluß sich später erweisen wird.

In derselben Zeit gewann er sich durch eine andere Komposition seinen ersten Gönner und Beförderer. Der Graf Waldstein, Liebbling und steter Begleiter des jungen Erzbischof-Kurfürsten, Freund der Musik und selbst geschickter Klavierspieler (Beethoven hat ihm später aus Dankbarkeit die Sonate Op. 53 gewidmet, auch artige Variationen zu vier Händen über ein Thema des Grafen geschrieben) hatte zum Karneval mit andern jungen Adlichen ein Ritterballet eingerichtet und Beethoven mußte dazu die Musik liefern. Alles lief gut ab, die Musik gefiel und Waldstein ward von da an der thätige Gönner des jungen Künstlers, den er, den Namen des Kurfürsten vorschiebend (weil Privatgaben vielleicht abgelehnt worden wären) mit Geld unterstützte, den er durch Verwendung bei dem Kurfürsten 1785 zu der (eigentlich ganz unnöthigen, nur zu Gunsten Beethovens neuerschaffenen) Stellung eines zweiten Hoforganisten neben Neefe förderte und bei jeder Gelegenheit anregte, aus dem Stegreif am Klavier zu variiren, oder gegebene Thematik durchzuführen. Daß es mit dem Dienste nicht sehr ernst genommen ward, erkennt man in einem Vorgang in der Kapelle selbst, der zugleich für Beethovens spätere Weise vorbedeutend ist. In der katholischen Kirche werden bekanntlich in der Charwoche während dreier Tage die Lamentationen des Propheten Jeremias vorgetragen, kleine Sätze von vier bis sechs Zeilen; der Vortrag geschieht in gesangsartiger Rede (das alte choraliter legero) in freiem sprachlichem Rhythmus. Die Tonfolge bildet sich aus vier auf einander folgenden Stufen, wobei stets auf der Terz mehrere Worte, ja ganze Sätze gesprochen werden und einen Ruhepunkt bilden, den der Begleiter am Instrument mit einem freien Harmoniegang ausfüllt; dann wendet der Sänger sich zur ersten Stufe zurück. Die Begleitung geschieht, da die Orgel an diesen Tagen nicht gebraucht

wird, am Klavier. Nun geschah es an einem der Tage, daß Beethoven den sonst tonfesten Sänger Heller, der sich mit seiner Sicherheit brüsten mochte, fragte: ob er ihm gestatten wollte, ihn „herauszuwerfen?“ Heller ist mit dem Versuch einverstanden, und jetzt mobilirt der neugebackne Organist, indem er die erste Stufe stets in der Oberstimme festhält, so wundersam darauf los, daß Heller richtig sich nicht mehr zum ersten Ton zurückfinden kann. Zeugen sind der Musikdirektor und der erste Violinist des Kurfürsten, Lucchesi und Franz Ries, die das Spiel laut bewundern. Den geistreichen und muthwilligen Erzbischof (er war beiläufig ein Bruder Josephs II. und so wenig konfessionell, daß er kein Argß gehabt, den Protestanten Neefe vom Theater hinweg zum Organisten an seiner Kapelle zu berufen) ergötzte der Musikerspaß ebenfalls; doch empfahl er für die Zukunft einfachere Begleitung. Beethoven gedachte dieses Künstlermuthwillens noch spät nicht ohne Wohlgefallen.

Neben Neefe's Unterricht waren gewiß Graf Walbsteins Anregungen zur Variation und Durchführung gegebener Thematē aus dem Stegreif dem jungen Künstler höchst förderlich; sie gaben nicht bloß Anlaß zur Kompositionsübung, sie hoben auch den Jüngling aus der dunkeln Stellung empor, in der er geboren war, und weckten das Selbstgefühl in ihm, die Theilnahme hervorragender Persönlichkeiten erworben zu haben und ihre Gunst durch seine Kunst vergelten zu können. In dieser Lage ließ er sich stets gern bereitwillig finden, in Gesellschaften zu spielen, was sich später sehr ändern sollte. Besonders ergötzte er sich und die Zuhörer mit Versuchen, den Charakter und die Weise bekannter Persönlichkeiten in seinen Phantasien zu zeichnen; im Knabenspiel meldete sich schon jener Drang, Bestimmtes in der Musik zu offenbaren, die Kunst der Töne über das Spiel mit Anregungen in die Sphäre hellern Bewußtseins hinauszuhoben. Manches Jahr und manches Werk trat zwischen diese Vorspiele und ihre Bewährung.

Uebrigens wurde sein Spiel damals, wie es scheint, besonders

der ungewöhnlichen Fertigkeit wegen bewundert, war aber noch rauh und hart; er hatte sich beim Orgelspiel verewöhnt, auch noch keinen feinen Spieler gehört. Jetzt fand sich auch dazu Gelegenheit. Die Kapelle machte eine Fahrt nach Aschaffenburg und nahm den jungen Beethoven mit. In Aschaffenburg traf man mit Sterkel zusammen, dem fruchtbaren, nach damaliger Weise eleganten, wenn auch nicht tiefen Komponisten, dessen Klavierspiel eben so leicht und gefällig war, wie seine Komposition. Beethoven wurde durch Mies und die Brüder Romberg vorgestellt und hörte Sterkels Spiel mit gespanntester Aufmerksamkeit an; diese Vortragsweise war ihm ganz neu. Als darauf die Rebe auf Variationen kam, die Sterkel über Alghini's „Vieni amore“ gesetzt hatte und für so schwer hielt, daß er zweifelte, ob der junge Künstler sie spielen könne (wer einmal Sterkelsche Konzerte gespielt, hat den Maasstab für jenes Urtheil in der Hand) setzte Beethoven sich an das Klavier und spielte nicht nur jene Variationen aus dem Gedächtnisse, sondern setzte noch andere eben so schwere aus dem Stegreif hinzu, und diese zu allgemeiner Ueberraschung in der angenehmen Sterkelschen Manier und nach dessen Spielweise.

Zu derselben Zeit mußte der funfzehnjährige Virtuos vor dem Kurfürsten ein neues Trio von Plehmel vom Blatt spielen. Dies geschah ohne Anstoß, obgleich im Adagio in der Klavierpartie zwei Takte fehlten; Beethoven hatte das gleich bemerkt und die Lücke kunstgerecht ausgefüllt; erst nach dem Schlusse brachten die Andern es zur Sprache. Der Kurfürst, stets durch seine Leistungen erfreut, ernannte ihn zu seinem Kammermusikis.

Auch dem Wunsche des Vaters konnte nun entsprochen werden; der Sohn, jetzt schon von Kunstgenossen und Liebhabern hochgeschätzt, fand Gelegenheit, Unterricht zu ertheilen und das Seine zum Haushalt beizusteuern. Aber das war ihm unerträgliche Last und ist es stets geblieben; begreiflicherweise zogen Komposition und Spiel ihn ungleich mehr an. Dann aber scheint ihm systematisches

Verfahren, ohne das man im Lehren nicht sicher wirkt und weit kommt, überhaupt fremd, ja abstoßend gewesen zu sein; er hat es auch in der eignen Schulbildung nicht gar weit gebracht, z. B. so wenig Latein gelernt, daß er, der in katholischer Familie Geborne, später zur Komposition seiner ersten Messe der Unterlage einer wörtlichen Uebersetzung und der Vorzeichnung des Sylbenmaßes und Accents bedurfte. Dies hatte seinen Grund keineswegs in einseitiger Richtung auf Musik; mehr als die meisten Musiker seiner Zeit trachtete er, seinen Gesichtskreis an den vaterländischen und englischen Dichtern, ja an den Werken der Griechen und Römer, namentlich Homers (die Odyssee), Plato's und Plutarchs, die er in Uebersetzungen las, an Geschichte und Theilnahme für die politischen Bewegungen zu erweitern. Aber das Alles mußte ihm, so scheint es, in künstlerischer Weise, mit heftiger Hinwendung bald auf das Eine, bald auf das Andre zufällig ihm Nahetretende zukommen. Sein Leben war schon damals nach innen gekehrtes Schauen. Die eigne Entwicklungsweise widerstrebte dem Beruf und Geschäft des Lehrens, zu dem eigne Bedürftigkeit weniger, als der Gedanke an seine Familie, besonders die arme Mutter, bewegen konnte.

Das Opfer sollte sogleich seinen Lohn finden. Er wurde Lehrer des jüngsten Sohns und der Tochter (Eleonore hieß die milde, gütige, deren Namen einst die Oper ihm in die Seele zurückführen sollte) im Hause der verwittweten Hofrätthin von Breuning. Hier trat er aus der Dürftigkeit und Beschränktheit des väterlichen Hauses in einen Kreis sittiger, wahrhaft gebildeter Menschen, die das Leben im Wohlstande heiter zu genießen, zwanglos und fein zugleich untereinander zu verkehren wußten. Man muß den Druck niedrer Verhältnisse auf ein zum Aufschwung erwecktes Gemüth an sich selber erfahren, oder zu lebhaftester Anschauung gebracht haben, um den Gegensatz zu fassen, der nach allen Seiten hin und ganz absichtslos hier vor den Geist des scheuen Jünglings trat, Personen und Zustände mit dem Schimmer eines höhern Daseins umgöß,

nicht bloß in seiner verklärten Phantasie, sondern auch in seinem dankbaren Gemüthe. Denn in diesem Kreise sah er sich mit Achtung und Antheil aufgenommen, bald mit Liebe, gleich einem Kinde des Hauses, behandelt. Das erweichte sein oft starr und trogig Herz, er fühlte seinen Werth erkannt, sich nicht bloß als Künstler und Unterhalter, wie bei den vornehmen Gönnern, nein als Menschen mit all seinen Vorzügen und Schwächen wohlgelitten, in die seiner würdige Sphäre des Lebens gehoben. Ueber sein ganzes Leben hin bewahrte er dem breuningschen Hause und dem spätern Gatten Eleonorens, geheimen Medizinalrath Dr. Wegeler aus Koblenz, getreueste, zärtliche Liebe. Wie viel Einfluß aber diese zweite Jugend auf Beethovens ganzes Leben gehabt, erräth man einigermaßen, wenn man durch das ganze spätere Leben und die Werke hindurch den unausschöpflichen Born von Liebe, von herziger Einfalt und Treue strömen sieht, dessen man neben der Energie des Willens, neben der tiefen Versenkung in die Nachtsseite des Lebens, neben Allem, was Beethoven gewesen, gethan und gelitten, sich kaum versehen haben sollte.

Die Mutter gewann mütterliche Macht über seine oft störrige Laune; sie entwaffnete ihn, wenn er „seinen Raptus hatte“ (wie sie es nannte) durch Freundlichkeit und Geduld, und mußte dann ihn zu lenken. Oft, wenn er gegenüber, beim österreichischen Gesandten, Grafen Westphal, unterrichten soll und gar zu gern in der Familie geblieben wäre, treibt sie ihn fort zu seiner Pflicht. Dann geht er mißmuthig, ut iniquae mentis asellus, sagt Wegeler*), kehrt aber noch vor Westphals Hausthür um und verspricht morgen lieber zwei Stunden zu geben; heut sei's ihm unmöglich.

*) Wegeler und Ferdinand Ries, der höchlichst um Beethoven verdiente Schindler (der irrig in seiner Biographie meint, durch meine Schuld eines Beethovenschen Briefs verlustig gegangen zu sein) und Seyfried seien hier als bekannte Hauptquellen für Beethovens Biographie genannt.

In diesem Hause war es, wo Beethoven mit deutscher Literatur namentlich mit den bessern Gedichten bekannt wurde. Nach Zeit und Ort kann man annehmen, daß Klopstock unter den Dichtern der bonner und der nächsten Zeit ihm vorangestanden und zeitig Einfluß auf ihn geübt; dem dunkeln Drang seiner Jugend stand wohl kein Dichter näher und verwandter; noch spät zieht sich der Hauch jener erhabenen Ueberschwänglichkeit Klopstocks, der Wort und Gedanke bisweilen zum bloßen Hall und Schall des Unausprechlichen werden, durch Beethovens Modulation und den geheimnißvollen Nachtklang seiner Instrumentation; noch spät gedenkt er (wie Rochlitz aus dem Jahre 1822 erzählt) von Goethe redend, des Lieblings seiner Jugend: „Er (Goethe) hat den Klopstock bei mir todt gemacht. Sie wundern sich? nun lachen Sie? . . . Aha, daß ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich Jahrelang mit ihm getragen, wenn ich spazieren ging, und sonst. Ei nun, verstanden hab' ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des dur! Nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da rieth ich doch, — so ungefähr . . .“ Mag Rochlitz die Redeweise nach eigener Art ein wenig umgefärbt haben; die Schilderung ist für Klopstock und Beethoven zutreffend.

Im traulichen Kreise des breuningschen Hauses sollte denn auch das Herz des Jünglings zum erstenmal von zärtlicherer Neigung berührt werden. Jeannette v'Honrath war die Zauberin, eine junge Kölnerin, die oft mehrere Wochen bei Breunings weilte. Die schöne lebhafteste Blondine von gefälliger Bildung, die sich lebhaft für Musik interessirte und selber recht anmuthig sang, führte nicht blos Beethoven, sondern auch seinen Freund Steffen (Stephan von Breuning) artig genug „an diesem Zaubersäckchen, das sich nicht zerreißen läßt,“ wie er selber später gesungen, herum; und wenn sie dann nach Köln zurück mußte und der arme Musiker allzuherz-

brechend über die Trennung seufzte, sang sie ihm mit neckischer
Bärtlichkeit das damals beliebte

Mich heute noch von dir zu trennen,
Und dieses nicht verhindern können,
Ist zu empfindlich für mein Herz!

während sie selber ihr Herzchen an einen österreichischen Werbeoffi-
zier verschenkte, der später es bis zum General oder Gouverneur
gebracht.

Bedeutfam trat der Winter 1786, 1787 in das Leben des
jungen Künstlers; er führte ihn auf kurze Zeit nach Wien, dem
Schauplatz seiner Thaten, und zu Mozart, dessen Kompositionen
ihn damals schon entzückt hatten. Der Jüngling spielte dem Meister
auf dessen Begehr etwas vor, was dieser (wie Jahn in seiner Bio-
graphie Mozarts „aus guter Quelle“ mittheilt) für ein ausgele-
rtes Parabestück hielt und ziemlich kühl belobte. Beethoven, der das
merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu freier Fantasie und, wie
er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, ange-
feuert durch die Gegenwart des hochverehrten Meisters, erging er sich
nun in einer Weise auf dem Klavier, daß Mozart, dessen Aufmerk-
samkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Re-
benzimmer wellenden Freunden ging und lebhaft sagte: „Auf den
gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“
Mozart sollte es nicht erleben, aber sein Wahrspruch erfüllte sich
noch in demselben Jahrzehnt. Die musikalische Wunderseherei hat
dieses an sich bedeutsame Ereigniß zu heben getrachtet, indem sie zu-
dichtete: Mozart habe nach dem ersten Spiel halblaut gesagt, „warte,
dich wollen wir fangen!“ und ihm ein Thema gegeben, das zugleich
al rovescio (von hinten nach vorn) oder in der Verkehrung (in
entgegengesetzter Richtung aller Schritte) als sein eignes Gegenstück
zu brauchen gewesen, Beethoven aber habe die List durchschaut und
das Thema sogleich als prächtige Doppelfuge länger als drei Vier-
telstunden durchgeführt. Allein er verstand, wie Schindler aussagt

und die frühern Werke, wie die spätern Studien bezeugen, damals nichts von den Künsten des Kontrapunkts. Das Bedeutsame jenes Vorgangs beruht auch nicht darauf, daß er in einer damals um ein halbes Jahrhundert veralteten Mode mit Schulkünsten parodirt, sondern es liegt darin: daß ein Genius den andern erkannt hat.

Beethoven mußte nach Bonn zurück; aber gewiß schwebten seine Träume, seine Wünsche, so lieb ihm Bonn war und blieb, nach der Kaiserstadt zurück, die damals aller Größen im Reiche der Tonkunst, Glucks, Haydns, Mozarts geweihte Stätte war. Ein neues Ereigniß trat dazu. Haydn selber, damals höher geschätzt als Mozart, kam auf der ersten Rückreise aus England zur freudigen Aufregung aller Musiker und Kunstfreunde im Juli 1792 durch Bonn. Die kurfürstliche Kapelle gab ihm in Godesberg ein festliches Frühmahl, und hier soll nach Dr. Wegelers Mittheilungen der Meister eine von Beethoven ihm vorgelegte Kantate mit Lob und Ermunterung, so fortzufahren, aufgenommen haben, wiewohl die Ausführung wegen Schwierigkeiten in den Partleien der Blasinstrumente nicht stattfinden können. Schindler, der langjährige Freund Beethovens, hat von demselben kein Wort über ein solches Jugendwerk vernommen, wohl aber, daß zu seinen höchsten Versuchen in freier Schreibart ein Trio gehöre; dasselbe ist als nachgelassenes Werk bei Dunst in Frankfurt erschienen; sein zweiter Satz ist ein Scherzo, das erste in der Reihe dieser von Beethoven gepflanzten Gattung.

Beethoven achtete stets die bonner Zeit für seine glücklichste. Gut, anhänglich, naturliebend, wie er war, hielten tausend Wurzelfäden der Erinnerung an der Heimath ihn fest. Dort hatte er die Lust der ersten Jugend und die Noth des gedrückten Ursprungs durchjubelt und durchseufzt; dort seine Kraft zuerst geprobt und durch sie sich aus der Schwüle der ärmlichen Herkunft emporgehoben zu einem gemäßigern Lebenskreise; dort hatte er erste Anerkennung und erste Günst und Liebe gefunden; dort hatten sich seine Jugendfreundschaften, die unwandelbaren für's Leben, geknüpft, kannte Jedermann

ihn und er Jedermann; selbst sein linksches Benehmen, seine ungeschickteften, im Kampf von Verlegenheit und Stolz oft schroffen Bewegungen, all' diese kleinen und petulischen Mafel früher Verfümmiß, sie konnten hier nicht so drückend empfunden werden, wie in der pollirten Großstadt. Es ist die unschätzbare Wohlthat kleiner Städte für die Unschuldszeit des Lebens, daß sie die Menschen einander näher rückt, weil ihrer nicht allzuviel bei einander wohnen; man schaut sich menschlicher theilnehmend an, während die Großstadt, dies Gewimmel von Hunderttausenden, die unerkannt vorüber strömen, zur Gleichgültigkeit gegen den Menschen erzieht. Dieser Zug volksmäßig heiterer Liebe zum Menschen lebte fort in Beethoven, webt bald hier bald da an seinen Tongebildten mit, giebt ihm Treu und Glauben und den vollen warmen Herzschlag für jenes

Seid umschlungen Millionen!

Diesen Kuß der ganzen Welt!

das der Weltmensch nur als Unermesslichkeitsphrase belächeln kann, er aber, feuertrunken in Menschenliebe, hinauszingen einst sollte als letzten Wahlspruch seines vereinsamten Lebens.

Er selber giebt berebt Zeugniß von dieser unvergänglichen Liebe für seine Jugendzeit in einem Briefe an seinen Freund Wegeler, vom 29. Juni 1800.

„Mein guter, lieber Wegeler? Wie sehr danke ich Dir für Dein Andenken an mich; ich habe es so wenig verdient und um Dich zu verdienen gesucht, und doch bist Du so sehr gut und läßt Dich durch nichts, selbst durch meine unverzeihliche Nachlässigkeit nicht abhalten, bleibst immer der treue, gute, biedere Freund. Daß ich Dich und überhaupt Euch, die Ihr mir einst so lieb und theuer waret, vergessen könnte, nein, das glaubt nicht; es giebt Augenblicke, wo ich mich selbst nach Euch sehne, ja bei Euch einige Zeit zu verweilen wünsche. Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich Euch verließ; kurz ich werde die Zeit als eine

der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich Euch wiedersehen und unsern Vater Rhein begrüßen kann. Wann dies sein wird, kann ich Dir noch nicht bestimmen. Soviel will ich Euch sagen, daß Ihr mich nur recht groß wiedersehen werdet; nicht als Künstler sollt Ihr mich größer, sondern auch als Menschen sollt Ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserm Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick! wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann!"

Aber er mußte weg von Bonn; und er sollte es nimmer wiedersehen.

Lehrjahre.

Haydn's Durchzug durch Bonn mag den Anstoß gegeben haben, oder nicht; in demselben Jahre, 1792, wurde Beethoven auf Kosten des Kurfürsten, den Graf Waldstein dafür gestimmt hatte, nach Wien gesendet, um dort unter Joseph Haydn Komposition zu studiren. Mozart war seit einem Jahre geschieden, folglich konnte keine bessere Wahl getroffen werden, — wenn es wahr wäre, daß ein großer Komponist schon in dieser Eigenschaft einen guten Lehrer abgäb'. Allein abgesehen davon, daß neben der Fachgeschicklichkeit dem Kompositionslehrer auch pädagogische Befähigung so nöthig ist, wie jedem andern Lehrer, sollte sich auch zeigen, daß Zünger und Meister, wie nah' auch das Zimmerchen des erstern in der Vorstadt Leimgrube dem Sitze Haydn's in derselben Stadt lag, doch dem Geiste nach in verschiedenen Zonen weilten; sehr früh, wengleich Anfangs unbewußt und mehr fühlbar als nachweislich, machte sich zwischen dem vollendeten und dem beginnenden Künstler die Verschiedenheit der Richtungen geltend, in denen das Leben der beiden Vortrefflichen aus- einanderging.

Der zweiundzwanzigjährige Schüler brachte nicht bloß sein Talent, er brachte eine gar nicht gering anzuschlagende Summe von Fertigkeiten aus der Bonner Vorschule mit; allerdings auch das Selbstbewußtsein und die Selbständigkeit eines schon zu gewisser

Reife gediehenen und erprobten Geistes, Eigenschaften, naturgemäß und erspriesslich, für den Erfolg so früher Schulung aber leicht von bedeutlichem Einflusse. Wie Haydn den Unterricht begonnen und geleitet, ist nicht bekannt; man weiß nur, daß er sich fortwährend mit dem Schüler zufrieden erklärte. Aber bald sollte der Schüler mit dem Meister unzufrieden werden.

Zufällig stieß nämlich Beethoven bei der Rückkehr vom Lehrer auf den ihm bekannten und geschätzten Komponisten des Dorfbarbiers, Johannes Schenk, einen unterrichteten und wohlbedenkenden Mann. Schenk warf mit höflicher Aufmerksamkeit einen flüchtigen Blick in das Notenheft voll Beethoven'scher Uebungen, und zeigte dem jungen Manne mancherlei Unrichtigkeiten, während Beethoven versicherte, Haydn habe die letzten Sätze so eben durchkorrigirt. Es wurde zurückschläffert, und überall fanden sich unverbesserte Fehler. Mag nun Haydn sich wirklich der Vernachlässigung schuldig gemacht, oder die Verbesserung nicht nöthig befunden haben, — manche Fehler darf ein Lehrer bisweilen überzehn, um die volle Aufmerksamkeit auf dringendere Momente zu lenken; genug, Beethoven, in seiner rasch entschlossenen und von Hauf aus zum Argwohn geneigten Weise faßte Verdacht gegen Haydn, wollte sofort seinen Unterricht verlassen, und konnte kaum bewogen werden, Haydn's zweite Reise nach England abzuwarten, um bei schicklichem Anlaß aus seiner Lehre in die Albrechtsbergers überzugehn.

Haydn trug wohl einen zu großen Schatz von Herzensheiterkeit und Güte und kindlicher Frömmigkeit (seine Werke und sein Leben beweisen's) in sich und war als gewissenhafter Mann allzu sicher anerkannt, als daß sein Charakter beargwohnt werden dürfte. Seltsam trat gleichwohl an ihm da und dort, wenn auch in etwas späterer Zeit, ein Mangel an innerer Uebereinstimmung mit seinem Ältinger hervor, der nicht etwa als Reib zu deuten ist (was hätte den auf dem Gipfel des Ruhmes feststehenden, in sich selber befriedigend abgeschlossenen Meister dazu stimmen können?) sondern nur als

Fremdheit gegen das, was im jungen Künstler emporwuchs. Schon das Wesen und äußerliche Benehmen des jungen Mannes scheint ihm imponirt zu haben. Im Gegensatz zu der untergeordneten Stellung, die sich Mozart, Haydn und so viele andre Musiker jener und der frühern Zeit gefallen ließen, behauptete Beethoven sich von Anfang an in einer selbstständigen und unabhängigen Lage; gegenüber der kindlichen Laune und Redseligkeit, die seinen beiden großen Vorgängern, besonders dem lebenswürdigen Mozart eigen war, zeigte sich an Beethoven eine Straffheit, ein verschlossener Ernst, eine innerliche Hoheit, die Folge und Ausdruck der ernstern Geistes- und Kunststrichtung waren. Haydn nannte den jungen Mann oft den „Großmogul,“ ein Scherzname, der sich unter den Musikern verbreitete. Als um dieselbe Zeit, im Winter 1795, in einer Abendgesellschaft beim Fürsten Tichnowski Beethoven im Beisein Haydns seine Trio's op. 1 vortrug, rieth ihm dieser, das dritte, aus C moll, lieber nicht zu veröffentlichen. Sicherlich war der Rath in Wohlmeintheit gegeben, denn eben dieses Trio geht so entschieden aus den freundlichen Instrumentspielen Haydns zu einem höhern Ernst über, daß der ältere Meister aus seiner Bahn und seinen künstlerischen Absichten hätte ausschreiten müssen, um anders zu urtheilen. Bei Beethoven setzte sich aber die Vorstellung fest, Haydn wolle ihm nicht wohl, oder sei ihm gar neidisch. Diese Mißstimmung wirkte weiter, obgleich der große Werth der Haydn'schen Kompositionen und die Würdigkeit des Mannes nicht verkannt wurden. Beethoven widmete dem Meister seine Sonaten op. 2, war aber nicht zu bewegen, sich bei der Widmung nach Haydn's Wunsch dessen Schüler zu nennen, sondern erklärte nach seiner Weise kurz angebunden: er habe nichts von ihm gelernt, was er noch fünf Jahr später gegen Dies wiederholte. Ja, als um 1801 Haydn das damals erschienene Septuor von Beethoven höchlich und gewiß aufrichtig belobte, erwiderte der Komponist halb artig, halb spöttisch: das Septuor sei noch lange keine Schöpfung; worauf denn doch Haydn bei aller

Reife geübten und erprobten Geistes, Eigenschaften, naturgemäß und ersprießlich, für den Erfolg so später Schulung aber leicht von bedenklichem Einflusse. Wie Haydn den Unterricht begonnen und geleitet, ist nicht bekannt; man weiß nur, daß er sich fortwährend mit dem Schüler zufrieden erklärt. Aber bald sollte der Schüler mit dem Meister unzufrieden werden.

Zufällig stieß nämlich Beethoven bei der Rückkehr vom Lehrer auf den ihm bekannten und geschätzten Komponisten des Dorfsbarbiere, Johannes Schenk, einen unterrichteten und wohlbedenkenden Mann. Schenk warf mit höflicher Aufmerksamkeit einen flüchtigen Blick in das Notenheft voll Beethovenscher Uebungen, und zeigte dem jungen Manne mancherlei Unrichtigkeiten, während Beethoven versicherte, Haydn habe die letzten Sätze so eben durchkorrigirt. Es wurde zurückgeblättert, und überall fanden sich unverbesserte Fehler. Mag nun Haydn sich wirklich der Vernachlässigung schuldig gemacht, oder die Verbesserung nicht nöthig befunden haben, — manche Fehler darf ein Lehrer bisweilen übergehen, um die volle Aufmerksamkeit auf dringendere Momente zu lenken; genug, Beethoven, in seiner rasch entschlossenen und von Hauf' aus zum Argwohn geneigten Weise faßte Verdacht gegen Haydn, wollte sofort seinen Unterricht verlassen, und konnte kaum bewogen werden, Haydn's zweite Reise nach England abzuwarten, um bei schicklichem Anlaß aus seiner Lehre in die Abrechtsbergers überzugehen.

Haydn trug wohl einen zu großen Schatz von Herzenshelterkeit und Güte und kindlicher Frömmigkeit (seine Werke und sein Leben beweisen's) in sich und war als gewissenhafter Mann allzu sicher anerkannt, als daß sein Charakter beargwohnt werden dürfte. Seltsam trat gleichwohl an ihm da und dort, wenn auch in etwas späterer Zeit, ein Mangel an innerer Uebereinstimmung mit seinem Dünge hervor, der nicht etwa als Neid zu deuten ist (was hätte den auf dem Gipfel des Ruhmes feststehenden, in sich selber befriedigend abgeschlossenen Meister dazu stimmen können?) sondern nur als

Fremdheit gegen das, was im jungen Künstler emporkam. Schon das Wesen und äußerliche Benehmen des jungen Mannes scheint ihm imponirt zu haben. Im Gegensatz zu der untergeordneten Stellung, die sich Mozart, Haydn und so viele andre Musiker jener und der frühern Zeit gefallen ließen, behauptete Beethoven sich von Anfang an in einer selbstständigen und unabhängigen Lage; gegenüber der kindlichen Laune und Reizbarkeit, die seinen beiden großen Vorgängern, besonders dem lebenswürdigen Mozart eigen war, zeigte sich an Beethoven eine Straffheit, ein verschlossener Ernst, eine innerliche Hoheit, die Folge und Ausdruck der ernstern Geistes- und Kunststrichtung waren. Haydn nannte den jungen Mann oft den „Großmogul,“ ein Scherzname, der sich unter den Musikern verbreitete. Als um dieselbe Zeit, im Winter 1795, in einer Abendgesellschaft beim Fürsten Nishnowski Beethoven im Beisein Haydns seine Trio's op. 1 vortrug, rieth ihm dieser, das dritte, aus C moll, lieber nicht zu veröffentlichen. Sicherlich war der Rath in Wohlmeintheit gegeben, denn eben dieses Trio geht so entschieden aus den freundlichen Instrumentspielen Haydns zu einem höhern Ernst über, daß der ältere Meister aus seiner Bahn und seinen künstlerischen Absichten hätte ausschreiten müssen, um anders zu urtheilen. Bei Beethoven setzte sich aber die Vorstellung fest, Haydn wolle ihm nicht wohl, oder sei ihm gar neidisch. Diese Mißstimmung wirkte weiter, obgleich der große Werth der Haydnschen Kompositionen und die Würdigkeit des Mannes nicht verkannt wurden. Beethoven widmete dem Meister seine Sonaten op. 2, war aber nicht zu bewegen, sich bei der Widmung nach Haydn's Wunsch dessen Schüler zu nennen, sondern erklärte nach seiner Weise kurz angebunden: er habe nichts von ihm gelernt, was er noch fünf Jahr später gegen Ries wiederholte. Ja, als um 1801 Haydn das damals erschienene Septuor von Beethoven höflich und gewiß aufrichtig belobte, erwiderte der Komponist halb artig, halb spöttisch: das Septuor sei noch lange keine Schöpfung; worauf denn doch Haydn bei aller

Anspruchlosigkeit etwas gereizt bemerkte: „Die hätten Sie auch nicht schreiben können, denn Sie sind ein Atheist.“

Der gute Schenk dagegen blieb in Beethovens Andenken, wenn gleich die persönlichen Beziehungen gelockert wurden. „So traf es sich (erzählt Schindler) daß, als ich mit Beethoven eines Tages, es war zu Anfang des Frühlings 1824, über den Graben ging, uns der alte Herr Schenk begegnete, damals schon ein hoher Sechsziger. Beethoven, außer sich vor Freude, diesen alten Freund noch unter den Lebenden zu sehn, ergriff seine Hand, eilte mit ihm in das nahegelegne Gasthaus „zum Jägerhorn“ und zwar in das hinterste Zimmer, das einer Katakombe gleich am helllichten Tag erleuchtet werden muß. Dort schlossen wir uns ein, und Beethoven fing nun an, alle Falten seines Herzens seinem verehrten Korrektor aufzudecken. Nebstlich wie selten tauchten eine Menge Geschichten und Anekdoten aus jener längst vergangenen Zeit auf, so auch jene Vorfälle mit Haydn, und der nun auch zur Majestät im Reiche der Tonkunst emporgestiegne Beethoven überhäufte den bescheidenen, in Dürftigkeit lebenden Komponisten des „Dorfbarbiers“ mit dem innigsten Danke für seine ihm damals bewiesene Freundschaft. Die Trennung zwischen beiden nach jener denkwürdigen Stunde war höchst rührend, gleichsam für's Leben; und wirklich sahen sie sich nicht wieder.“

Nach Haydn war also Abrechtsberger Beethovens Lehrer geworden. Zwei Jahre blieb Beethoven in seiner Lehre. Seyfried, sechs Jahr jünger als Beethoven, mit einundzwanzig Jahren Kapellmeister bei dem Theater an der Wien, von 1803 an, wo nicht noch früher, bis an's Lebensende Beethovens Freund, hat einen Theil der Beethovenschen Studien herausgegeben, genug, um den Gang derselben zu beurtheilen. Abrechtsberger, damals bald sechszigjährig, früher fleißiger Tonsetzer, besonders von Kirchenmusik, geschickter Kontrapunktist, dem (wie er selber von sich sagte) unabsichtlich Alles zum Fugenthema ward, scheint Beethoven nach herkömm-

licher Weise mit den alten fünf Gattungen des Kontrapunkts *) haben beginnen zu lassen; der Schüler hat fleißig gearbeitet, dabei aber nicht aufgehört, zu raisonniren; seine Randglossen würzen dem Leser die Seyfriedschen Mittheilungen, wie sie ihm die Arbeit gewürzt haben mögen. Bei diesem Durchgange,



den Albrechtsberger nach den wunderlichen Distinktionen der alten Schule nur „der galanten Schreibart“ gestatten will, ruft Beethoven: „Rachet, Freunde, über diese Galanterie!“ Er zeigt sich selbständig beobachtend, aber keineswegs nach Regelabweichungen lästern. „Viele behaupten (heißt es an einer Stelle) jeder Minorsatz (Moll) müsse nothwendig auch ebenso endigen. Negol! Im Gegentheil finde ich, daß eben in den weichen Tonleitern die große Terz am Schlusse von herrlicher, ungemein beruhigender Wirkung sei; ist mir doch dabei zu Muth, als wenn ich zum milden Silberglanz des flimmernden Abendsterns aufschäue.“ Anderswo bemerkt er: „Die vielen nachschlagenden Quinten gelten für keinen Fehler. Sonderbar! meine Wenigkeit kann platterdings kein Wohlgefallen daran finden.“ Und bei dem Vorsatze, von einer andern sogenannten Lizenz (Ausnahme von der allgemeinen Regel oder Bemerkung) keinen Gebrauch zu machen, spöttelt er: „Die Herren Philister werden mir nichts anhaben können und nolens volens mich pardonniren müssen.“

Nach den Uebungen der einfachen alten fünf Kontrapunkt-Gattungen werden Nachahmungssätze gearbeitet, schablonenartig, aber sorgfältig und oft anziehend. Dann kommt, nach alter Art vor der leichtern und ergiebigeren vier- und dreistimmigen, die zweistimmige

*) Erst von da an (S. 87 des Seyfriedschen Buchs) scheinen Beethoven's Uebungen zu beginnen, S. 88 findet sich die erste Randglosse; die voranstehende Elementar- und Harmonielehre mag Seyfried zugesügt haben, um seinem Buche die Anwendbarkeit als Lehrbuch zuzuwenden. Es kommt nichts darauf an.

Fuge, eleve bearbeitet. Der Jünger fühlt die Miiere und sagt: „Ter ter fand heif's also, in einen sauern Apfel beißen und mit dem langweiligen Pas de deux sich abstrapazieren!“ Und wenn nach der Durchführung unvermeidlich eine Stimme fertigeren muß, ruft er aus: „Ist nicht gut und klingt gemein; man nennt's einen Haarbeutel!..... betto Haarbeutel! Helf was helfen kann!..... es kann ja kein Teufel mich zwingen, nur solche Kadenzjen zu bringen!“

Nun kommen dreistimmige Fugen, darunter eine für zwei Violinen und Violoncell, gut gearbeitet und lebhaft, bis hierher elende Themata (wahrscheinlich vom Lehrer schulmäßig gegeben) und nirgends, mit Ausnahme der vorerwähnten, eine Spur von Talent; hierauf gute Schularbeiten in der vierstimmigen Fuge; dann werden die Singfuge schlenbrianmäßig (der Text tritt als zufällige Bürde her) die Fuge zum Choral, Fuge im Kontrapunkt der Dezime und Duodezime, Doppel- und dreifache Fuge und Kanon trocken durchgearbeitet. Das war die Schule für den, der berufen war, die innere Dramatik der Musik (die Polyphonie) in den freieren Kunstformen auf den Gipfel zu führen. Kein Wunder, daß er in der ersten Periode seines Schaffens diesen Formen fern geblieben ist, mehr, als manchem Werke gut war. Erst später sollte sein trotzdem bewiesener Schulleiß Frucht tragen.

Seltam klingt aus dieser Schulzeit seine Folgsamkeit und seine Freisinnigkeit nach; er fühlt hindurch was die alte Schule Wahrhaftes zum Grunde hat, und ist sich zugleich des höhern Gesetzes in seinem innern Schauen und Wollen bewußt, wenn er auch nicht den Beruf findet, beides zur vollen Klarheit zu bringen. Im Allgemeinen behauptet er: Religion und Generalbass seien in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputiren solle. Dann aber, wenn sein Schüler Ferdinand Ries ihm einmal gelegentlich eine Quintenfolge in einem der ersten Quatuors zeigt, fragt er: was das schade? Ries: es sei aber doch falsch! — „wer das sage?“ — Alle Theoretiker, Fur, Albrechtsberger u. s. w.

— „Nun so sage Ich (fiel der Entscheld), daß es recht ist.“ Und wenn ihm noch in spätern Jahren Aſterkritiker ſogenannte grammatifche Verſtöße zum Vorwurfe machten, rieb er ſich wohl ſeelenvergnügt die Hände und rief hellauſachend: „Ja, ja! da ſtaunen ſie und ſteden die Köpfe zuſammen, weil ſie es noch in keinem Generalbaßbuche gefunden.“ Er beruhete auf „dem Geſetz, das mit ihm geboren,“ einem Spättern, der geiſtig zu ſeinen Füßen geſeſſen, war die Verpſlichtung aufbewahrt, den Einklang dieſes Rechts mit der geläuterten und begriffenen Sazung zu zeigen.

Iſt dies nun die Schule Beethovens? — Nein! muß geantwortet werden, ohne dem fördernden Bemühen des alten Lehrers im Mindesten zu nahe zu treten. Was ihm zur klaren Entfaltung ſeines Geiſtes in der Muſik das Nächſtdthige war und was ſich, bereits in jenen Jugendwerken wohlangelegt, in der jeztigen Periode gleich in meiſterlicher Vollenbung zeigen ſollte: die Geſtaltung, die Kunſtform, davon hat ihm Abrechtsberger, die wenigen polyphonen Formen ausgenommen, die Beethoven erſt viel ſpäter verwendet, nichts gewieſen, — wenigſtens nach den umſtändlichen Sehfriedſchen Mittheilungen und der Richtung des Lehrers zu urtheilen, der früher zwar Quartette u. ſ. w. und auch eine Operette geſchrieben, nach eigener Aeufferung aber „der galanten Schreibart“ (den neuern Geſtaltungen) keineswegs zugeneigt war. Abermals wird man auf den Einfluß Reeſes und wahrſcheinlich auch Haydns hingewieſen, der, wenn auch nicht Begründer, doch erſter hervorragender Meiſter in jenen Formen war, die Beethoven ſeinem Geiſte gemäß fand. Daß ein energiſch Schauen und Streben ſich dieſer Formen auch ohne fremden Beiſtand bemächtigen kann, wird man nicht unmöglich nennen dürfen; denn wer ermißt die Macht und den Drang eines Genius? Allein man berge ſich nicht den eigentlichen Gehalt dieſer Annahme. Dieſe Formen ſind nicht mehr und nicht weniger, als die geſchichtliche Entwicklung des Muſikinhalts ſelber; ſie ſind nicht etwa willkührliche, dem Inhalt fremde oder gar feindlich entgegen-

gesetzte Satzungen oder Herkömmlichkeiten (wie kann man solche Vorstellungen mit der hohen Bestimmung aller wahren Künstler von Bach bis Beethoven, ihre Vorgänger und Nachfolger mitgerechnet, die allesammt in diesen Formen geschaffen haben, zusammenbringen?) sondern die logische Nothwendigkeit, der fortschreitende dialektische Prozeß des Musik schaffenden Geistes; daher sind sie, ist keine einzelne derselben weder von irgend einem Einzelnen geschaffen, noch ist ihnen irgendwo die Gränze gesetzt, über die jene Dialektik des Musikgeistes nicht hinauskönnte. Und endlich genügt dem Künstler für seinen Beruf nicht äußerliche Kenntnißnahme, nicht Ergründung des gedanklichen Inhalts der Formen; er muß sie seinem Geist angeeignet haben, als wären sie ihm angeboren zu freiestem Schalten. In solcher Vollenbung tritt aber Beethoven gleich mit den ersten Werken vor uns; er ist namentlich der neuern und freiern Sonaten- und Rondoformen gleich in derselben Weise mächtig, in der sie aus den Händen Haydns und Mozarts hervorgegangen waren; dem Standpunkte dieser Meister schließt sich seine Form, das heißt sein geistig Weben und Gestalten, mit Nothwendigkeit an; aber sogleich führt eben dies geistige Weben, das die Kunst in ihm fortsetzt, wie zuvor in Mozart, Haydn und deren Vorgängern, neuen Inhalt und damit Erweiterung und Aenderung der Formen herbei, — und zwar schon von den ersten Werken an. Dazu gehörte meisterliche Herrschaft. Sie ohne Beihülfe Anderer, oder den Aufwand jahrelanger Arbeit errungen zu haben, würde fast einem Wunder gleichkommen, dergleichen weder Mozart, noch Göthe, noch Raphael an sich erlebt haben. Wenn gleichwohl Beethoven selbst, so wenig wie Seyfried (der nur über die Albrechtsbergersche Lehre ausführlich berichtet) der Einführung in die Formen gedenkt und in seiner kurzangebundenen Weise nur ablehnt, von Haydn etwas gelernt zu haben (der gerade hier der bewährteste Führer sein konnte), wie er den frühern Einfluß Neefes in Abrede stellt: so darf man (wenigstens mit nicht minderem Glaubwürdigkeit, als jene wunder-

bare schnellvollzogene Selbsterleuchtung verdient) den Grund nur darin suchen, daß gerade dieser auf das Ganze gehende und vorzugsweise künstlerische Lehrtheil seinem Geist unbemerkter, gleichsam als etwas Selbstverständliches einging, während die abstrakten, zunächst unkünstlerisch auftretenden Lehren der Harmonik und des Kontrapunkts sich als ein Fremderes merkbar machten.

Wie man sich auch hierüber entscheiden mag, die Formfrage ist von Anfang an in ihrer ganzen Wichtigkeit bei Beethoven zur Erörterung gekommen, und bei ihm mehr, als bei irgend einem andern Tonkünstler. Fast sein Lebenlang wurde Formlosigkeit ihm zum Vorwurfe gemacht; und seltsam rückte dieser Vorwurf mit seiner Entwicklung weiter, man hatte die Meisterschaft der Gestaltung an ganzen Reihen früherer Werke gepriesen und wandte nun den Vorwurf gegen die spätern. Daneben erstand dann in neuester Zeit die Vorstellung: Beethovens Verdienst beruhe gerade darin, „die Form zerbrochen“ zu haben. Welchen Aussprüchen liegt derselbe Irrthum zum Grunde: die Form vom Inhalt zu trennen, sie als etwas ein für allemal Festgestelltes, dem Inhalt fremdes oder gar zwingend und feindlich Gegenüberstehendes anzusehn, während sie nichts Anderes als Gestaltung dieses Inhalts, und ohne sie nichts als nebelhaft unbestimmtes Schwanken und Schweben der Seele vorhanden ist, ohne faßbaren Inhalt und ohne andere Wirkung, als gleiche traumhafte und folgenlose Regungen und Wallungen. Beethoven hat bestimmten Inhalt zu offenbaren gehabt und darum bestimmte Formen; aber diese Formen sind ihm nicht äußerliche Spallere und Schranken geworden, wie dem unerweckten handwerkerlichen Tonsetzer, oder wie die Formeln eines Philosophen für nachsprechende Schüler, sondern sein Geist hat sich in ihnen lebendig befunden, sich in ihnen erkannt, da sie nur der Vernunft der Sache, die in ihm selber gewaltet, entspringen und mit der eignen Entwicklung sie selber weiter entfaltet. Welches kann nicht begreifen, wer die Form als ein Außerliches auffaßt. Rein Musiker aber gab mehr Anre-

gung zu dieser Erörterung, als Beethoven, in dem die reine Musik ihre weitest gehende Vollenbung, mithin die weiteste Mannigfaltigkeit und Ausgestaltung ihrer Formen erlebte; seine Werke zeigen ihn in diesem Sinn als den Vollenber der Form, — wenn auch nicht als den Beschleüer. Es wird hierauf noch zurückzukommen sein.

Neben oder nach Albrechtsberger ertheilte Salieri, der bekannte Opernkomponist (Beethoven dem Geiste nach noch ungleich ferner stehend, als seinem Meister Gluck) dem Jüngling Anweisung über Behandlung der Singstimmen und dramatische Musik. Daü die letztere aus dem Munde des nur auf der Oberfläche athmenden Italieners bei dem von Anfang an auf das Tiefe und Wahre hingewandten, durchaus deutschen Künstler nur geringes Gewicht haben konnten, begreift sich. Aber auch die Bemerkungen über Stimmbehandlung beachtete er zu wenig, wie er auch später auf die Bemerkungen der Sänger wenig gab. Beide Lehrer klagten über die Eigenwilligkeit, mit der der Schüler sich manchen Theilen der Leitung entzöge, und sagten voraus, daß er das jetzt Zurückgewiesene mit eignem Schaden würde nachlaufen oder entbehren müssen. Unermüdbch war dagegen derselbe so starr verschlossene Jünger, sich über den Mechanismus der Instrumente Rath zu holen; die trefflichen Musiker Kraft und Linke machten ihn mit dem Violoncell, Puncto mit dem Horn, Friedlowsky mit der Klarinette bekannt, noch um das Jahr 1800 nahm er bei Krumpholz Violinstunden, wiewohl er schon damals die Fähigkeit, rein zu spielen, einbüüte.

Ungemein förberlich ward ihm neben dem eigentlichen Unterricht die Gelegenheit, gute Musik zu hören und an ihrer Ausführung Theil zu nehmen. Hier ist vor Allem das van Swietensche Haus zu nennen.

Gottfried, Baron van Swieten, Musikliebhaber und selbst Komponist von acht Symphonien („so steif wie er selbst“, sagt Haydn) und andern Sachen, hatte in Berlin Gelegenheit gefunden, Werke von Seb. Bach und Händel kennen zu lernen; die erstere

Richtung war durch Bachs Söhne Friedemann und Emanuel und durch seine Schüler Kirnberger und Agrikola vertreten und befestigt, von Händel waren der Messias, Judas Makkabäus und das Alexanderfest mehrmals zur Aufführung gekommen. Van Swieten hatte sich dieser Musik mit großer Entschiedenheit zugewendet und bei seiner Rückkehr nach Wien schon in Mozarts Zeit und unter dessen Mitbetheiligung in seinem Hause Zusammenkünfte zur Ausführung von Gesang- und Instrumentalsätzen jener Meister und anderer, namentlich auch älterer Italiener, bis zu Palestrina hinauf, eingerichtet. Mozart war geschieden; jetzt wurde Beethoven bei van Swieten eingeführt und nahm an den musikalischen Zusammenkünften Theil. Hier lernte er die genannten Meister kennen und kam von dem unerfülllichen Musikliebhaber nicht leicht los, bevor er nicht nach allem Vorausgegangenen noch ein halb Duzend Fugen von Seb. Bach „zum Abendsegen“ gespielt; jetzt kam ihm also Neefe's Schule zu statten. Wie eifervoll es bei dem alten Herrn zugegangen, bezeugt noch eines der an Beethoven erlassenen Billets, das Schindler aufbewahrt hat: „Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert sind, so wünsche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu sehen.“

Solche Zumuthungen und Ausnutzungen, die hier wenigstens ihren Entgelt im zugeführten Bildungstoff fanden, mögen dem jungen Künstler übergenuß gekommen sein und ihn oft ermüdet haben. „Er kam dann (erzählt Ries, der 1800 Beethovens Schüler ward) düster und verstimmt zu mir zurück und beklagte sich: man zwingt ihn zum Spiel, wenn auch das Blut unter den Nägeln ihm brenne. Allmählig entspann sich ein Gespräch, worin ich ihn freundlich zu unterhalten und zu beruhigen suchte. War dieser Zweck erreicht, so ließ ich die Unterredung fallen. Ich setzte mich an den Schreibtisch, und Beethoven mußte, wenn er wieder mit mir sprechen wollte, sich auf den vor dem Klavier stehenden Stuhl setzen. Bald griff er nun, oft noch abgewandt mit unbestimmter Hand, ein Paar

... und wenn ich nicht auch die mit der höchsten Religion
 verbundenen ... über die Erde ... aber die wenig
 ... der ...
 ... der ...
 ... der ...
 ... der ...
 ... der ...

Ein ... die ...
 ... die ...
 ... die ...
 ... die ...
 ... die ...

In die Welt.

Ein Schattenriß, der den Wegeler-Mieschen Notizen beigegeben ist, zeigt Beethoven, wie er in seinem sechszehnten Jahre war, als er vor Mozart gestanden. Die Mode von 1786 hat ihm ein klein Böpfchen hinten angebunden, das einzige, das ihm jemals angehangen. Das Profil ist offen, die Stirn gut aber noch gemäßiget in ihrer Entwicklung, die Augen scheinen vorbringend, der Mund scheint, wie bei heißen Gemüthern öfters, leicht geöffnet, die Nase, das ganze Antlitz emporgerichtet.

Jetzt war aus dem Jüngling ein junger Mann geworden; fünfundzwanzig Jahre zählte er, als er in die Welt hinaus trat. Sein Körperbau war gedrungen, nicht groß (fünf Fuß vier Zoll,) starknochig, voll Rüstigkeit, ein Bild der Kraft; von Krankheit scheint damals noch nicht die Rede zu sein. Sein Haupt hatte sich mit dunkeln Haargebüsch bedeckt, das ungeordnet, mehr mähenartig als lockig umherlag, die Stirn war breiter und vorbringender über den dunkeln Augen gelagert, die nun schon tiefer und verschlossener zurücktraten, die Nase war kräftig mehr in die Breite entwickelt, als vorbringend, von deutschem, nicht römischem Profilschnitt, wie die meisten Künstlernasen. Der Mund war wohlgebildet.

So trat er seine öffentliche Laufbahn an, gut, offen, anhänglich, strebend, voll Selbstgefühl, ganz durchdrungen von dem, was

Fuge, elend bearbeitet. Der Jünger fühlt die Misere und klagt: „Vor der Hand heiß'ts also, in einen sauern Apfel beißen und mit dem langweiligen Pas de deux sich abstrappeziren!“ Und wenn nach der Durchführung unvermeidlich eine Stimme fortleitern muß, ruft er aus: „Ist nicht gut und klingt gemein; man nennt's einen Haarbeutel!..... betto Haarbeutel! Helf was helfen kann!.... es kann ja kein Teufel mich zwingen, nur solche Kadenzzen zu bringen!“

Nun kommen dreistimmige Fugen, darunter eine für zwei Violinen und Violoncell, gut gearbeitet und lebhaft, bis hierher elende Thematata (wahrscheinlich vom Lehrer schulmäßig gegeben) und nirgends, mit Ausnahme der vorerwähnten, eine Spur von Talent; hierauf gute Schularbeiten in der vierstimmigen Fuge; dann werden die Singfuge schlenbrianmäßig (der Text tritt als zufällige Bürde her) die Fuge zum Choral, Fuge im Kontrapunkt der Dezime und Duodezime, Doppel- und dreifache Fuge und Kanon trocken durchgearbeitet. Das war die Schule für den, der berufen war, die innere Dramatik der Musik (die Polyphonie) in den freieren Kunstformen auf den Gipfel zu führen. Kein Wunder, daß er in der ersten Periode seines Schaffens diesen Formen fern geblieben ist, mehr, als manchem Werke gut war. Erst später sollte sein trotzdem bewiesener Schulleiß Frucht tragen.

Seltam klagt aus dieser Schulzeit seine Folgsamkeit und seine Freisinnigkeit nach; er fühlt hindurch was die alte Schule Wahrhaftes zum Grunde hat, und ist sich zugleich des höhern Gesetzes in seinem innern Schauen und Wollen bewußt, wenn er auch nicht den Beruf findet, beides zur vollen Klarheit zu bringen. Im Allgemeinen behauptet er: Religion und Generalbaß seien in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputiren solle. Dann aber, wenn sein Schüler Ferdinand Ries ihm einmal gelegentlich eine Quintenfolge in einem der ersten Quatuors zeigt, fragt er: was das schade? Ries: es sei aber doch falsch! — „wer das sage?“ — Alle Theoretiker, Fux, Albrechtsberger u. s. w.

— „Nun so sage Ich (fiel der Entscheid), daß es recht ist.“ Und wenn ihm noch in spätern Jahren Aelterkritiker sogenannte grammatische Verstöße zum Vorwurfe machten, rieb er sich wohl seelenvergnügt die Hände und rief hellauslachend: „Ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbaßbuche gefunden.“ Er beruhte auf „dem Gesetze, das mit ihm geboren,“ einem Spättern, der geistig zu seinen Füßen gesessen, war die Verpflichtung aufbewahrt, den Einklang dieses Rechts mit der geläuterten und begriffenen Sägung zu zeigen.

Ist dies nun die Schule Beethovens? — Nein! muß geantwortet werden, ohne dem fördernden Bemühen des alten Lehrers im Mindesten zu nahe zu treten. Was ihm zur klaren Entfaltung seines Geistes in der Musik das Nächstnöthige war und was sich, bereits in jenen Jugendwerken wohlangelegt, in der jetzigen Periode gleich in meisterlicher Vollendung zeigen sollte: die Gestaltung, die Kunstform, davon hat ihm Albrechtsberger, die wenigen polyphonen Formen ausgenommen, die Beethoven erst viel später verwendet, nichts gewiesen, — wenigstens nach den umständlichen Sehfriedrich'schen Mittheilungen und der Richtung des Lehrers zu urtheilen, der früher zwar Quartette u. s. w. und auch eine Operette geschrieben, nach eigner Aeußerung aber „der galanten Schreibart“ (den neuern Gestaltungen) keineswegs zugeneigt war. Abermals wird man auf den Einfluß Reeses und wahrscheinlich auch Haydn's hingewiesen, der, wenn auch nicht Begründer, doch erster hervorragender Meister in jenen Formen war, die Beethoven seinem Geiste gemäß fand. Daß ein energisch Schauen und Streben sich dieser Formen auch ohne fremden Beistand bemächtigen kann, wird man nicht unmöglich nennen dürfen; denn wer ermisst die Macht und den Drang eines Genius? Allein man berge sich nicht den eigentlichen Gehalt dieser Annahme. Diese Formen sind nicht mehr und nicht weniger, als die geschichtliche Entwicklung des Musikinhalts selber; sie sind nicht etwa willkürliche, dem Inhalt fremde oder gar feindsch entgegen-

gesetzte Satzungen oder Herkömmlichkeiten (wie kann man solche Vorstellungen mit der hohen Bestimmung aller wahren Künstler von Bach bis Beethoven, ihre Vorgänger und Nachfolger mitgerechnet, die allesammt in diesen Formen geschaffen haben, zusammenbringen?) sondern die logische Nothwendigkeit, der fortschreitende dialektische Prozeß des Musik schaffenden Geistes; daher sind sie, ist keine einzelne derselben weder von irgend einem Einzelnen geschaffen, noch ist ihnen irgendwo die Gränze gesetzt, über die jene Dialektik des Musikgeistes nicht hinauskönte. Und endlich genügt dem Künstler für seinen Beruf nicht äußerliche Kenntnißnahme, nicht Ergründung des gedanklichen Inhalts der Formen; er muß sie seinem Geist angeeignet haben, - als wären sie ihm angeboren zu freiestem Schalten. In solcher Vollenbung tritt aber Beethoven gleich mit den ersten Werken vor uns; er ist namentlich der neuern und frelern Sonaten- und Rondoformen gleich in derselben Weise mächtig, in der sie aus den Händen Haydns und Mozarts hervorgegangen waren; dem Standpunkte dieser Meister schließt sich seine Form, das heißt sein geistig Weben und Gestalten, mit Nothwendigkeit an; aber sogleich führt eben dies geistige Weben, das die Kunst in ihm fortsetzt, wie zuvor in Mozart, Haydn und deren Vorgängern, neuen Inhalt und damit Erweiterung und Aenderung der Formen herbei, — und zwar schon von den ersten Werken an. Dazu gehörte meisterliche Herrschaft. Sie ohne Beihülfe Anderer, oder den Aufwand jahrelanger Arbeit errungen zu haben, würde fast einem Wunder gleichkommen, dergleichen weder Mozart, noch Göthe, noch Raphael an sich erlebt haben. Wenn gleichwohl Beethoven selbst, so wenig wie Seyfried (der nur über die Albrechtsbergersche Lehre ausführlich berichtet) der Einführung in die Formen gedenkt und in seiner kurzangebundenen Weise nur ablehnt, von Haydn etwas gelernt zu haben (der gerade hier der bewährteste Führer sein konnte), wie er den frühern Einfluß Reeses in Abrede stellt: so darf man (wenigstens mit nicht minderem Glaubwürdigkeit, als jene wunder-

bare schnellvollzogene Selbsterleuchtung verdient) den Grund nur darin suchen, daß gerade dieser auf das Ganze gehende und vorzugsweise künstlerische Lehrtheil seinem Geist unbemerkter, gleichsam als etwas Selbstverständliches einging, während die abstrakten, zunächst unkünstlerisch auftretenden Lehren der Harmonik und des Kontrapunkts sich als ein Fremderes merkbar machten.

Wie man sich auch hierüber entscheiden mag, die Formfrage ist von Anfang an in ihrer ganzen Wichtigkeit bei Beethoven zur Erörterung gekommen, und bei ihm mehr, als bei irgend einem andern Tonkünstler. Fast sein Lebenlang wurde Formlosigkeit ihm zum Vorwurfe gemacht; und seltsam rückte dieser Vorwurf mit seiner Entwicklung weiter, man hatte die Meisterschaft der Gestaltung an ganzen Reihen früherer Werke gepriesen und wandte nun den Vorwurf gegen die spätern. Daneben erstand dann in neuester Zeit die Vorstellung: Beethovens Verdienst beruhe gerade darin, „die Form zerbrochen“ zu haben. Welchen Aussprüchen liegt derselbe Irrthum zum Grunde: die Form vom Inhalt zu trennen, sie als etwas ein für allemal Festgestelltes, dem Inhalt fremdes oder gar zwingend und feindlich Gegenüberstehendes anzusehn, während sie nichts Anderes als Gestaltung dieses Inhalts, und ohne sie nichts als nebelhaft unbestimmtes Schwanen und Schweben der Seele vorhanden ist, ohne faßbaren Inhalt und ohne andere Wirkung, als gleiche traumhafte und folgenlose Regungen und Wallungen. Beethoven hat bestimmten Inhalt zu offenbaren gehabt und darum bestimmte Formen; aber diese Formen sind ihm nicht äußerliche Spallere und Schranken geworden, wie dem unerweckten handwerkerlichen Tonsetzer, oder wie die Formeln eines Philosophen für nachsprechende Schüler, sondern sein Geist hat sich in ihnen lebendig befunden, sich in ihnen erkannt, da sie nur der Vernunft der Sache, die in ihm selber gewaltet, entspringen und mit der eignen Entwicklung sie selber weiter entfaltet. Beides kann nicht begreifen, wer die Form als ein Aeußerliches auffaßt. Kein Musiker aber gab mehr Anre-

gung zu dieser Erörterung, als Beethoven, in dem die reine Musik ihre weitest gehende Vollenbung, mithin die weiteste Mannigfaltigkeit und Ausgestaltung ihrer Formen erlebte; seine Werke zeigen ihn in diesem Sinn als den Vollender der Form, — wenn auch nicht als den Beschleüßer. Es wird hierauf noch zurückzukommen sein.

Neben oder nach Albrechtsberger ertheilte Salieri, der bekannte Opernkomponist (Beethoven dem Geiste nach noch ungleich ferner stehend, als seinem Meister Gluck) dem Jüngling Anweisung über Behandlung der Singstimmen und dramatische Musik. Daß die letztere aus dem Munde des nur auf der Oberfläche athmenden Stalleners bei dem von Anfang an auf das Tiefe und Wahre hingewandten, durchaus deutschen Künstler nur geringes Gewicht haben konnten, begreift sich. Aber auch die Bemerkungen über Stimmbehandlung beachtete er zu wenig, wie er auch später auf die Bemerkungen der Sänger wenig gab. Beide Lehrer klagten über die Eigenwilligkeit, mit der der Schüler sich manchen Theilen der Leitung entzöge, und sagten voraus, daß er das jetzt Zurückgewiesene mit eignem Schaden würde nachlaufen oder entbehren müssen. Unermüdblich war dagegen derselbe so starr verschlossene Jünger, sich über den Mechanismus der Instrumente Rath zu holen; die trefflichen Musiker Kraft und Linke machten ihn mit dem Violoncell, Punto mit dem Horn, Friedlowsky mit der Klarinette bekannt, noch um das Jahr 1800 nahm er bei Krumpholz Violinstunden, wiewohl er schon damals die Fähigkeit, rein zu spielen, einbüßte.

Ungemein förderlich ward ihm neben dem eigentlichen Unterricht die Gelegenheit, gute Musik zu hören und an ihrer Ausführung Theil zu nehmen. Hier ist vor Allem das van Swieten'sche Haus zu nennen.

Gottfried, Baron van Swieten, Musikliebhaber und selbst Komponist von acht Symphonien („so steif wie er selbst“, sagt Haydn) und andern Sachen, hatte in Berlin Gelegenheit gefunden, Werke von Seb. Bach und Händel kennen zu lernen; die erstere

Richtung war durch Bachs Söhne Friedemann und Emanuel und durch seine Schüler Kirnberger und Agrikola vertreten und befestigt, von Händel waren der Messias, Judas Makkabäus und das Alexanderfest mehrmals zur Aufführung gekommen. Van Swieten hatte sich dieser Musik mit großer Entschiedenheit zugewendet und bei seiner Rückkehr nach Wien schon in Mozarts Zeit und unter dessen Mitbetheiligung in seinem Hause Zusammenkünfte zur Ausführung von Gesang- und Instrumentalsätzen jener Meister und anderer, namentlich auch älterer Italiener, bis zu Palestrina hinauf, eingerichtet. Mozart war geschieden; jetzt wurde Beethoven bei van Swieten eingeführt und nahm an den musikalischen Zusammenkünften Theil. Hier lernte er die genannten Meister kennen und kam von dem unersättlichen Musikliebhaber nicht leicht los, bevor er nicht nach allem Vorausgegangenen noch ein halb Duzend Fugen von Seb. Bach „zum Abendsegen“ gespielt; jetzt kam ihm also Neefe's Schule zu statten. Wie eifervoll es bei dem alten Herrn zugegangen, bezeugt noch eines der an Beethoven erlassenen Billets, das Schindler aufbewahrt hat: „Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert sind, so wünsche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Saal bei mir zu sehen.“

. Solche Zumuthungen und Ausnutzungen, die hier wenigstens ihren Entgelt im zugeführten Bildungstoff fanden, mögen dem jungen Künstler übergenuß gekommen sein und ihn oft ermüdet haben. „Er kam dann (erzählt Ries, der 1800 Beethovens Schüler ward) düster und verstimmt zu mir zurück und beklagte sich: man zwingt ihn zum Spiel, wenn auch das Blut unter den Nägeln ihm brenne. Allmählig entspann sich ein Gespräch, worin ich ihn freundlich zu unterhalten und zu beruhigen suchte. War dieser Zweck erreicht, so ließ ich die Unterredung fallen. Ich setzte mich an den Schreibtisch, und Beethoven mußte, wenn er wieder mit mir sprechen wollte, sich auf den vor dem Klavier stehenden Stuhl setzen. Bald griff er nun, oft noch abgewandt mit unbestimmter Hand, ein Paar

Akkorde, aus denen sich dann nach und nach die schönsten Melodien entwickelten. Ueber sein Spiel durfte ich nichts, oder nur wenig, gleichsam im Vorübergehn, sagen. Beethoven ging nun gänzlich umgestimmt fort, und kam immer gern wieder zurück. Der Widerwille blieb jedoch (die Anmuthungen zum Musiziren mögen oft genug sein innerlich Weben gestört haben) und ward oft für ihn Quell der größten Zerwürfnisse mit seinen Freunden.“

Ein Zeugniß aus der Swietenschen Zeit und über die Einbrücke, die er dort empfing, ist Beethovens Ausspruch über Händel: „Händel ist der unerreichte Meister aller Meister. Gehet hin und lernt, mit wenig Mitteln so große Wirkungen hervorzubringen.“

In die Welt.

Ein Schattenriß, der den Wegeler-Miesschen Notizen beigegeben ist, zeigt Beethoven, wie er in seinem sechszehnten Jahre war, als er vor Mozart gestanden. Die Mode von 1786 hat ihm ein klein Zöpfchen hinten angebunden, das einzige, das ihm jemals angehangen. Das Profil ist offen, die Stirn gut aber noch gemäßiget in ihrer Entwicklung, die Augen scheinen vorbringend, der Mund scheint, wie bei heißen Gemüthern öfters, leicht geöffnet, die Nase, das ganze Antlitz emporgerichtet.

Jetzt war aus dem Jüngling ein junger Mann geworden; fünfundzwanzig Jahre zählte er, als er in die Welt hinausstrat. Sein Körperbau war gedrungen, nicht groß (fünf Fuß vier Zoll,) starkknochig, voll Rüstigkeit, ein Bild der Kraft; von Krankheit scheint damals noch nicht die Rede zu sein. Sein Haupt hatte sich mit dunkeln Haargebüsch bedeckt, das ungeordnet, mehr mähenartig als lockig umherlag, die Stirn war breiter und vorbringender über den dunkeln Augen gelagert, die nun schon tiefer und verschlossener zurücktraten, die Nase war kräftig mehr in die Breite entwickelt, als vorbringend, von deutschem, nicht römischem Profilschnitt, wie die meisten Künstlernasen. Der Mund war wohlgebildet.

So trat er seine öffentliche Laufbahn an, gut, offen, anhänglich, strebend, voll Selbstgefühl, ganz durchdrungen von dem, was

in ihm lebte. Er konnte heiter sein bis zum Muthwillen, ihm stand Wit, Satyre, Sarkasmus zu Gebot; aber im tiefsten Grunde lebte der Ernst seines hohen Berufs, dessen ganze Fülle er selbst noch weit entfernt sein mußte zu überschauen, wie der Fortschritt in seinen Werken unwidersprechlich zeigt.*) Das war es, was Haydn gefühlt,

*) Dieser Fortschritt tritt bei Beethoven (mehr, wie bei irgend einem andern Tonkünstler) so bedeutend hervor, daß er Biographen und Beurtheiler verleitet hat, drei Perioden, — und zwar charakteristisch unterschiedene, nicht bloß Zeitalterschnitte, wie sie Schindler zu besserer Uebersicht macht, von der Geburt bis 1800, von da bis Oktober 1813, von da bis zum Tode 1827, — oder Manieren, oder Style zu unterscheiden. Voran steht hierin Fétis (in seiner allgemeinen Biographie der Musiker), der Beethoven aus dem bornirten französischen Gesichtspunkte betrachtet, wie wenn man Logarithmen als gemeine Zahlen handhaben wollte. Er nimmt drei Manieren, oder vielmehr zwei entgegengesetzte Systeme an, das eine, beruhend auf den allen Musikern gemeinsamen Grundsätzen der Harmonie und Ansprüchen des Gehörs, das andre außerhalb der musikalischen Grammatik stehende, ihm allein bekannte. Ihm schließt sich der geistreiche, aber durchaus französirte Dulibichoff an. Er sagt, ohne Ahnung von deutscher Art und Kunst, Beethoven in der ersten Periode einfach als Nachfolger von Haydn und Mozart auf, der dann in der zweiten dem reinen Musikhalt einen musikfremden allgemein geistigen beigelegt und in der dritten einen Abdruck seiner selbst (l'abstraction de son moi) gegeben habe, eine Folge von trostlosen Gedanken, eine tiefe Versunkenheit in unfruchtbare Träumereien und trodne Leiden, die die Musik nicht ausdrücken könne; auch er kommt dann zu der Bemerkung, die zweite und dritte Periode seien im Grunde eine. Der idealitätlose französische Standpunkt konnte nicht anders urtheilen. Einen höhern nimmt unstreitig, Beethoven gegenüber, Lenz ein, der in Verehrung und schriftstellerischer Thätigkeit für ihn unerschöpflich, für den wahren Inhalt des Tonbilders verschlossen ist, nur leider nicht nöthig befunden hat, sich tiefere Sachkunde eigen zu machen, bezwogen mit seinen Anschauungen allzu oft im unbestimmten Allgemeinen schwimmt und besonders dadurch sich selbst hemmt, daß auch er den falschen Begriff von Form nicht überwunden hat, ein Irrthum, der allerdings auch nicht wenig Theoretiker und Praktiker gefangen hält, den aber die fortgeschrittene Wissenschaft und die Gesamtheit aller wahren Künstler vor und nach Beethoven weit hinter sich gelassen. Auch Lenz sieht in der Form ein dem Inhalt Entgegengesetztes, allenfalls ein Spalier, an dem der Theoretiker die kleinen jungen Tonseklinge laufen lehrt. Er setzt drei Perioden fest, deren Grenzen er von Op. 1 bis 20, 20 bis 100, 100 (alles „in runden Zahlen“) bis zu Ende absteckt. Der ersten Periode giebt er als Inhalt „das aller Kunst und Wissenschaft inwohnende Element der traditionellen Doktrin; — der zweiten „die in der Geschichte menschlichen Geistes überall auftretenden Unabhängigkeitskämpfe gegen die

als er ihn Großmogul nannte, das fühlte auch Seyfried heraus, der Beethovens Manieren stets kalt und wenig gewinnend nennt und meint, seine lebhaftesten Bewegungen hätten sich in der Regel durch nichts auf seinem Marmorantlitz verrathen; er habe Opern von Cherubini und Mehül, die er sehr schätzte, bis zu Ende gehört, aber unbeweglich wie ein Bild, habe die Musik ihm nicht gefallen, so sei er schweigend nach dem ersten Akte davongegangen. Aus nicht viel späterer Zeit spricht derselbe Zeuge, der unterdeß Beethoven schon näher getreten war^{*)}, aus: . . . „und wenn ich den Meister der Töne als einen Stern erster Größe am musikalischen Horizont lange schon verehrte, so mußte ich das engelreine Gemüth, den seelenguten, kindlich offenherzigen, mit Theilnahme und Wohlwollen Alles umfassenden Menschen stündlich nur lieber noch gewinnen.“

Dieser Gegensatz von Verslossenheit nach außen hin im Verein mit Offenheit des Gemüths für alle wahrhaften Empfindungen und Neigungen ist von den Knabenjahren her ein hervorstechender Zug in Beethovens Charakter, ein Zeichen seiner tief angelegten, mächtig und ernstlich in sich arbeitenden Natur, die sich von den ersten Werken an bewähren sollte. Wenn Ries in kindlicher Auffassung

Exaltation, die Auflehnungen des sich allein genug fühlenden Menschen gegen die Realität“, — der dritten „das durch die bestandenen Kämpfe freigelämpfte Individuum, das sich bisher suchte und nun gefunden hat, fesselfrei sich überlassen; in dem köstlichsten der Besitze, in dem Besitze seiner selbst; von dem bestremdblichen Erfreuen seiner Zeitgenossen, von der Bewunderung . . . umgeben.“ — Humoristisch genug straft sich Lenz's Verläumniß tiefem Einbringen dadurch, daß seine Perioden gerade solche todte Abstränkungen sind, fremd und feindlich in das ununterbrochen fortströmende Leben eingeschoben, wie er sich die Kunstformen vorstellte. Jede andere Periode hätte gleiches Schicksal gehabt; das Leben widerstrebt (wie Lenz aus der Formenlehre selbst hätte lernen können) jedem Eingriffe von außen.

^{*)} Dies war wenigstens seit 1802 der Fall; die dritte, fünfte und sechste Symphonie, das Violin-Konzert, die Pianoforte-Konzerte aus Gdur, Esdur und Cmoll, Christus am Oelberg und Leonore sind zuerst mit Seyfrieds Orchester (Theater an der Wien) aufgeführt worden.

(er war 1800 bis 1805, von seinem 15ten Jahre an als Beethoven's Schüler in seiner Nähe) anmerkt: dem Meister sei nichts verhaßter gewesen, als „Sensiblerie,“ dieses Aufstipeln und Aufpäppeln und Schaustellen weicher, zarter Empfindsamkeit, womit ein neuerer Komponist in unserer zerfloßenen Gesellschaft so viel Glück gemacht: so liegt darin derselbe Gegensatz vor; diese wunderbar und doch treffend benannte „Sensiblerie“ war ihm verhaßt, während und weil die tiefste und zarteste Empfindung keinem Ländlicher mehr zu eigen war, als ihm.

Ging aber dieser verschlossenen Natur das feste Herz zu wärmern Pulsen auf, ward der Geist von einer dieser idealen Anschauungen erhoben, die sein eigenthümliches Leben waren: so verbreitete sein Lächeln den Glanz seiner Grundgüte über das ganze Gesicht, so richtete seine Gestalt sich hoch auf, das Auge trat erweitert vor und rollte, den Stern fast immer nach oben gewandt, leuchtend umher, oder starrte gefesselt auf einen Punkt, Alles an ihm sprach die innere Erregung aus. „Diese Momente plötzlicher Begeisterung (erzählt Schindler) überraschten ihn öfters in der heitersten Gesellschaft, aber auch auf der Straße, und erregten gewöhnlich die gespannteste Aufmerksamkeit aller Vorübergehenden. Was in ihm vorging, prägte sich nur in seinem leuchtenden Auge und Gesicht aus, niemals aber gestikulirte er, weder mit dem Kopfe noch mit den Händen.“

Und dieser nach geistiger Begabung und energischem Streben, schon nach der bedeutenden Erscheinung hervorragenden Persönlichkeit stand die aufregende Kunst der Töne in ihren beiden Wirklichkeiten, der schöpferischen und darstellenden Seite, zu Gebot, und das der Musik erschlossene, für Musik eben erst durch Haydn und Mozart höher gebildete Wien sollte in ihm eine neue Lebensperiode feiern! In der That, seiner Kraft war der günstigste Schauplatz eröffnet, es vereinigte sich in ihm und um ihn Alles, auf daß seine Bestimmung sich erfülle. Denn Welches muß,

wenn Hohes vollbracht werden soll, zusammentreffen: der rechte Mann und die gemäßen Verhältnisse; es ist titanischer Uebermuth, anzunehmen, des Menschen, des Einzelnen Kraft und Wille vermöge und vollbringe Alles selber und allein, da doch jedem Einzelnen so viel andere Strebungen und Kräfte gegenüberstehen. Auch das sollte sich zu tragischem Triumph an Beethoven offenbaren; an dem, was er ward und that, haben noch ganz andere Kräfte mitgearbeitet, als die seines Willens und Strebens.

Beethoven als Spieler und Komponist und in der schon früh geübten Kraft der freien Fantasie, in welcher Schöpfung und Ausübung zusammenschmelzen zum vollendetem Kunstereigniß, war nothwendig den Wienern, war dem musikliebenden und musikgebildeten reichen Adel Wiens doppelt und dreifach willkommen. Ueberall fand er offene Häuser und Herzen, denn überall brachte er den Genuß und die Erhebung, die gerade dieser Welt die gemäßigsten und willkommensten waren.

Unter allen stand das Haus des Fürsten Karl Lichnowski nach eigner Bedeutung und seinem Einfluß auf Beethoven voran. Der Fürst war Schüler und Freund Mozarts gewesen und wurde treuer Freund Beethovens; die Fürstin, treffliche Klavierspielerin, nahm sich des jungen Künstlers in gleichem Sinn' an, wie früher die wohlwollende und einsichtige Hofrätthin Breuning. „Mit großmütterlicher Liebe,“ spricht Beethoven sich später aus, „hat man mich dort erziehen wollen, und die Fürstin Christiane hätte eine Glasglocke über mich machen lassen wollen, damit kein Unwürdiger mich berühre.“ Das edle Paar hatte begriffen, welche Bedeutung Beethoven in der von ihnen beiden geliebten und einsichtig geübten Kunst habe. Zehn bis zwölf Jahre lang blieb dieses Haus für Beethoven eine wohlthätige Stätte, er für das Haus die edelste Bier und Lebenserfrischung.

Man zog Beethoven zu den Musiken, die im fürstlichen Hause veranstaltet wurden, namentlich zu den jeden Freitag-Morgen statt-

findenden Quartett-Unterhaltungen, bei denen die trefflichen Musiker Schuppanzigh, Sina, Weiß für beide Geigen und Bratsche, Kraft und Link abwechselnd für Violoncell gegen Honorirung mitwirkten. Beethoven betheiligte sich vor Allem als Spieler, dann als Komponist. Hier war es, wo er eine schwere Bach'sche Komposition, die ein ungarischer Graf ihm in der Handschrift vorlegte, meisterlich vom Blatt spielte. Hier spielte er ein andermal ein ihm unbekanntes Quartett von Förster ebenfalls aus der Handschrift vom Blatt. Im zweiten Theil des ersten Satzes kommt das Violoncell heraus und schweigt; da erhebt sich Beethoven und singt, indem er zugleich seine Partie fortführt, die fehlende Stimme hinein. Man kannte und bewunderte längst seine Virtuosität im Ueberwinden der größten Schwierigkeiten; diese Ergänzung einer ausbleibenden Stimme in einem unbekanntem Werke regte Alle zu lauter Verwunderung an. Beethoven lächelte und sagte einfach: „so mußte die Bassstimme sein, sonst hätte der Autor keine Komposition verstanden.“ Bald wurde er die Seele dieses Quartett-Vereins. Mit welcher Energie er als Spieler hier seine Aufgabe auffaßte, zeigte sich auch später bei Gelegenheit öffentlicher Aufführungen. Seine Konzerte in Cmoll, G- und Esdur trug er, wie Seyfried als Augenzeuge berichtet, aus leeren Stimmblättern vor; auch Mozart hat das öfter gethan; aber welch' ein Unterschied zwischen seinen und Beethovens Konzerten, besonders denen aus G und Es! Von seinem ersten Konzerte (Op. 15, Cdur, wahrscheinlich 1800 geschrieben, da Beethoven es am 5. Januar 1801 dem Musikhändler Hofmeister zum Verlag anbietet) kam das Finale erst am Nachmittag des vorletzten Tags in die Feder; der Komponist schrieb unter heftiger Rolitik auf einzelnen Blättern, die eins nach dem andern ins Vorzimmer gingen, wo vier Kopisten ihrer warteten. Bei der ersten Probe stand aber das Klavier gegen die Bläser einen Halbton zu tief; folglich — führte Beethoven seine Partie einen Halbton höher, in Cisdur, aus. Auch von diesem Konzerte kam die Hauptpartie

(die Pianoforte-Stimme) erst nach der Aufführung zum Vorschein. „Es war mir kaum möglich (schreibt Beethoven am 22. April 1801 an seinen Verleger Hofmeister in Leipzig) daran zu denken, was ich Ihnen zu schicken hatte. Dabei ist es vielleicht das einzige Geniemäßige, was an mir ist, daß meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden, und doch Niemand im Stande ist, da zu helfen, als ich selbst. So z. B. war zu dem Konzerte in der Partitur die Klavierstimme, meiner Gewohnheit nach, nicht geschrieben, und ich schrieb sie erst jetzt, daher Sie dieselbe auch in meiner eigenen, nicht gar zu lesbaren Handschrift erhalten.“

Bedeutfamer war, was er in freier Fantasie leistete. Mit der freien Fantasie hat es ein eigen Bewenden. Wenn wirkliche Kompositionen in stillen Wehestunden entstehen, in denen der Geist sich ganz und ungestört und ohne Rücksicht auf äußerliche Zufälligkeiten ihnen hingiebt: so fordert jene Leistung neben der schöpferischen Gabe, neben der geistigen Gewandtheit im künstlerischen Gestalten noch die Geschicklichkeit des Spiels und unter dem Spiel das Festhalten des schöpferischen Gedankens, der ergriffenen Form, der befeelenden, einheitvollen Stimmung. Und darüber hinaus muß die Zerstreuung gebannt bleiben, die sich leicht aus dem Beisein der Zuhörer erzeugt, man muß ihr Dasein ganz vergessen, oder aus demselben erhöhte Spannkraft gewinnen. Was Virtuosen und Dilettanten gewöhnlich als freie Fantasie darboten, weiß allerdings von dieser Fülle der Aufgabe nichts; es ist eine leichtgefugte Kette von herkömmlichen Nebensarten und Lieblingsgängen des Fantaseurs. So sagte Beethoven die Sache nicht an. Er hatte das unabsichtlich bekannt, als er 1797 auf einer Reise nach Leipzig und Berlin (an beiden Orten mit gerechter Würdigung aufgenommen) in letzterer Stadt mit Himmel zusammentraf, auf dessen Wunsch improvisirte und nun auch ihn höflich ersuchte, etwas zum Besten zu geben. Himmel setzte sich wohlgemuth zurecht und ließ los, was er nur an melodieusen Nebensarten, flinken Käufern und glatten Arpeggien zu-

sammenraffen konnte, bis endlich Beethoven, der in gutem Glauben das Alles für bloßes Prälubiren hielt (war doch selbst in Himmels ausgearbeiteten Werken keine feste Durchführung und tiefgreifende Richtung!) endlich ungeduldig ausrief: „Nun so fangen Sie doch einmal an!“ Himmel war aber schon fertig. Er wurde dem Beethoven feind; Beethoven aber urtheilte harmlos von ihm: er besitze ein ganz artiges Talent und sein Spiel sei elegant und angenehm, wenngleich er dem Prinzen Louis Ferdinand hierin nachstehe. Diesem aber sagte er würdigend und würdig; er spiele gar nicht prinziglich oder königlich, sondern wie ein tüchtiger Klavierspieler; ihm galt die Sache, nicht die Schale, wäre sie auch vergolbet.

In Wien traf Beethovens Improvisation auf gewichtigere Nebenbuhlerschaft. Zuerst ist der Pianist Wölfl zu nennen, dem er um dieselbe Zeit zu einem Wettkampf bei Freiherrn v. Weglar gegenübergestellt wurde. Jeder trug seine neuesten Kompositionen vor, dann improvisirten sie einer um den andern, auch vierhändig an zwei Flügeln über gegebene Themat. Technisch standen beide, wie Sebried berichtet (der wahrscheinlich bei dem Wettkampfe zugegen, jedenfalls mit den Leistungen beider bekannt war), einander gleich, obgleich Wölfl (für dessen Fertigkeit uns Nachgeborenen seine Sonate „Non plus ultra“ Maafstab sein kann) den Vortheil der größern Hand hatte, die ihm Dezimengriffe so leicht machte wie Andern Oktaven. Im Fantajiren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unbeimlich Düstern hinneigenden Karakter; schwelgte er einmal im unermesslichen Tonreiche, dann war er auch entbunden dem Irdischen, der Geist trieb zu Kraftäußerungen, daß das Instrument kaum genügt, verfiel dann in andachtvolle Stille. Wölfl dagegen blieb sich immer gleich, nie flach (—) aber stets klar und eben deswegen der Mehrzahl zugänglicher; stets wagt er mit wohlgeordneten Melodien und Kollagen zu unterhalten. Wer Himmel gebört hat, wird verstehen, was damit gesagt ist.

Schwärzer war das Zusammentreffen mit Steibelt, dem glatten

Techniker aus Berlin. Steibelt hatte sich in Paris bereits einen großen Namen gemacht, an den er selber glaubte, wie die Berliner an Alles, was von Paris kommt, zu glauben pflegen. Er traf um 1799 oder 1800 in Wien ein, ohne der Nähe werth zu achten, Beethoven seinen Besuch zu machen. Sie trafen bei Graf Fries zusammen. Beethoven trug sein neues Trio Op. 11 (das 1799 herausgegeben ist) zum erstenmal vor. Steibelt hört es mit einer Art von Herablassung an, macht Beethoven einige Komplimente und hält sich seines Siegs gewiß. Er spielt ein Quintett von eigener Komposition, fantasiert und macht besonders mit seinem damals neuen, später überall gebrauchten Tremolo Effekt; Beethoven ist nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage darauf ist wieder „Assemblée“ bei Grafen Fries und sind beide Nebenbuhler (das waren sie denn nach dem Maassstabe der „Gesellschaft“!) wieder geladen. Steibelt tritt abermals mit einem Quintett auf und erntet großen Beifall; dann ergeht er sich in einer brillanten Improvisation, — der man nur leider anfühlen konnte, daß sie einstudirt war, — in der er dreist und unhöflich genug das Thema zum Grunde legt, das Beethoven im Finale seines Trio varirt hatte. „Dies empörte Beethovens Verehrer und ihn selbst; er mußte nun an's Klavier, um zu fantasiren, ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen ungezogene Art an's Instrument, wie halb hingestossen, nahm im Vorbeigehn die Violoncellstimme des Steibeltschen Quintetts mit, legte sie verkehrt auf's Pult und trommelte mit einem Finger von den ersten Tacten ein Thema heraus. Nun einmal gereizt, fantasiert er so, daß Steibelt den Saal verläßt, ehe Beethoven aufhört, und nie wieder mit ihm zusammentreffen mag.“

So erzählt Ries. Schindler macht darauf aufmerksam, daß Ries sehr jung zu Beethoven gekommen sei, daher mit unreifen Augen gesehn und augenblickliche Aeußerungen zu ernst genommen habe; namentlich will er die „Unart“ oder Ungezogenheit nicht gelten lassen, die Beethoven vorgerückt wird. Allein bei aller Achtung,

die Schindlers Mittheilungen und Ansichten und seine Verdienste um Beethoven verdienen, kann man doch nicht übersehn, daß Ries bei seiner Ankunft sechszehn Jahre zählte und sich stets bedacht und gutartig, namentlich seinem Meister treu ergeben gezeigt hat; einen solchen Vorgang zu beobachten, oder den Bericht davon aufzufassen, war er gewiß fähig. Nur sein, wenn auch argloses Urtheil muß man bestreiten, daß Beethovens Benehmen ungezogen gewesen sei. Ein abgeschliffener Charakter, ein Mann der „Gesellschaft,“ gewohnt, sich zu beherrschen, unfähig leidenschaftlicher Aufwallungen, oder darauf eingerichtet, sie zu verbergen, hätte sich allerdings glatter und inoffensiver genommen, als Beethoven mit seinem hohen Selbstgefühl, mit seinem ihm ganz wohlstandigen Freimuth und mit dieser Geneigtheit zu schnellen und heftigen Aufwallungen, die so tief erregten Gemüthern eigen sein müssen. Ihr wollt, kann man den Tablern zurufen, das Feuer ohne den Rauch! beruhigt euch! Diese Aufwallungen sind das Recht mächtiger Charaktere, denn sie sind nothwendige Folgen des Naturells, — und sie strafen sich selber innerlich. Schindler selbst bemerkt von seinem verewigten Freunde, „daß seine äußere Haltung zuweilen (nur zuweilen?) des feinen Schiffs ermangelte,“ und findet den nächsten Grund sehr richtig „zunächst in seiner gewaltigen Natur, die alle Schranken durchbrach und, alle Salon-Konvenienzen bei Seite schiebend, fessellos einhergehn wollte.

Merkwürdiger als die vermeintliche Ungezogenheit, die dem oft so schroffen Wesen Beethovens nichts weniger als widerspricht, ist der Uebergang aus äußerlicher Gereiztheit zu schöpferischen Tonergüssen. Dergleichen erklärt sich nur, wenn man festhält, daß der Grundgehalt seines Lebens Musik, Schaffen in Tönen war, alles andere gleichsam nur epifodisch in sein Leben hinein trat, um augenblicklich vor jenem zu verschwinden. So begab es sich nach einer Ries ertheilten Lehrstunde, daß er über Fugenthemate sprach, während Ries vor dem Instrumente saß und das erste Fugenthema aus Grauns Lob Jesu spielte. Noch im Neben saß Beethoven,

neben Ries sitzend, mit der Linken hinüber, spielt das Thema nach, bringt die Rechte dazu und arbeitet es nun ohne Unterbrechung wohl eine halbe Stunde lang durch, in der unbequemsten Stellung, die er in solcher Vertiefung gar nicht empfindet. „Dies Fantasiren,“ sagt Ries, „war freilich das Außerordentlichste, was man hören konnte, besonders wenn er gut gelaunt oder gereizt war. Alle Künstler, die ich je fantasiren hörte, erreichten bei weitem nicht die Höhe, auf welcher Beethoven in diesem Zweige der Ausübung stand. Der Reichthum der Ideen, die sich ihm aufdrangen, die Launen, denen er sich hingab, die Verschiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die sich darboten oder von ihm herbeigeführt wurden, waren unerschöpflich.“

Allerdings muß die Fantasie eines Solchen, wie Beethoven war, auf die Hörer eine Macht ausgeübt haben, der selbst die Ausführung der durchdachtsten Komposition nicht gleichkommen konnte. Die vollkommene Einheit der innerlichen Erweckung mit der Darstellung am Instrumente, diese Ursprünglichkeit, die Kühnheit des Unternehmens, deren Erregung sich vom Fantasirenden auf die Hörer übertragen muß, die Spannung auf das durchaus Unberechenbare, selbst die Flüchtigkeit und Unwiederbringlichkeit einer solchen Geisterscheinung: das Alles muß zu einer Wirkung zusammenschmolzen sein, der in ihrer Art nichts gleich kommen konnte. Was eigentlich in einer solchen Stunde vorgegangen, kann das Wort des Erzählers, sei er auch so liebevoll, ergriffen und sachkundig, wie unsre Zeugen, nicht aussprechen; nur die niedergeschriebenen Werke lassen einen Schluß auf den Inhalt jener Ergüsse machen. Ries und Seyfried können Wölfl, Duffel, Louis-Ferdinand, Hummel, Weber, Kalkbrenner, Moscheles gehört haben; Beethoven mit Ebenbürtigen, z. B. Mozart, zu vergleichen, dazu geben nur die beiderseitigen Werke, und zwar hauptsächlich ihre Klavierwerke, den Maßstab an die Hand.

Das Alles ist in die Lüste verweht. Die Werke sind geblieben,

in ihnen lebt Beethoven fort. Auch für sie war das Napoleonische Haus bedeutsam. Hier wurden sie zuerst der Oeffentlichkeit entgegengeführt; und wenn das dem kaiserlichen Hause Genuß und Auszeichnung gewährte, so gereicht es auf der andern Seite dem beginnenden Künstler zur erwünschtesten, fast unerseßlichen Förderung, seinen Eintritt in die Welt an befreundeter Stätte, vor gebildeten Theilnehmern bewirken zu können; der Fürst aber war Selbst, Freund und Kenner; seine Zustimmung bestärkte namentlich Beethoven bei manchem damals gemachten Anspruch an die Technik des Pianisten. Hier auch war es, wo Haydn die ersten drei Erlös hörte und das dritte so argwohnerregend (S. 23) mißverstand; hier, wo Beethoven ihm die drei Sonaten vorspielte, die Haydn — aber nicht dem Lehrer Haydn gewidmet werden sollten; hier nahm Graf Apponi Gelegenheit, bei Beethoven ein Quatuor zu bestellen, statt dessen das Erlö Op. 3 und das aus einem Orkest (nach Schindlers Urtheil meisterlich) eingerichtete Quintett Op. 4 entstehen sollte. Hier also trat Beethoven die Laufbahn an, auf der er in bleibenden Schöpfungen seinen Inhalt hervorarbeiten sollte, um von dieser befreundeten Stätte, von diesem Wien aus zuerst das deutsche Vaterland, dann die ganze seiner Kunst zugewendete Welt zu erfüllen und zu erheben und eine Seite der Kunst zu vollenden in dem Sinne, daß wohl die Ausbreitung seiner Idee und die Freude an vielen Schöpfungen verwandten Inhalts, nicht aber der Fortschritt zu einer neuen und höhern Idee vorauszu sehen ist.

Das aber, wie der Mensch sich herausarbeite, — wie der Künstler in fortschreitenden Offenbarungen, die ihm und durch ihn der Welt werden, — wie die Kunst selber sich vollende Schritt für Schritt in vernunftnothwendiger Folge aller der Werke, die die Berufenen als eine etnige Schaar von Arbeitern, vollführen, jeder an der ihm gewiesenen Stelle: das ist der antheilwürdigste Anblick, den der Lebenslauf des Künstlers oder der Kunst selber gewähren kann. Nur im Zusammenhange des Ganzen ist der Einzelne vollkommen

zu begreifen und zu würdigen, da jeder Einzelne nur ein Glied des Ganzen ist, in untrennbarem Zusammenhange mit den Vorausgehenden als seinen Voraussetzungen und mit den Nachfolgern, die ihn fortsetzen. „Das einzelne Werk (sagt Savigny in der Vorrede zu seinem System des heutigen röm. Rechts) ist so vergänglich, wie der einzelne Mensch in seiner sichtbaren Erscheinung; aber unvergänglich ist der durch die Lebensalter der Einzelnen fortschreitende Gedanke, der uns Alle, die wir mit Ernst und Liebe arbeiten, zu einer großen, bleibenden Gemeinschaft verbindet, und worin jeder, auch der geringste Beitrag des Einzelnen sein dauerndes Leben findet.“

Welche Stelle war in dieser großen bleibenden Gemeinschaft Beethoven zugewiesen? wer zunächst hat ihm die Bahn dahin geöffnet? —

X

Die Vorgänger.

Zwei Künstlerpaare sind es besonders, die Beethoven vorgeleuchtet und seine Bahn ihm gewiesen haben: von fern her Händel und Bach, in unmittelbarer Nähe der Zeitgenossenschaft Haydn und Mozart. „Mozart, Händel und Bach (erzählt Seyfried) waren seine Lieblinge; wenn Etwas auf seinem Pulte lag, waren es sicher Kompositionen von einem dieser Meister.“ „Daß Sie (schreibt Beethoven am 15. Januar 1801 an Hofmeister in Leipzig) Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, das meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut.“ Sein Urtheil über Händel (wenngleich es vom Bericht-Erstatter ein wenig umgefärbt oder zugefügt sein mag) ist S. 32 mitgetheilt. Von beiden Künstlerpaaren standen Händel und Bach, die eigentlichen Begründer der freien deutschen Tonkunst, Beethoven nicht nur der Zeit nach, sondern auch durch Ziel und Form ihres Wirkens begreiflicherweise ferner, als das andere Paar.

Händel, den Beethoven in van Swietens Hause kennen gelernt, hatte bekanntlich unter Zachau's tüchtiger Leitung die Schule eines norddeutschen protestantischen Kirchenkomponisten musterhaft durchgearbeitet, darauf in Deutschland, Italien und England den glänzendsten Schauplatz für Komposition betreten und sich in der

Oper, in den damals fast ausnahmslos herrschenden italischn Formen und Zielen, den weitesten Wirkenskreis und höchsten Ruhm erworben. Allein, obgleich der Fortschritt auf diesem Gebiete nicht ihm, sondern dem jüngern Zeitgenossen, Glück, beschieden war: es lebte in dem von Italien bewunderten Deutschen ein Etwas, das ihn mit der Oper und der ganzen Kunst Italiens nicht in Frieden lassen konnte. Das war sein protestantischer — sagen wir, acht-lutherischer Sinn, voll Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit, voll unerschreckbaren, ja unbändigen Triebes nach Unabhängigkeit, voll Freudigkeit und Klüftigkeit, das für wahr Erkante und Empfundene thatsächlich hinzustellen. Das verrieth sich in den Opern selber gerade in den bedeutendsten Sätzen, die mitten im welschen Spiel unvorhergesehn Ernst machen; dies war der eigentliche Grund jener Zerrwürfnisse mit den Opern-Sängerinnen und Kastraten und ihrem Anhang unter dem Abel Englands, die ihn auf der Bühne stürzten und auf die heimatliche Jugendbahn zurückführten, auf Kirchenmusik, zu jenen Dratorien und Kantaten, die ihn unsterblich gemacht haben.

Erst außerhalb der Schranken, die ihn in der italischn Oper beengt und verstrickt hatten, konnte sich die volle Kraft des gewaltigen Deutschen entfalten. Man darf sich dabei nicht in jenen ebenfalls beschränkten Gesichtskreis einsperren, der in Händel nichts als den Kirchenkomponisten erblicken läßt, unter dem unbestimmten Namen Dratorium nichts als kirchliche Werke verstanden wissen will. Händel war nicht ein Mann der Kirche, sondern der Mann des Volkes. Mit dem Volke, namentlich seiner Zeit in Deutschland und England, hatte er auch Glaubenssinn und Glaubensfreudigkeit, hierin ganz lutherischer Deutscher, gemeinsam; aber eben so hoch schlug ihm, wie irgend einem hochherzigen Britten bei dem Gedanken an sein Vaterland und sein Recht, das Herz für Freiheit, für Sieg und Trauer des Volkes, für alles Große, das im Volksleben, für alles Edle und Tiefinnige, das in der Brust des Menschen hervor-

triel. Man muß, will man ihn kenn'ntlich, nicht bloß die Gebete, die Glaubens- mit Frenschöt: der Kirchensitten, des Messias, noch bloß jenen Beschlußsatz Martin's mit Christi auf dem Gang zur Kreuzigung, betrachten, der alle Abgründe des Leids und die innerlichstlichen Strahlen der Erbarmung und heiligen Liebe aufdeckt, die mit dem Ermanen zum Tode ringt — und was sonst noch hier zu erwähnen bleibt. Man muß daneben jenes titanische Bild des verächtlichsten Volkes zeilen, das „nicht trinken konnte des Wassers, denn der Strom war Blut,“ man muß den verzweiflungsstarken Ruf der Kaffabier um „Arbeit oder Tod,“ den süßen Liebestraum, den Angstruf Semel's vernommen haben und den bacchischen Ueber und den Bederuf zur Rache, der den König Alexander vom Iustumkränzen Lager emperreißt. Wer zählt die Wilder, alttestamentarischer Greßheit und Blut und vaterländischer Innigkeit und Treue voll, zusammen, die der Deutsche geschaffen im Anschau und unter dem frischen Lustzug britischer Freiheit und Selbstgewißheit? Wie viel oder wie wenig auch von den Händelschen Schätzen zu Beethoven gelangt sein mag, es mußte genügen, ihn an dem großen Vorbilde sich selber fühlen und erkennen zu lehren.

Was im Jüngern durch das Vorbild des Aelteren erstarken konnte, war jene selbstgewisse Schlagkräftigkeit, die gerad aufs Ziel bringt, die bei Händel Grundzug seines Künstlerthums ist und bei Beethoven nirgends stärker, als in der Cmoll-Symphonie und im Gesangtheil der neunten Symphonie ihr Gepräge zurückgelassen hat. Aber mehr nicht. Die Wege, die Zeiten, fast der gesammte Inhalt beider Geister lagen zu weit aneinander, sogar ihr Wirkenskreis, der bis zu Beethovens Lebensmitte für Händel sich nicht über Norddeutschland hinaus (die frühere Thätigkeit in Italien und England bei Seite gelassen) erstreckt hat.

Händel fand seinen Verus in Oper, Oratorium und Kirchen-

*) In der Passion, von Brode gebichtet.

musik; seine Instrumentalmusik kommt daneben nicht in Betracht. Er ist fast ausschließlich Gesangskomponist, das Wort sein beständiger Kamerad, dieses Wort in voller Mächtigkeit und der ganzen Bedeutung im Ton zu beseelen, die der Charakter des Lebenden und die Verhältnisse hineinlegen, das war seine Kraft und Lust. Daher und nach seinem ganzen Wesen ist er durchaus positiv, giebt er ganz klar und vollständig aus, was er klar und bestimmt gefaßt hat. Dann ist er fertig; es ist nichts in ihm und kein Räthsel in der Brust des Hörers zurückgeblieben, er hat Alles hingestellt, wie der Bildhauer sein Marmorbild. Hierin findet er auch die einzige, ganz unvergleichliche Kraft, jedes Bild mit wenig Zügen, — wie es ihm nun gerade vor dem Geiste stand, unbekümmert um Alles, was noch dahinter und daneben sein könnte, — fertig hinzustellen, hierin an die feste Faust eines Rubens oder Michelangelo erinnernd. Wer ihn da schalten sehen will, im Vollbehagen des Meisters in seiner Werkstätte, der muß in seinen Allegro e Pensiososo hinein, wo die mannigfaltigsten Stimmungen, Charaktere, Lebensbilder auf den schnellen Wind des Tonmeisters in vollsaftigster Natürlichkeit und wärmster Beseelung vor uns treten und einander ablösen, daß man athemlos dem Entschwundenen nachlauscht und schon, wie im phantastisch-gaukelnden Traumgesicht, von der nächsten Erscheinung in die fernsten Zonen entführt wird.

Von alle dem das Entgegengesetzte findet sich in Beethoven. Er ist, so tief er auch bereinst das Wort sollte schätzen lernen, so Herrliches ihm im Gesange verklehen worden, vorzugsweise Instrumental-Komponist. In der Instrumentenwelt war sein Reich ihm gewiesen, sie zur Höhe des Daseins zu führen, indem er sie dem bewußtern Geist erschlösse, war seine Sendung. Dem Bewußtsein ringt sich aber das instrumentale Leben entgegen wortlos, — wortlos, das heißt ohne das Organ, das der Geist aus sich selber für sein helleres Bewußtsein geschaffen. In diesem Leben waltet also nothwendig ein ewig Räthsel und ewig Sehnen; es wird niemals

fertig, es verstummt, und nach dem reichsten Ergusse blickt man noch hinaus in räthselhafte Fernen, wie am schimmernden Nachthimmel unentwirrbare Sternbilder in Lichtmeere zusammenfließen. So das Wesen der Instrumentalwelt, so das Wesen Beethovens; anders konnte der Vollender und Herrscher jener Welt nicht sein, als von ihrem Wesen voll. Neben all seiner Energie, die sich so bestimmungsficher, so klar und heiter emporringt, bleibt noch jene tiefe Räthselnacht im Hintergrunde, von hellern und entschwindendern Sternen durchschimmert, die mehr zu fragen scheinen, als zu antworten. Daher kann er oft kein Ende finden, — wo ist in der Tiefe der Natur und der Menschenseele der unterste Grund des Daseins? Daher ruft er kurz vor seinem Scheiden: „Ist es mir doch, als hätt' ich kaum einige Noten geschrieben!“ Nur für einzelne, entscheidungsschwere Augenblicke ward ihm in seiner hohen Messe, — also im Geleit des Wortes, die schlagfertige Entschiedenheit Händels verliehen, so wie Bach in einigen Chören seiner matthäischen Passion.

Sebastian Bach war ihm ohnehin verwandter, in mysteriöser Wahlverwandtschaft der Seelen, muß man bei der Entferntheit der Zeiten und Standpunkte sagen.

Während Händel seine glanzvolle Laufbahn von Halle begann, von Hamburg nach Italien, von da nach England nahm, sich dort die Freundschaft der Großen, die Hochschätzung der Höchstgestellten, ein zweites Vaterland gewann, ohne jemals seinem ersten weniger anzugehören, wollte sein nur um ein Jahr jüngerer Zeitgenosse Sebastian im engern Vaterlande Thüringen, das lange schon seine Musikämter von Gliedern der Familie reich besetzt sah. Ein Paar flüchtige Reisen, nach Dresden, nach Berlin . . . ausgenommen verließ er das musiktrohe Gebiet nur, um ganz in der Nähe, in Leipzig, seine bleibende Stätte zu nehmen, nachdem er mancherlei Kirchenmusikämter, in Weimar und Rötzen Konzertmeister- und Kapellmeister- und Musik-Direktorats-Stellen zu verwalten gehabt.

Anspruchlos, wie seine amtliche, war seine Stellung im Leben. Zwar Bewunderung seiner Leistungen (besonders als Orgel- und Klavierspieler), hohe Verehrung von Selten der Einsichtigen, billige „Consideration der Großen“ ward ihm zu Theil; aber wie unscheinbar wäre sein Auftreten in Dresden etwa neben dem vergoldeten Oberkapellmeister Hasse gewesen, wie unvorthellhaft vielleicht hätte sich seine gedrungene Bürgergestalt neben der großen, vollentwickelten, weltfreien Händels ausgenommen, — der Gründe gehabt zu haben scheint, einem Zusammentreffen mit dem fast unheimlich mächtigen Kantor auszuweichen.

Niemals hat ein Volk zwei solche Tonmeister nebeneinander besessen, wie unser Volk den Bach und den Händel; und niemals einen wie den Bach. Es soll damit aber nicht äußerlich seine Größe gegen andre Größen gemessen werden, sondern er als Einziger in seiner Art und Stellung bezeichnet sein, wie es später Beethoven in der seinigen war.

Bach bedurfte nicht des Glanzes und der Fülle des Weltlebens, das für seinen großen Kunstgenossen unentbehrliches Element war. Er führte sein innerlich Leben einzig in der Tonwelt, in der er, was aus dem kirchlichen Volksgesang und aus den Kunststrebungen vom Mittelalter herüber angelegt und herانبewegt worden, zu vollenden und mit seinem Geiste zu erfüllen hatte. Was so herangewachsen und durch ihn gezeitigt war, das Alles legte er dann auf den Stufen des Altars nieder, dessen treuer und erleuchteter Diener er vor allem Andern war. Das Licht aber, das ihn erleuchtete, das war kein andres, als das Licht des Evangeliums, dessen Wort er als ein heiliges und unerschöpfliches aufnahm und von den kirchlichen Liedern erweckter Dichter seiner und früherer Zeit umranken ließ, wie vom Rebstock die Ulme. Was er so gelesen und in sich hineingenommen, das sollte nicht sowohl in Tönen ausgesprochen, gleichsam verkörpert werden; es wurde ausgelegt, die Tonweise hob den tiefern Sinn des Wortes, die unausgesprochene Fülle desselben

hervor, in ihr kam das Wort zum vollen Leben, wie es im Munde des Redenden durch Stimme, Geberde, Blick und innere Bewegtheit erst vollständiger Ausdruck des Gefühls wird. Wie Luther in seinem Katechismus unter der wiederkehrenden Frage: „Was ist das?“ die Glaubensgebote nach ihrer äußerlichen Fülle, so legt Bach das Wort aus nach seiner innerlichen Tiefe. Wer das noch nicht an ihm erkannt hat, muß es in der einfachsten und zugleich wortmächtigsten Gestalt beobachten, in den Rezitativen der matthäischen Passion und andern. Nicht-Verstehende, gewohnt, im Rezitativ nur „Deklamation“ zu finden, bemessenes Hersagen des Textes, um nur schnell darüber hinweg auf die Hauptsache (die Arie, oder was es sonst geben soll) zu kommen, haben daher das Bach'sche Rezitativ nicht für das rechte und natürliche, sondern für übertrieben und unnatürlich erachtet. Aus ihrem Standpunkte mit Recht; denn Er redete gewaltig und nicht wie die Schriftgelehrten, die sich darob entfegen. Was sich aber in der einzelnen Stimme des Rezitativs regte, das durchdrang im Chor jede der vier oder acht vereinten Stimmen; alle waren vom Leben erfüllt und weis sagten, was das Wort in sie gelegt hatte.

Dies war Ziel und Kern des Bach'schen Lebens, die Macht dazu konnte einzig tiefste Versenkung in die Schrift und vollkommene Herrschaft über die Kunst, das durchdringendste untrügliche Gefühl von ihrem Wesen und Weben bis in ihre einfachste Gliederung hinein (denn jeder Tonschritt mußte treffende Wahrheit sein) verleihen. In dieser Erkenntniß und jener Beherrschung, im Verein mit rücksichtslofester Treue, hat Bach nicht seines Gleichen gehabt.

Neben jenem höchsten Schauplatz seines Wirkens bot ihm die Orgel den zweiten, ebenfalls seinem Kirchenamt angehörigen. Den Gottesdienst in würdigster Fülle und Feier einzuleiten, bis Alle zur Gemeinde sich zusammengefunden und alle Gemüther, vom Staub des Lebens draußen gereinigt, sich in sich gesammelt hatten, die Wölbungen des weiten Doms (was wußt' er auf seiner Orgelbank

von den bescheidenen Leipziger Maaßen?) mit Klangwellen, wie mit einem heiligern Weibrauch durchgießen und erschüttern durch unerschöpflich immer neu sich gebärende Machtfülle, bis die Gemüther und die Luft selber vom Sakrament der Andacht ganz ausgefüllt waren: das hat bis auf diese Stunde niemand wieder und niemand vor ihm vermocht, wie er; der gleichen Kraft würde gleiche Zeit und gleiche Lebensgrundlage fehlen. Das ist gewesen.

Was sich sonst hier anschließt in entferntern Lagerungen an Orchester- und Klaviermusik bis zu Tänzen und scherzhaften Kantaten, Instrumentalsolo's und sogar einer Operette, darf hier kaum erwähnt werden; Alles nimmt seinen gebührenden Theil an der Bestimmung und Weise, die vom Kern aus im Meister sich entfaltet hatten.

Von dieser unabsehblichen Fülle kann dem Beethoven nur der kleinste Theil nahegebracht worden sein, wahrscheinlich nicht viel mehr, als das wohltemperirte Klavier, die verbreitetste Sammlung Bach'scher Kompositionen, die der elfjährige Knabe studiren und der zweiundzwanzigjährige Jüngling dem unerfättlichen van Swieten bis in die Nacht hinein vorspielen mußte. Es ist nicht abzusehn, wenigstens kein Anzeichen dafür bekannt, daß Bach'scher Kirchengesang zu ihm gedrungen wäre; nicht die leiseste Spur in Beethovens eignen Werken deutet dahin; vielmehr spricht Alles dafür, daß dem Jüngern, wär' er zu jenen Werken gelangt, die volle Sympathie dafür, wie die evangelisch-kirchliche Grundlage, gemangelt haben würde. Die unbedingte Gebundenheit Bachs an das Wort, das ihm die Fülle der glückseligen Botschaft (des Evangeliums) einschloß, und das Hinausverlangen Beethovens vom Wort hinweg zu dem Unausprechlichen: beide Richtungen konnten nicht leicht miteinander gehen; sie waren Zweige desselben Baums, aber nach entgegengesetzten Richtungen gewachsen, wie die Mistik der Offenbarung und die der Natur. Aber die Wurzel beider ist dieselbe.

Wie weit oder wie beschränkt auch das Gleichniß gelten darf,

es weist auf die innere Verwandtschaft der beiden Künstler und auf den Einfluß des Vorangegangenen. Dieser Einfluß zeigte sich in der ersten Lebenshälfte Beethovens gar nicht; erst als jenes Verhängniß ohne Gleichen für einen Musiker ihn immer unbedingter aus der heitern Welt in sein einsames Innere wies und einschloß, erst da trat er hervor, da wurde die Verwandtschaft klar, wie wohl bisweilen Eltern erst in den schärfergespannten Zügen des entschlafenen Kindes ihr eigen Antlitz wiedererkennen. Bei Beethoven aber bedeutet der Anblick tieferes Erwecktein; es war die Zeit, wo er sich selber tiefer erkannt.

Soll äußerlich bezeichnet werden, was hier vorgegangen, so ist es zweierlei. Das Erste ist die beiden Meistern, und keinem dritten gemeinsame Energie der Modulationsentwicklung. Ihnen stellen sich Akkorde und Tonarten nicht nach Einfällen oder augenblicklichen Antrieben, oder Laune nebeneinander, sondern sie entwickeln sich organisch aus einander nach einem Gesetze*), das in der tiefsten Natur des Tonlebens oder in der Idee des besondern Werkes begründet ist. Diese organische Entwicklung vollführt sich aber mit der Macht einer Natur- oder Vernunftnothwendigkeit in so gränzunbewußter Fülle, wie keine Laune, keine äußerliche Praktik abreichen kann; daher in beiden Meistern kürzergewöhnte Augen Abschweifung und Verirrung zu erblicken gemeint, wo sie das tiefste Gesetz der Harmonik hätten erkennen sollen. Als Zweites ist die völlige Ungebundenheit zu bezeichnen, in der beide Meister ihre Stimmen mit und gegen einander durch die Räume der Akkorde führen, ganz unbekümmert um augenblicklichen Anstoß und Reibung einer gegen die andre. Denn beiden war bewußt, daß das Leben der Musik in der Melodie — oder in mehrern Melodien nebeneinander fließe, und daß vor Allem daran liege, dieses Leben in seinem Fluß und wahren Gehalt ungestört und unverfälscht zu erhalten, gleichwie dem Men-

*) Hierüber und über das Folgende giebt die Kompositionslehre Nachweis.

sehen erste Pflicht ist, vor Allem sich selber und seinem Berufe treu zu bleiben, mag er dann auch, wenn es nicht anders sein kann, da oder dort anstoßen. Denn es muß Aergerniß geben — und dann Veröhnung. Der Lohn dieser Unverzagtheit zeigt sich sogleich im Reichthum und in der Tiefe der Melodie.

Nicht weiter läßt sich der Einfluß Bachs verfolgen, und auch so weit ist er Beethoven wohl kaum bewußt geworden. Er hat ihn, wie Händel auf sich wirken lassen, es ist davon so viel als eben gekonnt, in seine Natur übergegangen, von einem auf bestimmte An-eignung oder gar Anschließung zielenden Studium ist gar nicht zu reden. Ein solches hätte vor Allem an Händel erkennen lassen, mit welcher Sorgfalt dieser wahre Singmeister den Umfang und Charakter der verschiedenen Stimmklassen und überhaupt die Natur und Vortheile der Singstimme beobachtete. Gerade hier aber sollte sich Beethoven, besonders in den spätern, ihm eigensten und tiefsten Werken rücksichtsloser zeigen, als irgend ein Tonsetzer. Er fühlte sich zunächst dem Instrumentalen und nicht dem Vokalen zugewiesen und hat sich darin nicht getäuscht. Mag man immerhin die Spuren jener Vernachlässigung häufig genug, namentlich in der neunten Symphonie und der zweiten Masse finden; es fragt sich, ob auf anderm Wege gerade diese Werke hätten vollendet werden können? — Vergebens wird der Tonsetzkundige Aenderungen zu Gunsten der Stimme versuchen; jede würde die Eigenthümlichkeit des Werkes antasten.

Eben so wenig zeigt sich in Beethovens Fugensätzen, die sich mehren und ausbreiten, je höher er sich vollendet, eine Spur von wahren Studium Bachs oder Händels. Aus dem Böblichen, was er in dieser Richtung aus Albrechtsbergers Schule gewonnen, sollte ganz etwas Anderes und Eigenthümliches werden, als Fugen im Sinne jener Alten.

Inzwischen hatte die Strömung der Zeit auch die Kunst auf andre Pfade geführt. Längst hatten Kirche und Kirchlichkeit aufge-

tritt. Man muß, will man ihn kennzeichnen, nicht bloß die Gebete, die Glaubens- und Preischöre der Kirchenmusiken, des Messias, nicht bloß jenen Wechselgesang Maria's und Christi auf dem Gang zur Kreuzigung*) vernehmen, der alle Abgründe des Leids und die unererschöpflichen Brunnen der Erbarmung und heiligen Liebe aufdeckt, die mit dem Ermatten zum Tode ringt — und was sonst noch hier zu erwähnen bleibt. Man muß daneben jenes titanische Bild des verschmachtenden Volkes stellen, das „nicht trinken konnte des Wassers, denn der Strom war Blut,“ man muß den verzweiflungsstarken Ruf der Makkabäer um „Freiheit oder Tod,“ den süßen Liebestraum, den Angstruf Semele's vernommen haben und den bacchischen Chor und den Weckeruf zur Rache, der den König Alexander vom lustumkränzten Lager emporreißt. Wer zählt die Bilder, alttestamentarischer Großheit und Blut und vaterländischer Innigkeit und Treue voll, zusammen, die der Deutsche geschaffen im Anschauen und unter dem frischen Luftzug britischer Freiheit und Selbstgewißheit? Wie viel oder wie wenig auch von den Händelschen Schätzen zu Beethoven gelangt sein mag, es mußte genügen, ihn an dem großen Vorbilde sich selber fühlen und erkennen zu lehren.

Was im Jüngern durch das Vorbild des Aelteren erstarken konnte, war jene selbstgewisse Schlagkräftigkeit, die gerad aufs Ziel bringt, die bei Händel Grundzug seines Künstlerthums ist und bei Beethoven nirgends stärker, als in der Cmoll-Symphonie und im Gesangtheil der neunten Symphonie ihr Gepräge zurückgelassen hat. Aber mehr nicht. Die Wege, die Zeiten, fast der gesammte Inhalt beider Geister lagen zu weit auseinander, sogar ihr Wirkenskreis, der bis zu Beethovens Lebensmitte für Händel sich nicht über Norddeutschland hinaus (die frühere Thätigkeit in Italien und England bei Seite gelassen) erstreckt hat.

Händel fand seinen Verus in Oper, Oratorium und Kirchen-

*) In der Passion, von Brode gebichtet.

musik; seine Instrumentalmusik kommt daneben nicht in Betracht. Er ist fast ausschließlich Gesangskomponist, das Wort sein beständiger Kamerad, dieses Wort in voller Mächtigkeit und der ganzen Bedeutung im Ton zu befeelen, die der Charakter des Lebenden und die Verhältnisse hineinlegen, das war seine Kraft und Lust. Daher und nach seinem ganzen Wesen ist er durchaus positiv, giebt er ganz klar und vollständig aus, was er klar und bestimmt gefaßt hat. Dann ist er fertig; es ist nichts in ihm und kein Räthsel in der Brust des Hörers zurückgeblieben, er hat Alles hingestellt, wie der Bildhauer sein Marmorbild. Hierin findet er auch die einzige, ganz unvergleichliche Kraft, jedes Bild mit wenig Zügen, — wie es ihm nun gerade vor dem Geiste stand, unbekümmert um Alles, was noch dahinter und daneben sein könnte, — fertig hinzustellen, hierin an die feste Faust eines Rubens oder Michelangelo erinnernd. Wer ihn da schalten sehen will, im Vollbehagen des Meisters in seiner Werkstatt, der muß in seinen Allegro e Pensieroso hinein, wo die mannigfaltigsten Stimmungen, Charaktere, Lebensbilder auf den schnellen Wind des Tonmeisters in vollsaftigster Natürlichkeit und wärmster Beseelung vor uns treten und einander ablösen, daß man athemlos dem Entschwundenen nachlauscht und schon, wie im phantastisch-gaukelnden Traumgesicht, von der nächsten Erscheinung in die fernsten Zonen entführt wird.

Von alle dem das Entgegengesetzte findet sich in Beethoven. Er ist, so tief er auch bereinst das Wort sollte schätzen lernen, so Herrliches ihm im Gesange verliehen worden, vorzugsweise Instrumental-Komponist. In der Instrumentenwelt war sein Reich ihm gewiesen, sie zur Höhe des Daseins zu führen, indem er sie dem bewußtern Geist erschlösse, war seine Sendung. Dem Bewußtsein ringt sich aber das instrumentale Leben entgegen wortlos, — wortlos, das heißt ohne das Organ, das der Geist aus sich selber für sein helleres Bewußtsein geschaffen. In diesem Leben waltet also nothwendig ein ewig Räthsel und ewig Sehnen; es wird niemals

fertig, es verstummt, und nach dem reichsten Ergüsse blickt man noch hinaus in räthselhafte Fernen, wie am schimmernden Nachthimmel unentwirrbare Sternbilder in Lichtmeere zusammenfließen. So das Wesen der Instrumentalwelt, so das Wesen Beethovens; anders konnte der Vollender und Herrscher jener Welt nicht sein, als von ihrem Wesen voll. Neben all seiner Energie, die sich so bestimmungssicher, so klar und heiter emporringt, bleibt noch jene tiefe Räthselnacht im Hintergrunde, von hellern und entschwindendern Sternen durchschimmert, die mehr zu fragen scheinen, als zu antworten. Daher kann er oft kein Ende finden, — wo ist in der Tiefe der Natur und der Menschenseele der unterste Grund des Daseins? Daher ruft er kurz vor seinem Scheiden: „Ist es mir doch, als hätt' ich kaum einige Noten geschrieben!“ Nur für einzelne, entscheidungsschwere Augenblicke ward ihm in seiner hohen Messe, — also im Geleit des Worts, die schlagfertige Entschiedenheit Händels verliehen, so wie Bach in einigen Chören seiner matthäischen Passion.

Sebastian Bach war ihm ohnehin verwandter, in mysteriöser Wahlverwandtschaft der Seelen, muß man bei der Entfernthheit der Zeiten und Standpunkte sagen.

Während Händel seine glanzvolle Laufbahn von Halle begann, von Hamburg nach Italien, von da nach England nahm, sich dort die Freundschaft der Großen, die Hochschätzung der Höchstgestellten, ein zweites Vaterland gewann, ohne jemals seinem ersten weniger anzugehören, weilte sein nur um ein Jahr jüngerer Zeitgenosse Sebastian im engern Vaterlande Thüringen, das lange schon seine Musikämter von Gliedern der Familie reich besetzt sah. Ein Paar flüchtige Reisen, nach Dresden, nach Berlin . . . ausgenommen verließ er das musikkrohe Gebiet nur, um ganz in der Nähe, in Leipzig, seine bleibende Stätte zu nehmen, nachdem er mancherlei Kirchenmusikämter, in Weimar und Köthen Konzertmeister- und Kapellmeister- und Musik-Direktorats-Stellen zu verwalten gehabt.

Anspruchlos, wie seine amtliche, war seine Stellung im Leben. Zwar Bewunderung seiner Leistungen (besonders als Orgel- und Klavierspieler), hohe Verehrung von Seiten der Einsichtigen, billige „Consideration der Großen“ ward ihm zu Theil; aber wie unscheinbar wäre sein Auftreten in Dresden etwa neben dem vergoldeten Oberkapellmeister Hasse gewesen, wie unvortheilhaft vielleicht hätte sich seine gebrungene Bürgergestalt neben der großen, vollentwickelten, weltfreien Händels ausgenommen, — der Gründe gehabt zu haben scheint, einem Zusammentreffen mit dem fast unheimlich mächtigen Kantor auszuweichen.

Niemals hat ein Volk zwei solche Tonmeister nebeneinander besessen, wie unser Volk den Bach und den Händel; und niemals einen wie den Bach. Es soll damit aber nicht äußerlich seine Größe gegen andre Größen gemessen werden, sondern er als Einziger in seiner Art und Stellung bezeichnet sein, wie es später Beet-hoven in der seinigen war.

Bach bedurfte nicht des Glanzes und der Fülle des Weltlebens, das für seinen großen Kunstgenossen unentbehrliches Element war. Er führte sein innerlich Leben einzig in der Tonwelt, in der er, was aus dem kirchlichen Volksgesang und aus den Kunststrebungen vom Mittelalter herüber angelegt und herانبewegt worden, zu vollenden und mit seinem Geiste zu erfüllen hatte. Was so herangewachsen und durch ihn gezettigt war, das Alles legte er dann auf den Stufen des Altars nieder, dessen treuer und erleuchteter Diener er vor allem Andern war. Das Licht aber, das ihn erleuchtete, das war kein andres, als das Licht des Evangeliums, dessen Wort er als ein heiliges und unerschöpfliches aufnahm und von den kirchlichen Liebern erweckter Dichter seiner und früherer Zeit umranken ließ, wie vom Rebstock die Ulme. Was er so gelesen und in sich hineingenommen, das sollte nicht sowohl in Tönen ausgesprochen, gleichsam verkörpert werden; es wurde ausgelegt, die Tonweise hob den tiefern Sinn des Worts, die unausgesprochene Fülle desselben

hervor, in ihr kam das Wort zum vollen Leben, wie es im Munde des Redenden durch Stimme, Geberde, Blick und innere Bewegtheit erst vollständiger Ausdruck des Gefühls wird. Wie Luther in seinem Katechismus unter der wiederkehrenden Frage: „Was ist das?“ die Glaubensgebote nach ihrer äußerlichen Fülle, so legt Bach das Wort aus nach seiner innerlichen Tiefe. Wer das noch nicht an ihm erkannt hat, muß es in der einfachsten und zugleich wortmächtigsten Gestalt beobachten, in den Rezitativen der matthäischen Passion und andern. Nicht-Verstehende, gewohnt, im Rezitativ nur „Deklamation“ zu finden, bemessenes Hersagen des Textes, um nur schnell darüber hinweg auf die Hauptsache (die Arie, oder was es sonst geben soll) zu kommen, haben daher das Bach'sche Rezitativ nicht für das rechte und natürliche, sondern für übertrieben und unnatürlich erachtet. Aus ihrem Standpunkte mit Recht; denn Er redete gewaltig und nicht wie die Schriftgelehrten, die sich darob entfegen. Was sich aber -in der einzelnen Stimme des Rezitativs regte, das durchdrang im Chor jede der vier oder acht vereinten Stimmen; alle waren vom Leben erfüllt und weisagten, was das Wort in sie gelegt hatte.

Dies war Ziel und Kern des Bach'schen Lebens, die Macht dazu konnte einzig tiefste Versenkung in die Schrift und vollkommene Herrschaft über die Kunst, das durchdringendste untrügliche Gefühl von ihrem Wesen und Weben bis in ihre einfachste Gliederung hinein (denn jeder Tonschritt mußte treffende Wahrheit sein) verleihen. In dieser Erkenntniß und jener Beherrschung, im Verein mit rücksichtslofester Treue, hat Bach nicht seines Gleichen gehabt.

Neben jenem höchsten Schauplatz seines Wirkens bot ihm die Orgel den zweiten, ebenfalls seinem Kirchenamt angehörigen. Den Gottesdienst in würdigster Fülle und Feier einzuleiten, bis Alle zur Gemeinde sich zusammengefunden und alle Gemüther, vom Staub des Lebens draußen gereinigt, sich in sich gesammelt hatten, die Wölbungen des weiten Doms (was wußt' er auf seiner Orgelbank

von den bescheidenen Leipziger Maaßen?) mit Klangwellen, wie mit einem heiligern Weihrauch durchgießen und erschüttern durch unerschöpflich immer neu sich gebärende Machtfülle, bis die Gemüther und die Luft selber vom Sacrament der Andacht ganz ausgefüllt waren: das hat bis auf diese Stunde niemand wieder und niemand vor ihm vermocht, wie er; der gleichen Kraft würde gleiche Zeit und gleiche Lebensgrundlage fehlen. Das ist gewesen.

Was sich sonst hier anschließt in entferntern Lagerungen an Orchester- und Klaviermusik bis zu Tänzen und scherzhaften Kantaten, Instrumentalsolo's und sogar einer Operette, darf hier kaum erwähnt werden; Alles nimmt seinen gebührenden Theil an der Bestimmung und Weise, die vom Kern aus im Meister sich entfaltet hatten.

Von dieser unabsehblichen Fülle kann dem Beethoven nur der kleinste Theil nahegebracht worden sein, wahrscheinlich nicht viel mehr, als das wohltemperirte Klavier, die verbreitetste Sammlung Bach'scher Kompositionen, die der elfjährige Knabe studiren und der zweiundzwanzigjährige Jüngling dem unerfättlichen van Swieten bis in die Nacht hinein vorspielen mußte. Es ist nicht abzusehn, wenigstens kein Anzeichen dafür bekannt, daß Bach'scher Kirchengesang zu ihm gedrungen wäre; nicht die leiseste Spur in Beethovens eignen Werken deutet dahin; vielmehr spricht Alles dafür, daß dem Jüngern, wär' er zu jenen Werken gelangt, die volle Sympathie dafür, wie die evangelisch-kirchliche Grundlage, gemangelt haben würde. Die unbedingte Gebundenheit Bachs an das Wort, das ihm die Fülle der glückseligen Botschaft (des Evangeliums) einschloß, und das Hinausverlangen Beethovens vom Wort hinweg zu dem Unausprechlichen: beide Richtungen konnten nicht leicht miteinander gehen; sie waren Zweige desselben Baums, aber nach entgegengesetzten Richtungen gewachsen, wie die Mystik der Offenbarung und die der Natur. Aber die Wurzel beider ist dieselbe.

Wie weit oder wie beschränkt auch das Gleichniß gelten darf,

es weist auf die innere Verwandtschaft der beiden Künstler und auf den Einfluß des Vorangegangenen. Dieser Einfluß zeigte sich in der ersten Lebenshälfte Beethovens gar nicht; erst als jenes Verhängniß ohne Gleichen für einen Musiker ihn immer unbedingter aus der heitern Welt in sein einsames Innere wies und einschloß, erst da trat er hervor, da wurde die Verwandtschaft klar, wie wohl bisweilen Eltern erst in den schärfergespannten Zügen des entschlafenen Kindes ihr eigen Antlitz wiedererkennen. Bei Beethoven aber bedeutet der Anblick tieferes Erwecktein; es war die Zeit, wo er sich selber tiefer erkannt.

Soll äußerlich bezeichnet werden, was hier vorgegangen, so ist es zweierlei. Das Erste ist die beiden Meistern, und keinem dritten gemeinsame Energie der Modulationsentfaltung. Ihnen stellen sich Akkorde und Tonarten nicht nach Einfällen oder augenblicklichen Antrieben, oder Laune nebeneinander, sondern sie entwickeln sich organisch aus einander nach einem Gesetze*), das in der tiefsten Natur des Tonlebens oder in der Idee des besondern Werkes begründet ist. Diese organische Entwicklung vollführt sich aber mit der Macht einer Natur- oder Vernunftnothwendigkeit in so gränzünbewußter Fülle, wie keine Laune, keine äußerliche Praktik abreichen kann; daher in beiden Meistern kürzergewöhnte Augen Abschweifung und Verirrung zu erblicken gemeint, wo sie das tiefste Gesetz der Harmonik hätten erkennen sollen. Als Zweites ist die völlige Ungebundenheit zu bezeichnen, in der beide Meister ihre Stimmen mit und gegen einander durch die Räume der Akkorde führen, ganz unbekümmert um augenblicklichen Anstoß und Reibung einer gegen die andre. Denn beiden war bewußt, daß das Leben der Musik in der Melodie — oder in mehreren Melodien nebeneinander fließe, und daß vor Allem daran liege, dieses Leben in seinem Fluß und wahren Gehalt ungestört und unverfälscht zu erhalten, gleichwie dem Men-

*) Hierüber und über das Folgende giebt die Kompositionslehre Nachweis.

sehen erste Pflicht ist, vor Allem sich selber und seinem Berufe treu zu bleiben, mag er dann auch, wenn es nicht anders sein kann, da ober dort anstoßen. Denn es muß Aergerniß geben — und dann Veröhnung. Der Lohn dieser Unverzagttheit zeigt sich sogleich im Reichthum und in der Tiefe der Melodie.

Nicht weiter läßt sich der Einfluß Bachs verfolgen, und auch so weit ist er Beethoven wohl kaum bewußt geworden. Er hat ihn, wie Händel auf sich wirken lassen, es ist davon so viel als eben gekonnt, in seine Natur übergegangen, von einem auf bestimmte Anweisung oder gar Anschließung zielenden Studium ist gar nicht zu reden. Ein solches hätte vor Allem an Händel erkennen lassen, mit welcher Sorgfalt dieser wahre Singmeister den Umfang und Charakter der verschiedenen Stimmklassen und überhaupt die Natur und Vortheile der Singstimme beobachtete. Gerade hier aber sollte sich Beethoven, besonders in den spätern, ihm eigensten und tiefsten Werken rücksichtsloser zeigen, als irgend ein Tonsetzer. Er fühlte sich zunächst dem Instrumentalen und nicht dem Vokalen zugewiesen und hat sich darin nicht getäuscht. Mag man immerhin die Spuren jener Vernachlässigung häufig genug, namentlich in der neunten Symphonie und der zweiten Masse finden; es fragt sich, ob auf anderm Wege gerade diese Werke hätten vollendet werden können? — Vergebens wird der Tonsetzkundige Aenderungen zu Gunsten der Stimme versuchen; jede würde die Eigenthümlichkeit des Werkes antasten.

Eben so wenig zeigt sich in Beethovens Fugensätzen, die sich mehren und ausbreiten, je höher er sich vollendet, eine Spur von wahren Studium Bachs oder Händels. Aus dem Köblichen, was er in dieser Richtung aus Albrechtsbergers Schule gewonnen, sollte ganz etwas Anderes und Eigenthümliches werden, als Fugen im Stile jener Alten.

Inzwischen hatte die Strömung der Zeit auch die Kunst auf andre Pfade geführt. Längst hatten Kirche und Kirchlichkeit aufge-

hört, Mittelpunkt des Daseins zu sein, oder auch nur jene Geltung zu behaupten, die Bach umgab. Das vielseitige, vielgestaltige Leben machte sich nach allen Richtungen Bahn und regte sich dazu behender und freier; der Mensch mit allem Menschlichen, der Einzelne mit seinem Anspruch auf volles Lebensrecht trat heraus in die weithin nach allen Seiten geöffnete Welt. Die Kunst konnte sich nicht fernhalten. Das Alles machte sich nicht in Einem Tag und durch Einen Mann. Es hatte seine Triebe und lange vor Bach und Händel in ihnen selber angefekt, war aber! zu voller Blütenpracht erst in jenem andern Künstlerpaar, in Haydn und Mozart, gekommen, die oben (S. 46) als nächste Vorgänger Beethovens genannt worden.

Dieses freudige Erwachen der Welt, diese Lust an ihr hat vollsten Ausdruck in Joseph Haydn gefunden, den Vater der neuen Musik, der in seinem an Freuden und Werken satten Leben (er lebte von 1732 bis 1809) Mozart geboren werden und sterben sah und Beethoven, den Vollender, leiten konnte, bis sie gegenseitig fühlten, wie sich ihr Wege trennten. Haydns Hauptwerke sind volles Zeugniß von der ihm gewordenen Bestimmung. Noch einmal ersteht vor seinen Augen die Welt, er sieht (in der Schöpfung) mit unbestimmtem Schauer aus dem Chaos sie allmählig sich herauswinden in schnell entstehenden, schnell entschwindenden Gestaltungsversuchen, er ist Zeuge jedes Schöpfungsmoments von jenem blendenden „Es ward Licht“ durch alle Reiche der besetzten Natur hindurch bis zum Erstehen und zur Weihe des ersten Menschenpaares; überall ist er mit liebevoller Freude zugegen und singt in den Engelschören unerschöpflich das frohe Lob jedes Schöpfungstages. Und nachdem so die Welt und der sittliche Liebesbund des Menschen hervorgetreten, begleitet Haydn (in den Jahreszeiten) den heitern Verein hinaus aus in das unschuldsvolle Naturleben und lebt mit ihm das volle Jahr durch alle Wechsel hinaus, theilt mit den harmlosen Geschöpfen alle Mühe und alle Lust und findet überall, auch in der Winternoth und in der Angst des erschütternden Unwetters, überall

Quellen der Freude und frohen frommen Dankes. Da zeigt sich die volle Wahrheit des Worts, das Mozart über Haydn ausgesprochen: „Keiner kann Alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut, wie Joseph Haydn.“ Gleichviel, durch welchen scheinbar äußerlichen Zufall Haydn an diese Werke gekommen, gleichviel, daß er hin und wieder mit Einzelheiten im Gedicht nicht zufrieden war: die Bedeutsamkeit der Werke für Haydns Lebensaufgabe steht klar da; man darf wagen, sie providenzuell zu nennen, da sie nothwendig waren zur Erfüllung jener Aufgabe.

Was wäre noch von seinen sonstigen Werken zu erzählen! von seinen 118 (oder wahrscheinlich an 140) Symphonien, von seinen 83 (wenigstens 83) Quatuors, von seinen 15 Messen, 19 Opern und allem Sonstigen! Man hat in neuerer Zeit seine Symphonien eiförmig an Inhalt gefunden. Gewiß ist das wahr; alle sind erfüllt von dem einen Gefühl der Freude, der Lebenslust, der unerfchöpflichen Lust, jene Freude auszutönen, zu verbreiten unter allen Menschen. Sie stets zu erfreuen, ihnen aufzuspielen zu allen Festen und jeder Lust des engen Wirbeltanzes, in dem das glückliche Volk der Kleinen sein anspruchloses Leben dahinbringt, das war Haydns, noch des kindlichen Greises, einzig glückseliger Beruf. Man hat seine Messen nicht kirchlich gefunden und es höhnlisch belächelt, wenn er einst, „in tempore belli“ (wie er selbst darüber geschrieben) das fromme Agnus dei mit fernen Kanonenschlägen (Pauken) begleitet, damit die Hörer des nahenden Feindes gedächten und inniger um Frieden keteten. Er stand aber auch hier inmitten des kindlichern, naturnäheren Volks unserer Südmarken, und gar nicht außerhalb der dem Volkssinn nahe bleibenden Kirche seiner Zeit und seines Landes.

Wie man auch über das Einzelne seiner Werke sich entscheide: zwei große Resultate stehn fest. Er war es, der die dem Inhalt der neuern Kunst eignen Formen, — Sonaten- und Rondoform, Sonate, Quartett und Symphonie, — hervorgearbeitet hat aus den

frühern unzulänglichen Anfängen, daß seine großen Nachfolger auf diesem Grunde weiter und höher bauen konnten. Mozart hat ihn seinen Vater genannt und freudig eingestanden, daß er erst von ihm gelernt, wie ein Quartett geschrieben werden müsse. Daß Beethoven die Wohlthat nicht so klar erkannt, ist aus der größern Entfernung der Standpunkte, aus dem Zwischentritt Mozarts, dem Beethoven sich verwandter fühlte, begreiflich, selbst wenn jenes Mißverständniß, dessen S. 22 gedacht, nicht eingetreten wäre.

Das zweite Resultat des Haydn'schen Lebens und seiner unerschöpflichen Musik ist die wahre Begründung der Instrumentation. Wie Außerordentliches auch schon Bach in Orchesterwerken, dem gedanklichen Inhalte nach, geleistet, wie tiefgeföhlte Züge von Instrumentenwahl und Wirkung sich in seinen und Gluck's Werken finden: die volle — man darf sagen: systematische Durchbringung des Orchesters bis in den Charakter jedes Instruments, und wiederum das Zusammenfassen aller Einzelheiten zu einem stets harmonisch geordneten Ganzen ist Haydn, erst ihm, und nur Einem, dem Beethoven, in tieferm Sinne, verliehen gewesen. Auch hier trifft Mozarts Wort zu, wenn man den spätern Beethoven bei Seite läßt.

Und nun Mozart! der gesegnetste mit jenem verhängnißvollen Segen, dessen Erscheinen im Menschen man Genie nennt! Was der Genius zu bringen getrieben ist, liegt so weit hinaus über den Gesichtskreis der Zeitgenossen, daß nothwendig die Größe der Gabe mit der Größe der Anerkennung und Förderung im umgekehrten Verhältnisse stehen muß. Die Erkenntniß binkt dem beflügelten Einheitschritte des Genies mit blödem Aug' und lahmen Gliedern an Krücken nach und es nißt ein geheimer unüberwindlicher Widerwille im Gemütbe der hinten zurückbleibenden Menge, der den Abstand von dem, der da will „anders sein als wir,“ vergrößert und verlängert und dem verhängnißvoll Berufenen Last und Kampf erschwert, eit sein ganzes Leben verbitternd durchzieht. Die Menschen bedürfen in der Ede ihres stockenden und verumpfenden Lebens-

stroms des erlösenden und emporschwingenden Genius und rufen ihn an; tritt er nun vor sie hin, so vermögen sie wieder nicht, ihn zu erkennen, und er wandelt einsam ohne Gastgeschenk durch das Leben, der Paria der Gesellschaft. Ist er dann dem Dasein entschwungen, ja, dann vielleicht jubeln sie ihm nach und werfen ihm ihre verwelkten Kränze nach — und die reichsten Gaben legen sie dem Talent zu Füßen, das sie mit den Brosamen des Entschwundenen füttert. —

Von Zärtlichkeit troff schon die feine Seele des Kindes, von Liebebedürfniß gegen Jeden, der ihm nahe, daß es in helle Thränen ausbrach, wenn man im Scherz sagte, man hab' es nicht lieb. Eben so früh waren Tonsinn, Musikfreude, Schaffensdrang erwacht und wuchsen unter der sorgsamten Pflege des verständigen Vaters, bis sie den Geist und allmählig das Leben des Wunderkindes ganz ausfüllten. So begabt, klug geleitet, daß er in seiner Kunst kaum der Lehre zu bedürfen schien, sich Alles gleichsam unbewußt aneignete, ward der Knabe von Kaisern und Königinnen mit Liebkosungen empfangen, die Verwunderung von Deutschland und England, Frankreich und Italien, um dann all die Bitterkeiten auszukosten, denen innere Ueberlegenheit und äußere Bedürftigkeit ausgesetzt sein können. Wieviel Entbehrungen und Verlegenheiten, wieviel demüthige Diensterbietungen und Abfertigungen von oben herab, welch' einen Sumpf von Unwürdigkeiten bis zu pöbelhaften Schimpfworten und Aergern von Seiten des Salzburger Erzbischofs und seines lakainenhaften Kammerherrn (Zahn in seiner Biographie Mozarts hat darüber nur allzuweit berichten müssen) hat der einst Verhättschelte und später Vergötterte zu durchwaten gehabt! wie oft mag er des herben Worts seines Vaters: „Denn die Menschen sind alle Bösewichter!“ gedacht haben! Das Alles konnte weder sein liebevolles Herz erkälten, noch den unerschöpflichen Drang des Schaffens hemmen, noch dgs durchaus gerechte Selbstbewußtsein schwächen, daß er in seiner Kunst Alles vermöge, was er wolle. Ein Kind im Ge-

müth', im Leben, in Menschen- und Weltkenntniß und Geistesbildung, allseitig begabt und vollendet in seiner Kunst, eilte er flüchtigen Schrittes durch die tausend Unternehmungen, von einer Schöpfung zur andern, keiner Gelegenheit sich versagend, vom Schreibtisch in die Konzerte, von den Konzertreisen zu Opernkompositionen und Auführungen, dann wieder zum Dienst, zum Unterrichtsgeben, zu seiner unter allerlei kleinen Treulosigkeiten treugeliebten Konstanze zurück. Denn wenigstens ein Weib und liebe Kinder waren ihm für das kurzgemessne Leben vergönnt worden. Ueberallhin hatte der schnell vorüberfliegende Genius Blüten und Kränze verstreut, eh' er uns verlassen mußte.

Diese Liebesfülle für die Menschen, bei dem Fern- und Fremdbleiben von ihrem realen Treiben, diese Flüchtigkeit des Lebens und Schaffens im Verein mit allhinreichender Begabung, diese nicht von einem Zweiten, weder vor ihm noch nach ihm offenbarte Musikkraft, die für ausgebreitete Geistesentwicklung nach andern Seiten hin nicht Raum, kaum das Bedürfniß zuzulassen schien: das erklärt das Grundwesen seines Schaffens. Man darf bei der höchsten Verehrung und Liebe, die für alle Zeit ihm gebühren, aussprechen: daß er nach allen Seiten hin unschätzbare Gaben des genialen Vermögens gespendet, nirgends aber das Tiefste gegeben, das in jeder der besondern Richtungen zu erreichen war. Bezeichnend ist für diese Stellung, die Mozart unter den andern Großen hat einnehmen müssen, daß Gluck, sein Zeitgenosß und Vorgänger auf dem Felde, das ihm die höchste Schaubühne geworden, in der Oper, nur vorübergehenden und keineswegs tiefen Einfluß auf ihn geübt. Dieser Einfluß erscheint in der frühesten künstlerisch großen Oper, im Idome-neus, im erhabnen Schwung einiger Chöre und Rezitative, nachher nicht mehr. Was aber das Wesentliche bei Gluck ist, diese Dramatik, das In-Eins von Handlung, Wort und Musik (gleichviel ob Gluck, wie man ihm oft vorgeworfen, der Handlung und dem Worte zu viel von der Musik geopfert, oder nicht, — denn das wäre nicht

bindend gewesen) das ist von Mozart so wenig, wie von den Spätern festgehalten worden, dazu hätte tiefe und umfassendere Geisteskultur der unvergleichlichen, Gluck weit überlegenen Musikbegabung zu Hülfe kommen müssen. Es scheint aber Universalität mit vollkommener Vertiefung auch hier unvereinbar gewesen. Auch das hat offenbar mitgewirkt für den Standpunkt der Mozartischen Oper, daß er frühzeitig den unmittelbaren Einfluß Italiens aufgenommen und von ihm aus seiner Oper eine Zwischenstellung zwischen der italiſchen und derjenigen Stellung gegeben hat, die der deutschen Oper nach ureigenem deutschem Sinne gebührt, wenn sie auch bis jetzt nicht erungen sein mag. Beethoven hat der Hauptsache nach die Wahrheit wohl erkannt, wenn er ausspricht: „Mozarts größtes Werk bleibt die Zauberflöte; denn hier erst zeigt er sich als deutscher Meister. Don Juan hat noch ganz den italienischen Zuschnitt, und überdies sollte die heilige Kunst (man vergeſſe nicht, daß wir ihn durch Seyfrieds Mund vernehmen) nie zur Folie eines so scandalösen Sujets sich entwürdigend lassen.“ Es war das Schicksal Deutschlands, seine politische Splitterung und Verkommenheit und das damit zusammenhängende Schielen und Hinüberhängen der Höfe und bevorzugten Stände nach dem Ausländischen, das Handel hinausgedrängt nach Italien und England; und es war der Idealismus des deutschen Geistes im Verein mit jener Richtung, der Gluck nach Frankreich und jetzt Mozart nach Italien gewiesen, um die französische und italiſche Oper ideal zu verklären.

Derselbe Sinn bestimmte naturgemäß den Standpunkt aller Mozartischen Gebilde. Seine 33 Symphonien, seine noch zahlreichen Cassationen (Ständchen mit einer beliebigen Anzahl verschiedener Sätze) und Serenaden waren, wie seine zahlreichen Konzerte, zunächst den Konzerten in Wien und auf Reisen, oder überhaupt der musikalischen edlern Unterhaltung gewidmet; so gleichfalls seine übrigen Instrumentalwerke. Wir, in der Atmosphäre Mozarts oder gar Beethovens aufgewachsen, mit seinen und Haydns Vorgängern auf

gleicher Bahn erst später historisch-kühl bekannt geworden, sind kaum im Stande, seine Höhe gegenüber seiner Zeit zu ermessen und uns in die Genügsamkeit und das Lebensmaß jener friedfertig stillen Zeit zurückzuerheben, die wir den stürmisch tiefaufgerregten Bewegungen hingegeben sind, welche vom Ende des vorigen Jahrhunderts in das jetzige hineinschlagen, alle Richtungen des Lebens neu bestimmen und ihr Ziel noch nicht erreicht haben. Jene Freuden- und Liebesspiele, denen Haydn und Mozart sich unschuldvoll, ja in höchster Verechtigung hingaben, sie konnten schon Beethoven nicht mehr genügen, mußten sich ihm versagen. Aber das Herz hatte Mozarts Liebeswärme, Mozarts ideal-zartes Walten ihm tiefer erweckt und inniger durchwärmt; und das blieb ihm ewig in dankbarem Angedenken.

Dies also sind Beethovens Vorgänger, die ihm die Bahn eröffnet haben.

Es ist bemerkenswerth, daß sich von einem Einflusse Glucks, der sogar noch Beethovens ersten Besuch in Wien erlebt hat (er lebte bekanntlich von 1714 bis 1787) nicht die leiseste Spur findet, sein Name selbst findet sich in keinem Berichte der Zeugen mit Beethoven in Verbindung gebracht. Allerdings war Gluck in Wien längst fremd geworden, seine Opern sind Beethoven auf der Bühne nicht entgegengetreten. Entscheidender mag wohl die Verschiedenheit der Richtungen gewirkt haben; was hätte den Instrumentalisten Beethoven zu jenem Redner und Dramatiker hinziehen sollen, der beim Beginn einer Oper betete: daß er vergessen möge, Musiker zu sein, um sich ganz dem Drama hinzugeben?

Ausdrücklich erwähnt wird Beethovens Theilnahme an Mehuls und Cherubini's Opern, deren Aufführungen er im Theater an der Wien mit gespanntester Aufmerksamkeit, aber unbeweglicher Miene bis zu Ende beigewohnt; man hat sogar die Cherubinische Opernweise maßgebend für den Fidelio (damals Leonore genannt) finden wollen. Die Thatsache der Theilnahme zu bezweifeln, ist kein Anlaß, gewiß läßt auch jedes Werk, das ein Künstler mit Achtsamkeit be-

glettet, irgend einen Eindruck zurück, der, wenngleich unbewußt und unnachweislich, fortwirken mag. Mehr aber ist nicht anzunehmen. Mehul, in seinem dramatischsten Werke (dem Joseph) schwacher Nachfolger von Gluck, in seinen größern Opern noch schwächer, im Grunde nur schwacher Schablonen-Komponist, konnte nur in jenem Werk anregen. Cherubini, Italiener nach Geburt und erster Bildung, angezogen durch Gluck (dem er gleichwohl die auldische Iphigenie auf gut italienisch nachkomponirt hat) gekräftigt und erhoben am Studium deutscher, namentlich Haydn'scher Musik, dann in seinem glücklichsten Werke, dem Wasserträger, ganz auf dem Boden der französischen Operette, zuletzt Nachahmer seines Schülers Auber, den er vordem nicht gar hoch geschätzt: Cherubini kann mit seinem Glanz und Geschick Beethoven angezogen und beschäftigt haben. „Cherubini (sagt Beethoven bei Seyfried) ist mir unter allen lebenden Operkomponisten der achtungswertheste. Auch mit seiner Auffassung des Requiem bin ich ganz einverstanden und will mir, komm' ich nur einmal dazu, selbst eins zu schreiben, Manches ad notam nehmen.“ Das kann Beethoven (die Seyfried'sche Fassung abgerechnet) gesagt haben; beiläufig würde die Erwähnung des Cherubinischen Requiem auf eine spätere Zeit, nach der Komposition der Leonore, deuten. Daß aber der Eklektiker Cherubini, bei all' seinem großen Talent „kühl bis ans Herz hinan,“ für Leonore Vorbild gewesen, das ist nicht wahr.

Beethoven ist der Nachfolger Haydns und Mozarts.

Die kleinen Arbeiten und die Form.

Die Erstlinge Beethovens sind schon S. 10 erwähnt; sie gehören der Zeit um 1783 an. Als erstes Werk (Op. 1) sind jene drei Trio's eingeschrieben, die die Spaltung zwischen Haydn und Beethoven bloßlegten; sie sind im Jahre 1795 erschienen.

Was hat Beethoven in der Zeit von 1783 bis 1795 geschrieben? — Diese Frage, die zuerst Venz aufgeworfen, ist vollkommen berechtigt; es ist undenkbar, daß sein Trieb zum Schaffen, daß auch nur die äußerliche Nothwendigkeit, zu erwerben, ihn zwölf Jahre hätten feiern lassen. Sein ganzes Leben zeigt vielmehr unermüdete Thätigkeit, und zwar in der Komposition. Von jenen zahlreichen und weiten Ausflügen, die Mozart einen beträchtlichen Theil seiner Zeit und Sammlung gekostet (wiewohl er auf Reisen und unter allen Nebenbeschäftigungen niemals zu schaffen aufgehört) ist in Beethovens ganzem Leben nicht die Rede. Seit seiner Ueberfiedelung nach Wien im Jahre 1792 hat er 1797 eine kurze Reise nach Leipzig und Wien gemacht, später, 1806, ein ungarisches Bad, Preßburg und Ofen, noch später, 1812, Teplitz besucht, außerdem Wien nicht verlassen; Unterricht hat er wenig gegeben, seine Konzerte haben ihm in Vergleich mit den zahlreichen Aufführungen, die Mozart und andre Künstler unternommen, ebenfalls

nicht große Zeitopfer auferlegt; auch das Spiel in Gesellschaften war ihm zwar oft ermüdend, nicht aber störend.

Man muß annehmen, daß innerhalb dieser anscheinend stillen Zeit Mancherlei gesetzt worden, das nicht — oder nicht sofort in die Oeffentlichkeit gekommen ist, später aber unter den nach seinem Tode — oder auch unter den von ihm selbst herausgegebenen Werken eine Stelle gefunden hat. Nur wenige von diesen der künstlerischen Bedeutung nach kleinen Arbeiten (mit denen auch spätere gleichartige zusammenzufassen sind) reizen zu eingehender Betrachtung; sie finden sich im Verzeichniß der sämtlichen Werke im Anhang' aufgezeichnet.

Aus ihrer Reihe sind vorerst die die im Jahre 1786, also in Beethovens sechszehntem Lebensjahre komponirten, nach seinem Tode bei Dunst in Frankfurt herausgegebenen kleinen

**Zwei Trios für Piano, Violin und Violoncell aus Bdur
und Cdur,**

zu nennen, auf deren eines Beethovens Aeußerung S. 18 geht. Auch die S. 11 erwähnten vierhändigen Variationen über ein Thema des Grafen Waldstein können der bonner Zeit angehören. Dann zeigen sich aus dem Jahre 1793

**Variationen für Piano und Violin über das Thema aus
Figaro: „Se vuol ballare signor Contino,“**

die mit doppeltem Faden noch an Bonn hängen. Dem Gehalt nach stehn sie den Erstlingen aus Bonn ungleich näher, als jenen gereiften und saftigen Früchten, die sich zwei und drei Jahre später zeigen sollten; auch in der Person des Künstlers walten noch die untergeordneten Interessen seiner Jugend vor, er hat noch die Absicht, seine technische Ueberlegenheit über die „Klaviermeister“ zu zeigen. Die andre Beziehung auf Bonn spricht sich in der Widmung an Eleonore von Breuning, seine Jugendfreundin und Schülerin, aus. „Die Variationen,“ schreibt er ihr bei der Uebersendung, „werden etwas schwer zu spielen sein, besonders die Triller im Coda,

müth', im Leben, in Menschen- und Weltkenntniß und Geistesbildung, allseitig begabt und vollendet in seiner Kunst, eilte er flüchtigen Schrittes durch die tausend Unternehmungen, von einer Schöpfung zur andern, keiner Gelegenheit sich versagend, vom Schreibtisch in die Konzerte, von den Konzertreisen zu Opernkompositionen und Auführungen, dann wieder zum Dienst, zum Unterrichten, zu seiner unter allerlei kleinen Treulosigkeiten treugeliebten Konstanze zurück. Denn wenigstens ein Weib und liebe Kinder waren ihm für das kurzgemessne Leben vergönnt worden. Ueberallhin hatte der schnell vorüberfliegende Genius Blüten und Kränze verstreut, eh' er uns verlassen mußte.

Diese Liebesfülle für die Menschen, bei dem Fern- und Fremdbleiben von ihrem realen Treiben, diese Flüchtigkeit des Lebens und Schaffens im Verein mit allhinreichender Begabung, diese nicht von einem Zweiten, weder vor ihm noch nach ihm offenbarte Musikkraft, die für ausgebreitete Geistesentwicklung nach andern Seiten hin nicht Raum, kaum das Bedürfniß zuzulassen schien: das erklärt das Grundwesen seines Schaffens. Man darf bei der höchsten Verehrung und Liebe, die für alle Zeit ihm gebühren, aussprechen: daß er nach allen Seiten hin unschätzbare Gaben des genialen Vermögens gespendet, nirgends aber das Tiefste gegeben, das in jeder der besondern Richtungen zu erreichen war. Bezeichnend ist für diese Stellung, die Mozart unter den andern Großen hat einnehmen müssen, daß Gluck, sein Zeitgenos und Vorgänger auf dem Felde, das ihm die höchste Schaubühne geworden, in der Oper, nur vorübergehenden und keineswegs tiefen Einfluß auf ihn geübt. Dieser Einfluß erscheint in der frühesten künstlerisch großen Oper, im Idome-neus, in erhabnen Schwung einiger Chöre und Rezitative, nachher nicht mehr. Was aber das Wesentliche bei Gluck ist, diese Dramatik, das In-Eins von Handlung, Wort und Musik (gleichviel ob Gluck, wie man ihm oft vorgeworfen, der Handlung und dem Worte zu viel von der Musik geopfert, oder nicht, — denn das wäre nicht

bindend gewesen) das ist von Mozart so wenig, wie von den Spätern festgehalten worden, dazu hätte tiefe und umfassendere Geisteskultur der unvergleichlichen, Gluck weit überlegnen Musikbegabung zu Hilfe kommen müssen. Es scheint aber Unversalität mit vollkommener Vertiefung auch hier unvereinbar gewesen. Auch das hat offenbar mitgewirkt für den Standpunkt der Mozartischen Oper, daß er frühzeitig den unmittelbaren Einfluß Italiens aufgenommen und von ihm aus seiner Oper eine Zwischenstellung zwischen der italiischen und derjenigen Stellung gegeben hat, die der deutschen Oper nach ureigenem deutschen Sinne gebührt, wenn sie auch bis jetzt nicht erungen sein mag. Beethoven hat der Hauptsache nach die Wahrheit wohl erkannt, wenn er ausspricht: „Mozarts größtes Werk bleibt die Zauberflöte; denn hier erst zeigt er sich als deutscher Meister. Don Juan hat noch ganz den italienischen Zuschnitt, und überdies sollte die heilige Kunst (man vergesse nicht, daß wir ihn durch Sehfriedes Mund vernehmen) nie zur Folie eines so scandalösen Sujets sich entwürdigten lassen.“ Es war das Schicksal Deutschlands, seine politische Splitterung und Verkommenheit und das damit zusammenhängende Schielen und Hinüberhängen der Höfe und bevorzugten Stände nach dem Ausländischen, das Handel hinausgebrängt nach Italien und England; und es war der Idealismus des deutschen Geistes im Verein mit jener Richtung, der Gluck nach Frankreich und jetzt Mozart nach Italien gewiesen, um die französische und italiische Oper ideal zu verklären.

Derselbe Sinn bestimmte naturgemäß den Standpunkt aller Mozartischen Gebilde. Seine 33 Symphonien, seine noch zahlreicheren Cassationen (Ständchen mit einer beliebigen Anzahl verschiedener Sätze) und Serenaden waren, wie seine zahlreichen Konzerte, zunächst den Konzerten in Wien und auf Reisen, oder überhaupt der musikalischen eblern Unterhaltung gewidmet; so gleichfalls seine übrigen Instrumentalwerke. Wir, in der Atmosphäre Mozarts oder gar Beethovens aufgewachsen, mit seinen und Haydns Vorgängern auf

gleicher Bahn erst später historisch wohl bekannt geworden, sind kaum im Stande, seine Höhe gegenüber seiner Zeit zu ermessen und uns in die Genialität und das Lebensmaß jener fruchtbar stillen Zeit zurückzuführen. Die wir den stürmisch hinaufstrebenden Bewegungen bingegen sind, welche vom Ende des vorigen Jahrhunderts in das jetzige hinüberziehen die Störungen des Lebens neu bestimmen und ihr Ziel noch nicht erreicht haben. Jene Streifen und Liebesspiele, denen Leben und Mienen sich unterwerfen, ja in höchster Verechnung hingeben, sie konnten schon Vorleben nicht mehr genügen, wählten sich ihm entgegen. Aber das Herz hatte Regards Liebesnorme. Regards Ideal jenes Willens ihm tiefer erweckt und inniger durchdrungen und das Wort ihm zum in dankbarem Angedenken.

Das war das Vorleben der Dichtung, die ihm die Bahn eröffnete.

Es ist Annahme, daß sich von einem Ende des Jahrhunderts, der Jahr nach Napoleons ersten Sturz in Wien erhielt hat (er war Kaiser von 1804 bis 1806) und die letzte Zeit findet, sein Name nicht mehr als in einem Namen der Jungen mit Dichtung in Verbindung gebracht. Dichtung war nicht in Wien durch seine Dichtung, sein Name war Dichtung auf der Bühne nicht mehr. Dichtung war nicht in Verbindung der Dichtung gebracht. Das war die Dichtung der Dichtung. Dichtung war nicht in Verbindung der Dichtung gebracht. Das war die Dichtung der Dichtung.

Dichtung war nicht in Verbindung der Dichtung gebracht. Das war die Dichtung der Dichtung. Dichtung war nicht in Verbindung der Dichtung gebracht. Das war die Dichtung der Dichtung. Dichtung war nicht in Verbindung der Dichtung gebracht. Das war die Dichtung der Dichtung.

glettet, irgend einen Eindruck zurück, der, wenngleich unbewußt und unnachweislich, fortwirken mag. Mehr aber ist nicht anzunehmen. Mehr, in seinem dramatischsten Werke (dem Joseph) schwacher Nachfolger von Gluck, in seinen größern Opern noch schwächer, im Grunde nur schwacher Schablonen-Komponist, konnte nur in jenem Werk anregen. Cherubini, Italiener nach Geburt und erster Bildung, angezogen durch Gluck (dem er gleichwohl die aulidische Iphigene auf gut italienisch nachkomponirt hat) gekräftigt und erhoben am Studium deutscher, namentlich Haydn'scher Musik, dann in seinem glücklichsten Werke, dem Wasserträger, ganz auf dem Boden der französischen Operette, zuletzt Nachahmer seines Schülers Auber, den er vordem nicht gar hoch geschätzt: Cherubini kann mit seinem Glanz und Geschick Beethoven angezogen und beschäftigt haben. „Cherubini (sagt Beethoven bei Seyfried) ist mir unter allen lebenden Operkomponisten der achtungswertheste. Auch mit seiner Auffassung des Requiem bin ich ganz einverstanden und will mir, komm' ich nur einmal dazu, selbst eins zu schreiben, Manches ad notam nehmen.“ Das kann Beethoven (die Seyfried'sche Fassung abgerechnet) gesagt haben; beiläufig würde die Erwähnung des Cherubinischen Requiem auf eine spätere Zeit, nach der Komposition der Leonore, deuten. Daß aber der Effektiker Cherubini, bei all' seinem großen Talent „kühl bis ans Herz hinan,“ für Leonore Vorbild gewesen, das ist nicht wahr.

Beethoven ist der Nachfolger Haydn's und Mozarts.

Die kleinen Arbeiten und die Form.

Die Erstlinge Beethovens sind schon S. 10 erwähnt; sie gehören der Zeit um 1783 an. Als erstes Werk (Op. 1) sind jene drei Trio's eingeschrieben, die die Spaltung zwischen Haydn und Beethoven bloßlegten; sie sind im Jahre 1795 erschienen.

Was hat Beethoven in der Zeit von 1783 bis 1795 geschrieben? — Diese Frage, die zuerst Lenz aufgeworfen, ist vollkommen berechtigt; es ist undenkbar, daß sein Trieb zum Schaffen, daß auch nur die äußerliche Nothwendigkeit, zu erwerben, ihn zwölf Jahre hätten feiern lassen. Sein ganzes Leben zeigt vielmehr unermüdete Thätigkeit, und zwar in der Komposition. Von jenen zahlreichen und weiten Ausflügen, die Mozart einen beträchtlichen Theil seiner Zeit und Sammlung gekostet (wiewohl er auf Reisen und unter allen Nebenbeschäftigungen niemals zu schaffen aufgehört) ist in Beethovens ganzem Leben nicht die Rede. Seit seiner Ueberfiedelung nach Wien im Jahre 1792 hat er 1797 eine kurze Reise nach Leipzig und Wien gemacht, später, 1806, ein ungarisches Bad, Preßburg und Ofen, noch später, 1812, Teplitz besucht, außerdem Wien nicht verlassen; Unterricht hat er wenig gegeben, seine Konzerte haben ihm in Vergleich mit den zahlreichen Aufführungen, die Mozart und andre Künstler unternommen, ebenfalls

nicht große Zeitopfer auferlegt; auch das Spiel in Gesellschaften war ihm zwar oft ermüdend, nicht aber störend.

Man muß annehmen, daß innerhalb dieser anscheinend stillen Zeit Mancherlei gesetzt worden, das nicht — oder nicht sofort in die Öffentlichkeit gekommen ist, später aber unter den nach seinem Tode — oder auch unter den von ihm selbst herausgegebenen Werken eine Stelle gefunden hat. Nur wenige von diesen der künstlerischen Bedeutung nach kleinen Arbeiten (mit denen auch spätere gleichartige zusammenzufassen sind) reizen zu eingehender Betrachtung; sie finden sich im Verzeichniß der sämtlichen Werke im Anhang aufgezichnet.

Aus ihrer Reihe sind vorerst die die im Jahre 1786, also in Beethovens sechszehntem Lebensjahre komponirten, nach seinem Tode bei Dunst in Frankfurt herausgegebenen kleinen

**Zwei Trios für Piano, Violin und Violoncell aus Bdur
und Cdur,**

zu nennen, auf deren eines Beethovens Aeußerung S. 18 geht. Auch die S. 11 erwähnten vierhändigen Variationen über ein Thema des Grafen Waldstein können der bonner Zeit angehören. Dann zeigen sich aus dem Jahre 1793

Variationen für Piano und Violin über das Thema aus

Figaro: „Se vuol ballare signor Contino,“

die mit doppeltem Faden noch an Bonn hängen. Dem Gehalt nach stehen sie den Erstlingen aus Bonn ungleich näher, als jenen gereiften und saftigen Früchten, die sich zwei und drei Jahre später zeigen sollten; auch in der Person des Künstlers walten noch die untergeordneten Interessen seiner Jugend vor, er hat noch die Absicht, seine technische Ueberlegenheit über die „Klaviermeister“ zu zeigen. Die andre Beziehung auf Bonn spricht sich in der Widmung an Eleonore von Breuning, seine Jugendfreundin und Schülerin, aus. „Die Variationen,“ schreibt er ihr bei der Uebersendung, „werden etwas schwer zu spielen sein, besonders die Triller im Coda,

Sie haben nur die Triller zu machen, die übrigen Noten lassen Sie aus, weil Sie in der Einförmigkeit verfallen. Nie würde ich so etwas gelezt haben." — man sah in Berlin mit Recht niemals „Kamale" sagen: was hat er früher neben Trillern zu spielen gegeben, z. B. in den Sonaten Op. 53 und 109? „Ich wollte aber die höchsten Klaviermeister in Deutschland hören: manche sind meine Lehrer: ich wollte mich an ihnen rächen: ich dachte, man würde ihnen die Kamalezen verlegen, wie die Herren sich dann übel dabei betheuern würden."

Aus dem folgenden Jahre schreiben sich her

Variationen für Piano über Krieger's Vieni amore,
über dasselbe Thema, das Starck (S. 13) variirt und er aus dem Stegreife weiter bearbeitet hatte: sind im getrudten Werk Erinnerungen enthalten? — Dann

Variationen für Piano über ein Thema aus Roth-
kürchen: „Es war einmal ein alter Mann,"

und

Variationen für Piano über einen russischen Tanz, aus
dem Ballet: das Halemädchen,

die der Gräfin Drenow gewidmet wurden. Beethoven hatte damals die Phantasie, ein Reiter zu sein, und der Graf schenkte ihm für die Widmung ein schönes Reitpferd. Es wurde auch ein Paar mal geritten, dann vergessen, bis der Diener den kühnigen Reiter mit einer so beträchtlichen Insurrektion überraschte, daß die Reitlust verging.

Nehmen wir diese Variationen mit der Mehrzahl der selbständig gegebenen variirten Themate zusammen, — die Variationen, welche Theile größerer Werke sind, bei Seite gelassen, — so kann man ihnen insgesammt keinen höhern künstlerischen Werth beimessen. Beethoven hat dieses Feld, auf dem er später das Tiefste geben sollte, was bis auf diese Stunde sich darauf gefunden, überaus fleißig angebauet; man zählt in der Reihe seiner Werke neun

(Op. 34, 35, 44, 66, 76, 87, 105 [sechs varirte Themata in zwei Heften] 107 [zehn varirte Themata in fünf Heften] 120, außerdem noch dreißig varirte Themata.) Alle diese Arbeiten, jene später zu betrachtenden Ausnahmen ausgenommen, sind bloße Figuralvariationen, die keinen höhern Zweck haben und erfüllen können, als leichte Unterhaltung der Liebhaber nach ihrem und ihrer Zeit Verlangen und Vermögen. Vergleicht man sie mit dem, was Mozart in gleicher Richtung gegeben (z. B. mit den zwölf varirten Themen in Band 8 der Härtelschen Ausgabe, mit den Variationen, die als Finale der A dur- und D dur-Sonaten dienen, mit den vierhändigen aus G dur), so muß man erkennen, daß die beethovenschen Variationen (wohlverstanden: die Mehrzahl!) keinen höhern Standpunkt einnehmen, als die mozartischen, daß vielmehr die letztern ihnen oft an Anmuth und Klarheit (auf diesem Standpunkte beachtenswerthe Eigenschaften) häufig voranstehn, während allerdings bei Beethoven bisweilen neuere Spielformen und reichere Spielfülle hervortreten. Einen Anhalt zu genauer eingehendem Vergleiche würden, wenn ein solcher lohnte, die Arbeiten beider Künstler über dasselbe Thema (*une sièvre brulante*) bieten; entscheidender sind die drei bezeichneten von Mozart. Ja, eine der beethovenschen Arbeiten, die

Variationen über Rule Britannig für Pianoforte,

dürfte man, ohne zu freveln, einem seiner „Raptus“-Anfälle (S. 15) zuschreiben; sie bringen mancherlei so Widerhaariges ohne tiefer Ergebnis, als hätte Jemand anders den profunden Beethoven nachahmen wollen, und nur seine „Airs“ ihm abgesehn. — In den

Variationen für Piano, Op. 34

aus F dur hat Beethoven sinnreich auf einen Fortschritt in der Form gedacht; er werset jeder Variation eine andere Tonart zu, der ersten (nach dem Thema in F dur) D dur, der zweiten B dur, der dritten G dur, der vierten (*tempo di Minuetto*) Es dur, der fünften (*tempo di Marcia*), der sechsten F dur. Dies Werkchen, dem man neben so bedeutenden Vorgängern (es ist vor oder in dem Jahr 1803 heraus-

gegeben) unmöglich höhern Werth beimeffen kann, scheint gleichwohl dem Komponisten lieb gewesen zu sein. Dies, damals Beethovens Klavierschüler, erzählt, Beethoven habe ihn die letzte Variation wohl zehnmal wiederholen lassen, ohne mit dem Ausdruck der Kadenz (fünf Takte vor dem Schlusse) zufrieden zu sein, obwohl er meint, die Sache so gut gemacht zu haben wie der Meister selber.

Seltfam sollte Beethoven übrigens in diesen niedern Sphären, wo er selber „die Klaviermeister“ und ihre Gesellen gewissermaßen als seines Gleichen ansieht, geneckt werden. Er klagt bereits im Jahr 1793, und später, daß, wenn er Abends fantasirt habe, „Der und Toner“ viele von seinen Eigenheiten ablausche, aufschreibe und sich dann damit als seiner eignen Erfindung brüste. Er nennt geradezu den Abbé Gelinek, diesen so unermüdblichen wie gleichförmigen Variationenschmidt, dem kein mögliches Thema hat entgehen können, ohne mit den üblichen Frangen und Gimpeln behängt und aus den ewig bereitstehenden Farbennäpfen bestrichen zu werden. Der habe von dieser Jagd auf „Ideen“ förmlich Métier gemacht und sich dazu stets in seiner Nähe einquartirt. Es war das einer von den Beweggründen für Beethoven, seine Wohnungen auf freien Plätzen oder auf der Bastei zu suchen.

Man wird vielleicht nicht allzuviel wagen, wenn man manches später erschienene Werk einer frühern Zeit beimißt, aus der Beethoven es vorerst zurückzuhalten es für gut befunden. Solche Vermuthungen stützen sich vor Allem oder einzig auf den Gehalt der Werke. Zwar hat jeder Künstler, selbst in der Zeit seiner Reife, Ungleiches geleistet, Beethoven ebenfalls, wiewohl sich an ihm als Grundsatz eine Gewissenhaftigkeit in der Vollendung seiner Arbeiten kund giebt, die nicht allen seines Gleichen eigen war. Aber der Abstand eines Werks von den gleichzeitigen oder frühern Leistungen kann nicht so weit gehn, daß man den Künstler nicht irgendwie herausfände; selbst in den kleinsten Gebilden, in den

Bagatelles und Nouvelles bagatelles,

Op. 33, 112, 126,

(theils gleichsam Federproben, theils reizende, theils geniale flüchtige Bildchen) zeigt sich irgendwo der Beethoven, und bisweilen in Genieblitzen, die nur ihm eigen waren; selbst in einer Kleinigkeit, wie in den um 1804 geschriebenen drei

vierhändigen Märschen, Op. 45,

die die Stammväter und Vorbilder der ganzen Reihe artiger Märsche sind, womit F. Ries seiner Zeit die Liebhaber unterhalten, selbst da zeigt sich noch ein Abglanz von der Weise des Meisters. Trifft man nun auf Arbeiten, die ganz herausfallen aus der Bahn, die der Künstler bis dahin durchmessen: so muß man sich wohl entschließen, sie früherer Zeit, wo nicht gar fremder Feder zuzuschreiben.

Hierbei kommt nicht in Betracht, daß Beethoven bisweilen geneigt war, Alles, was er gerade vollendet, in Druck zu geben; wie er z. B. seinem Verleger in Leipzig, Hofmeister, auf dessen Bitte um Verlagsartikel unter dem 15. Dezember 1800 Septuor, Symphonie, Konzert und Sonate auf einmal anbietet. Er schreibt: „Was der Herr Bruder (mein geliebter Herr Bruder in der Tonkunst“ redet er Hofmeister, der bekanntlich auch Komponist war, an) von mir bekommen können, ist 1. ein Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, tutti obligati, denn ich kann gar nichts Unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin“ „Das ist Alles, was ich für den Augenblick hergeben kann. Ein wenig später können Sie ein Quintett für Geigeninstrumente haben, wie auch vielleicht Quartette und andere Sachen, die ich jetzt nicht bei mir habe.“ Denn es ist hier von Werken die Rede, die mit höchster Ehre gegeben werden konnten. Gar wohl aber konnte Beethoven bisweilen durch freundschaftliche Rücksichten bewogen, bisweilen

gleicher Bahn erst später historisch-kühl bekannt geworden, sind kaum im Stande, seine Höhe gegenüber seiner Zeit zu ermessen und uns in die Genügsamkeit und das Lebensmaaß jener friedfertig stillen Zeit zurückzuversetzen, die wir den stürmisch tiefaufgeregten Bewegungen hingegeben sind, welche vom Ende des vorigen Jahrhunderts in das jetzige hineinschlagen, alle Richtungen des Lebens neu bestimmen und ihr Ziel noch nicht erreicht haben. Jene Freuden- und Liebesspiele, denen Haydn und Mozart sich unschuldboll, ja in höchster Verechtigung hingaben, sie konnten schon Beethoven nicht mehr genügen, mußten sich ihm versagen. Aber das Herz hatte Mozarts Liebeswärme, Mozarts ideal-zartes Walten ihm tiefer erweckt und inniger durchwärmt; und das blieb ihm ewig in dankbarem Andenken.

Dies also sind Beethovens Vorgänger, die ihm die Bahn eröffnen haben.

Es ist bemerkenswerth, daß sich von einem Einflusse Glucks, der sogar noch Beethovens ersten Besuch in Wien erlebt hat (er lebte bekanntlich von 1714 bis 1787) nicht die leiseste Spur findet, sein Name selbst findet sich in keinem Berichte der Zeugen mit Beethoven in Verbindung gebracht. Allerding's war Gluck in Wien längst fremd geworden, seine Opern sind Beethoven auf der Bühne nicht entgegengetreten. Entscheidender mag wohl die Verschiedenheit der Richtungen gewirkt haben; was hätte den Instrumentalisten Beethoven zu jenem Redner und Dramatiker hinziehen sollen, der beim Beginn einer Oper betete: daß er vergessen möge, Musiker zu sein, um sich ganz dem Drama hinzugeben?

Ausdrücklich erwähnt wird Beethovens Theilnahme an Mehuls und Cherubini's Opern, deren Aufführungen er im Theater an der Wien mit gespanntester Aufmerksamkeit, aber unbeweglicher Miene bis zu Ende beigewohnt; man hat sogar die cherubinische Opernweise maassgebend für den Fibelio (damals Leonore genannt) finden wollen. Die Thatfache der Theilnahme zu bezweifeln, ist kein Anlaß, gewiß läßt auch jedes Werk, das ein Künstler mit Achtsamkeit be-

glettet, irgend einen Eindruck zurück, der, wenngleich unbewußt und unmachweislich, fortwirken mag. Mehr aber ist nicht anzunehmen. Mehul, in seinem dramatischsten Werke (dem Joseph) schwacher Nachfolger von Gluck, in seinen größern Opern noch schwächer, im Grunde nur schwacher Schablonen-Komponist, konnte nur in jenem Werk anregen. Cherubini, Italiener nach Geburt und erster Bildung, angezogen durch Gluck (dem er gleichwohl die aulidische Iphigene auf gut italienisch nachkomponirt hat) gekräftigt und erhoben am Studium deutscher, namentlich Haydn'scher Musik, dann in seinem glücklichsten Werke, dem Wasserträger, ganz auf dem Boden der französischen Operette, zuletzt Nachahmer seines Schülers Auber, den er vordem nicht gar hoch geschätzt: Cherubini kann mit seinem Glanz und Geschick Beethoven angezogen und beschäftigt haben. „Cherubini (sagt Beethoven bei Seyfried) ist mir unter allen lebenden Operkomponisten der achtungswertheste. Auch mit seiner Auffassung des Requiem bin ich ganz einverstanden und will mir, komm' ich nur einmal dazu, selbst eins zu schreiben, Manches ad notam nehmen.“ Das kann Beethoven (die Seyfried'sche Fassung abgerechnet) gesagt haben; beiläufig würde die Erwähnung des Cherubinischen Requiem auf eine spätere Zeit, nach der Komposition der Leonore, deuten. Daß aber der Eklektiker Cherubini, bei all' seinem großen Talent „fühl bis ans Herz hinan,“ für Leonore Vorbild gewesen, das ist nicht wahr.

Beethoven ist der Nachfolger Haydn's und Mozarts.

Die kleinen Arbeiten und die Form.

Die Erstlinge Beethovens sind schon S. 10 erwähnt; sie gehören der Zeit um 1783 an. Als erstes Werk (Op. 1) sind jene drei Trio's eingeschrieben, die die Spaltung zwischen Haydn und Beethoven bloßlegten; sie sind im Jahre 1795 erschienen.

Was hat Beethoven in der Zeit von 1783 bis 1795 geschrieben? — Diese Frage, die zuerst Lenz aufgeworfen, ist vollkommen berechtigt; es ist undenkbar, daß sein Trieb zum Schaffen, daß auch nur die äußerliche Nothwendigkeit, zu erwerben, ihn zwölf Jahre hätten feiern lassen. Sein ganzes Leben zeigt vielmehr unermüdete Thätigkeit, und zwar in der Komposition. Von jenen zahlreichen und weiten Ausflügen, die Mozart einen beträchtlichen Theil seiner Zeit und Sammlung gekostet (wiewohl er auf Reisen und unter allen Nebenbeschäftigungen niemals zu schaffen aufgehört) ist in Beethovens ganzem Leben nicht die Rede. Seit seiner Uebersiedelung nach Wien im Jahre 1792 hat er 1797 eine kurze Reise nach Leipzig und Wien gemacht, später, 1806, ein ungarisches Bad, Preßburg und Ofen, noch später, 1812, Teplitz besucht, außerdem Wien nicht verlassen; Unterricht hat er wenig gegeben, seine Konzerte haben ihm in Vergleich mit den zahlreichen Aufführungen, die Mozart und andre Künstler unternommen, ebenfalls

nicht große Zeitopfer auferlegt; auch das Spiel in Gesellschaften war ihm zwar oft ermüdend, nicht aber störend.

Man muß annehmen, daß innerhalb dieser anscheinend stillen Zeit Mancherlei gesetzt worden, das nicht — oder nicht sofort in die Oeffentlichkeit gekommen ist, später aber unter den nach seinem Tode — oder auch unter den von ihm selbst herausgegebenen Werken eine Stelle gefunden hat. Nur wenige von diesen der künstlerischen Bedeutung nach kleinen Arbeiten (mit denen auch spätere gleichartige zusammenzufassen sind) reizen zu eingehender Betrachtung; sie finden sich im Verzeichniß der sämtlichen Werke im Anhang' aufgezeichnet.

Aus ihrer Reihe sind vorerst die die im Jahre 1786, also in Beethovens sechszehntem Lebensjahre komponirten, nach seinem Tode bei Dunst in Frankfurt herausgegebenen kleinen

**Zwei Trios für Piano, Violin und Violoncell aus Bdur
und Cdur,**

zu nennen, auf deren eines Beethovens Aeußerung S. 18 geht. Auch die S. 11 erwähnten vierhändigen Variationen über ein Thema des Grafen Walstein können der bonner Zeit angehören. Dann zeigen sich aus dem Jahre 1793

**Variationen für Piano und Violin über das Thema aus
Figaro: „Se vuol ballare signor Contino,“**

die mit doppeltem Faden noch an Bonn hängen. Dem Gehalt nach stehn sie den Erstlingen aus Bonn ungleich näher, als jenen gereiften und saftigen Früchten, die sich zwei und drei Jahre später zeigen sollten; auch in der Person des Künstlers walteten noch die untergeordneten Interessen seiner Jugend vor, er hat noch die Absicht, seine technische Ueberlegenheit über die „Klaviermeister“ zu zeigen. Die andre Beziehung auf Bonn spricht sich in der Widmung an Eleonore von Breuning, seine Jugendfreundin und Schülerin, aus. „Die Variationen,“ schreibt er ihr bei der Uebersendung. „werden etwas schwer zu spielen sein, besonders die Triller im Coda,

Sie haben nur die Triller zu^u machen, die übrigen Noten lassen Sie aus, weil sie in der Violinstimme vorkommen. Nie würde ich so etwas gesetzt haben," (man soll in Politik und Kunst niemals „Niemals“ sagen; was hat er später neben Trillern zu spielen gegeben, z. B. in den Sonaten Op. 53 und 106!) „ich wollte aber die hiesigen Klaviermeister in Verlegenheit setzen; manche sind meine Lobfeinde; ich wollte mich an ihnen rächen; ich wußte, man würde ihnen die Variationen vorlegen, wo die Herren sich dann übel dabei produziren würden.“

Aus dem folgenden Jahre schreiben sich her

Variationen für Piano über Nighini's Vieni amore, über dasselbe Thema, das Sterkel (S. 13) varirt und er aus dem Stegreife weiter bearbeitet hatte; sind im gedruckten Werk Erinnerungen enthalten? — Dann

Variationen für Piano über ein Thema aus Rothkäppchen: „Es war einmal ein alter Mann,“

und

Variationen für Piano über einen russischen Tanz, aus dem Ballet: das Walbmädchen,

die der Gräfin Brown gewidmet wurden. Beethoven hatte damals die Phantasie, ein Reiter zu sein, und der Graf schenkte ihm für die Übung ein schönes Reitpferd. Es wurde auch ein Paar mal geritten, dann vergessen, bis der Diener den säumigen Reiter mit einer so beträchtlichen Haferrechnung überraschte, daß die Reittlust verging.

Nehmen wir diese Variationen mit der Mehrzahl der selbständig gegebenen varirten Themate zusammen, — die Variationen, welche Theile größerer Werke sind, bei Seite gelassen, — so kann man ihnen insgesammt keinen höhern künstlerischen Werth beimessen. Beethoven hat dieses Feld, auf dem er später das Tiefste geben sollte, was bis auf diese Stunde sich darauf gefunden, überaus fleißig angebaut; man zählt in der Reihe seiner Werke neun

(Op. 34, 35, 44, 66, 76, 87, 105 [sechs varirte Themata in zwei Heften] 107 [zehn varirte Themata in fünf Heften] 120, außerdem noch dreißig varirte Themata.) Alle diese Arbeiten, jene später zu betrachtenden Ausnahmen ausgeschlossen, sind bloße Figuralvariationen, die keinen höhern Zweck haben und erfüllen können, als leichte Unterhaltung der Liebhaber nach ihrem und ihrer Zeit Verlangen und Vermögen. Vergleicht man sie mit dem, was Mozart in gleicher Richtung gegeben (z. B. mit den zwölf varirten Themen in Band 8 der Härtelschen Ausgabe, mit den Variationen, die als Finale der Adur- und Ddur-Sonaten dienen, mit den vierhändigen aus Gdur), so muß man erkennen, daß die beethovenschen Variationen (wohlverstanden: die Mehrzahl!) keinen höhern Standpunkt einnehmen, als die mozartischen, daß vielmehr die letztern ihnen oft an Annuth und Klarheit (auf diesem Standpunkte beachtenswerthe Eigenschaften) häufig voranstehn, während allerdings bei Beethoven bisweilen neuere Spielformen und reichere Spielfülle hervortreten. Einen Anhalt zu genauer eingehendem Vergleiche würden, wenn ein solcher lohnte, die Arbeiten beider Künstler über dasselbe Thema (*une fièvre brulante*) bieten; entscheidender sind die drei bezeichneten von Mozart. Ja, eine der beethovenschen Arbeiten, die

Variationen über Rule Britannie für Pianoforte,

dürfte man, ohne zu freveln, einem seiner „Raptus“-Anfälle (S. 15) zuschreiben; sie bringen mancherlei so Widerhaariges ohne tiefer Ergebniß, als hätte Jemand anders den profunden Beethoven nachahmen wollen, und nur seine „Airs“ ihm abgesehn. — In den

Variationen für Piano, Op. 34

aus Fdur hat Beethoven sinnreich auf einen Fortschritt in der Form gedacht; er wendet jeder Variation eine andere Tonart zu, der ersten (nach dem Thema in Fdur) Ddur, der zweiten Bdur, der dritten Gdur, der vierten (*tempo di Minuetto*) Esdur, der fünften (*tempo di Marcia*), der sechsten Fdur. Dies Werkchen, dem man neben so bedeutenden Vorgängern (es ist vor oder in dem Jahr 1803 heraus-

gegeben) unmöglich höhern Werth beimeffen kann, scheint gleichwohl dem Komponisten lieb gewesen zu sein. Ries, damals Beethovens Klavierschüler, erzählt, Beethoven habe ihn die letzte Variation wohl zehnmal wiederholen lassen, ohne mit dem Ausdruck der Kadenz (fünf Takte vor dem Schlusse) zufrieden zu sein, obwohl er meint, die Sache so gut gemacht zu haben wie der Meister selber.

Seltfam sollte Beethoven übrigens in diesen niedern Sphären, wo er selber „die Klaviermeister“ und ihre Gefellen gewissermaßen als seines Gleichen ansieht, genect werden. Er klagt bereits im Jahr 1793, und später, daß, wenn er Abends fantasiert habe, „Der und Jener“ viele von seinen Eigenheiten ablausche, aufschreibe und sich dann damit als seiner eignen Erfindung brüste. Er nennt geradezu den Abbé Gelinek, diesen so unermüdbaren wie gleichförmigen Variationenschmidt, dem kein mögliches Thema hat entgehen können, ohne mit den üblichen Frangen und Simpen behängt und aus den ewig bereitstehenden Farbennäpfen bestrichen zu werden. Der habe von dieser Jagd auf „Ideen“ förmlich Metier gemacht und sich dazu stets in seiner Nähe einquartirt. Es war das einer von den Beweggründen für Beethoven, seine Wohnungen auf freien Plätzen oder auf der Bastei zu suchen.

Man wird vielleicht nicht allzuviel wagen, wenn man manches später erschienene Werk einer frühern Zeit beimist, aus der Beethoven es vorerst zurückzuhalten es für gut befunden. Solche Vermuthungen stützen sich vor Allem oder einzig auf den Gehalt der Werke. Zwar hat jeder Künstler, selbst in der Zeit seiner Reife, Ungleiches geleistet, Beethoven ebenfalls, wiewohl sich an ihm als Grundsatz eine Gewissenhaftigkeit in der Vollendung seiner Arbeiten kund giebt, die nicht allen seines Gleichen eigen war. Aber der Abstand eines Werks von den gleichzeitigen oder frühern Leistungen kann nicht so weit gehn, daß man den Künstler nicht irgendwie herausfände; selbst in den kleinsten Gebilden, in den

Bagatelles und Nouvelles bagatelles,

Op. 33, 112, 126,

(theils gleichsam Federproben, theils reizende, theils geniale flüchtige Bildchen) zeigt sich irgendwo der Beethoven, und bisweilen in Genieblitzen, die nur ihm eigen waren; selbst in einer Kleinigkeit, wie in den um 1804 geschriebenen drei

vierhändigen Märschen, Op. 45,

die die Stammväter und Vorbilder der ganzen Reihe artiger Märsche sind, womit F. Ries seiner Zeit die Liebhaber unterhalten, selbst da zeigt sich noch ein Abglanz von der Weise des Meisters. Trifft man nun auf Arbeiten, die ganz herausfallen aus der Bahn, die der Künstler bis dahin durchmessen: so muß man sich wohl entschließen, sie früherer Zeit, wo nicht gar fremder Feder zuzuschreiben.

Hierbei kommt nicht in Betracht, daß Beethoven bisweilen geneigt war, Alles, was er gerade vollendet, in Druck zu geben; wie er z. B. seinem Verleger in Leipzig, Hofmeister, auf dessen Bitte um Verlagsartikel unter dem 15. Dezember 1800 Septuor, Symphonie, Konzert und Sonate auf einmal anbietet. Er schreibt: „Was der Herr Bruder (mein geliebter Herr Bruder in der Tonkunst“ rebet er Hofmeister, der bekanntlich auch Komponist war, an) von mir bekommen können, ist 1. ein Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, tutti obligati, denn ich kann gar nichts Unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin“ „Das ist Alles, was ich für den Augenblick hergeben kann. Ein wenig später können Sie ein Quintett für Geigeninstrumente haben, wie auch vielleicht Quartette und andere Sachen, die ich jetzt nicht bei mir habe.“ Denn es ist hier von Werken die Rede, die mit höchster Ehre gegeben werden konnten. Gar wohl aber konnte Beethoven bisweilen durch freundschaftliche Rücksichten bewogen, bisweilen

durch ökonomische Verlegenheit gedrängt werden, Arbeiten zu unternehmen (man blüde auf die übergroße Reihe der Variationen), denen er sich sonst nicht unterzogen hätte, oder zu frühern Arbeiten zurückzugreifen, die seinem jetzigen Standpunkte nicht gemäß waren. Daß er sich bisweilen, in Rücksicht auf Erwerb, sogar zu Arbeiten entschließen mußte, die ihm künstlerisch nicht so nahe lagen, und liebere Unternehmungen zurückstellen, wird sich weiterhin zeigen. Jene Annahme, wie unerfreulich sie auch sei, hat wenigstens nichts an sich Undenkbares.

Als Beispiel für den ersten dieser Fälle mögen die

Variationen für Piano „mit einer Fuge,“ über ein
Thema aus dem Finale der Sinfonia eroica, Op. 35,

genannt sein, aus dem Jahr 1804, dem Grafen Moritz Richnowsky zugeeignet. Die Widmung und die hochgeachtete Firma des Verlags (Breitkopf und Härtel) lassen dem Gedanken an Unterschlebung keinen Zutritt; aber eben so schwer läßt sich annehmen, daß Beethoven diese Arbeit aus künstlerischem Antriebe und mit künstlerischer Stin- gebung unternommen haben sollte.

Was, vor Allem, hätte ihn, von rein künstlerischem Standpunkte her, bewegen können, ein bedeutsames Thema (oder vielmehr zwei, wie sich zeigen wird) aus einer seiner größten Compositionen unmittelbar nach deren Vollendung und Aufführung noch einmal zu bearbeiten, und zwar in derselben, schon in der Symphonie gebrauchten Form? — Begreiflicher wird man schon hier finden, daß ihn besondere Vorliebe des befreundeten Hauses für die Symphonie, die sich möglicherweise an das Thema des Finale gehängt, zu der neuen Bearbeitung bewogen.

Nun aber zeigen sich noch eigenthümliche Aeußerungen und Wendungen am Werke selber, dergleichen man sonst an Beethovenschen Arbeiten nicht findet. Auf dem Titel ist bemerkt: „mit einer Fuge,“

bellänfig im Werk als „alla fuga“ überschrieben; wo findet man dergleichen auf andern Beethovenschen Titeln, z. B. von Op. 59 No. 3., Op. 102 No. 2., Op. 106, 110, 120? Beethoven hatte nicht Ursach auf dergleichen Werth zu legen.

Die Komposition ferner beginnt mit einer Einleitung: „Introduzione col Basso del Tema“ überschrieben; aber dieser Bass des Thema's ist nichts anderes, als das Thema des Symphonie-Finale selber. In der Symphonie wird dieses Thema mit wechselnden Gegenstimmen mehrmals durchgeführt, zum drittenmal mit dem hier



in der Oberstimme angeführten Gegensatz. In der Einleitung der Variationen tritt vor Allem schon das Thema (der sogenannte Bass des Thema's) seltsam auf. Aus den kurz anpochenden und anregenden Tönen des ersten Theils (Achtel, mit drei Achtelpausen dazwischen, erst von den Saiten-Instrumenten allein pizzicato gegeben, bei der Wiederholung mit piano nachschlagenden Vierteln der Flöten, Klarinetten und Fagotte) sind aushaltende Halbtaktnoten geworden. Dann wird aus dem Original der Wechsel von Taktpausen und dem in Achteln dreimal nachschlagenden B beibehalten, der in der Symphonie die Macht des Orchesters wach pocht und die Erwartung spannt, in der Variationen-Einleitung aber schon deswegen nicht gleiche Bedeutung hat, weil (wie sich weiterhin zeigt) ein ganz anderer Satz als Hauptgedanke eingeführt werden soll, nämlich der oben angeführte sanfte Gegensatz, zu dem jenes erschreckende Pochen gar keine Beziehung hat.

Darauf wird das Thema unter einer Gegenstimme in Achtelbewegung, nicht eben bedeutend aufgeführt, dergleichen mit zwei einander ablösenden Gegenstimmen, endlich vierstimmig; diese drei Va-

riationen oder Durchführungen sind mit „a due, a tre, a quattro“ bezeichnet, als wenn bei Beethoven auf dergleichen gesehen würde. Die Bearbeitung a tre, von der hier —



bei A der Anfang steht, ist formell der ersten Ausführung oder Variation im Original nachgebildet, aber nur formell; die beiden Gegenstimmen geben ganz allgemeine Phrasen, während die des Originals mahnende Fortwirkungen jenes dreimaligen B sind, also ganz spezifischer, dem Ganzen entsprungener und angehöriger Ausdruck dessen, was sich hier begeben soll. Das a quattro endlich bietet der rechten Hand Gestaltungen, wie diese, —



Begleitungsfiguren für zwei Saiteninstrumente, unbequem aber und wirkungslos für das Klavier (das Zeitmaß ist Allegretto vivace) und hier ohne ersichtlichen Grund; man hätte nach dem Vorgang der beiden ersten Gestaltungen vier obligate Stimmen (weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin, sagt Beethoven) oder eine einfache aber hinströmende oder kräftig schlagende Darstellung erwarten sollen.

Nach dieser, ein Thema und drei Variationen enthaltenden Einleitung kommt nun endlich das andere Thema, auf das es eigentlich gemünzt war, nämlich der oben S. 71 gewiesene Gegensatz und wird acht mal variiert, in den ersten vier Variationen rein figurativ, in der fünften melodiemäßig. In der sechsten wird das Esdur-Thema fast Ton für Ton beibehalten, durch die Harmonie aber als Cmoll behandelt; der erste Theil schließt in der Unter-Dominante, Fmoll,

der zweite in Esdur. In den beiden letzten Variationen wird das Thema kanonisch (all' ottava) und fugenartig behandelt. Zuletzt wird auf das Poco Andante des Symphonie-Finale zurückgegangen und der ganze Schluß des Originals ausgemünzt.

Es genügt an der formellen Darstellung, um den Standpunkt der Arbeit zu bezeichnen; auch war kein tieferer Inhalt aufzuweisen. So hat Beethoven in jener Zeit aus wahrhaft künstlerischem Antriebe nicht geschrieben.

Ein zweites Beispiel giebt die

Sonate zu vier Händen, Op. 6.

(Sonate facile überschrieben) die 1797 bei Wigandorf in Wien erschienen ist. Sie hat zwei Sätze in Ddur, den ersten in Sonaten, den andern in Rondoform, und steht den kleinen vierhändigen Sonaten Mozarts in Ddur und Bdur nach Form und Gehalt, wenn auch nicht gleich, doch näher, als jenen ersten Sonaten Beethovens aus der bonner Zeit. Man darf annehmen, daß sie unter dem Einflusse Mozarts zum Unterrichtszwecke für angehende Pianoforte-Schüler, vielleicht auf Bestellung, gesetzt ist. Jedenfalls scheint dies glaublicher, als daß Beethoven dergleichen nach den ein und zwei Jahr ältern Trios Op. 1. den Sonaten Op. 2. und der Gmoll-Sonate Op. 5, No. 2 noch aus freier künstlerischer Bewegung hätte schreiben können. Die Opuszahlen sind zwar, wie Schindler geltend macht, kein sicherer Beweis für die Kompositionszeit. Da aber derselbe, Beethovens nächststehende Zeuge, bemerkt, daß Beethoven zur Fülle größerer Werke den dritten Theil der Kompositionszeit zu verwenden pflegte und nur manche Werke zum Zweck strengerer Durcharbeit öfters mehrere Jahre zurückgehalten (was beides auf die kleine, ganz oberflächliche Sonate nicht paßt), so muß dieselbe jedenfalls nach den Trios (1795) und Sonaten (1796) verfaßt sein.

Auf den zweiten der oben (S. 70) angenommenen Ausnahmefälle, daß Beethoven bisweilen frühere Werke in Perioden hergegeben,

herzugeben (wiewohl dabei der Umstand mit der Menuett unaufgeklärt bleibt) als daß er in der Erfindung, ja in der Arbeit selbst (die dem ausgebildeten Musiker allezeit ohne Weiteres zu Gebot steht) so zonenweite Rückschritte (und gleich darauf wieder Vorschritte) gethan habe.

Doch genug — oder schon zu viel von diesen Kleinigkeiten, denen noch gar Mancherlei (zahlreiche Tänze, Lieder, zum Theil von steblichem Reiz und Bedeutung u. s. w.) beizufügen wäre. Es ist Zeit, Beethoven an seinem, ihm eignen Werke zu sehn.

Zuvor aber noch eine Betrachtung, die für das Weitere Manchem aufklärend werden könnte.

Wenn also, kann man fragen, eine ganze Reihe beethovenscher Werke mit seinem Maaßstabe gemessen, von geringem Werthe sind, welche Bedeutung haben sie für ihn selber gehabt? und welche, die Unterhaltung unerwähnt, die Viele in ihnen gefunden, für uns?

Die Antwort lautet: sie sind (soweit sie nicht, wie zahlreiche Arrangements eigener Werke für andre Instrumente, bloße Erwerbsarbeiten sind) nothwendig gewesen zu seiner eignen Entwicklung. Dies ist das Wesentliche. Nebenbei haben sie ihn in nahen Bezug mit den weitem Kreisen des Publikums gesetzt, denen die höhern Gaben allzuhoch hingen. So allein konnte das Publikum am Meister und dieser mit jenem aufgewachsen, ein so naturgemäßes Verhältnis, daß es für die Laufbahn des Künstlers kaum entbehrlich scheint und manches Talent durch den Mangel daran schon gehemmt worden ist.

Das Wesentliche aber ist, wie gesagt, die Entwicklung des Künstlers selber. Diese Entwicklung, — es muß für diejenigen ausgesprochen werden, die das Genie für eine Art von Zauberwesen, enthoben den allgemein menschlichen Bedingungen, und seine Gebilde ganz einfach für Wunder ansehen, über die nicht weiter nachzudenken sei, — diese Entwicklung ist der höchsten Anlage, ist für die schöpferische Thätigkeit des Genies ebenso gewiß unentbehrlich, wie für

jede geringere. Und sie kann sich nicht auf eine allgemeine Betthätigung und Uebung der geistigen Kraft, ohne bestimmtere Richtung, beschränken, sondern muß ganz scharf auf diejenige bestimmte Thätigkeit hinarbeiten, in der gewirkt werden soll. Wäre dem anders, so könnte ja jeder erweckte und im Allgemeinen entwickelte Geist alles Beliebige leisten; Raphael hätte dichten können, wie Sophokles, Mozart malen wie Raphael. Sie haben es aber nicht einmal wollen können, denn ihre Neigung und Energie war anderswohin gerichtet. Ja, in derselben Kunst vermögen selbst die Größten nicht, was sie nicht erworben haben; Mozart hat nicht die Bestimmung und Entwicklung der Gluck'schen Dramatik oder der chorischen Kraft Händels, Beethoven nicht dessen Sangesfähigkeit oder die Fugemacht Bachs erreichen können und wollen, so wie umgekehrt jene nicht haben besitzen oder nur wollen können, was erst Mozart und Beethoven erreichbar war. Diese Erinnerung ist leider nicht so überflüssig, als sie scheint: Schwärmererei und Trägheit sind unablässig bemüht, die naheliegende Wahrheit zu verschleiern und die Geister in ihre Besinnungslosigkeit hineinzulocken, trotz allem Augenschein und allen Lehren der Geschichte.

Die Entwicklung des Musikers muß also den Geist des Künstlers ganz scharf, und zwar nicht blos theoretisch, sondern praktisch in das musikalische Gestalten einführen; er muß dieser Kraft des Gestaltens vollkommen mächtig werden.

Nun: ein großer Theil der Beethovenschen Entwicklung liegt in diesen frühen und kleinen Arbeiten; und das ist ihre wesentliche Bedeutung.

Sie geben sogar Fingerzeige für die dem Künstler gewiesenen Richtungen, indem sie diesen ganz anpassend vorarbeiten. Vorwiegend ist die Menge der Variation. Und in der That ist gerade diese Form für den Charakter der Beethovenschen Schöpfung entscheidender, wie für irgend einen Künstler; er hat nicht nur zahlreiche selbständige Themathe mit Variationen gegeben, er bedient sich auch

der Form häufig im Zusammenhang größerer Werke; ja, indem er seinen Gedanken überall treu und innig nachhängt, mit ihnen weiter lebt, bleiben sie ihm nicht dieselben, wandeln sie sich gleich lebenden Organismen innerlich um, — und so durchbringt die Idee der Variation auch da seine Gebilde, wo die Variationsform selber nicht vorhanden ist. Nächste dieser Form ist fleißig die Rondo- und Sonatenform, weniger eifrig die Fugenform angebaut; die Folgen werden sich im Verlaufe des Künstlerlebens ergeben.

Damit es aber nicht an einem handgreiflichen Fingerzeig fehle, daß Beethoven sogar mit Vorbedacht auf Arbeiten eingegangen ist, bei denen seine Kräfte prüfen und zu erhöhen erster Zweck war, hat er ein eigenthümlich Werk hinterlassen müssen:

32 Variationen für Piano, No. 36,

aus dem Jahr 1806 oder 1807, wo er schon die drei ersten Symphonien, seine Oper Leonore, bedeutende Klavierwerke (unter andern die spiel- und glanzvolle Sonate Op. 53) die ersten Quartette u. s. w. gegeben hatte. Aber wo hört der Künstler auf, zu lernen? und wo hat er sich genug gethan? — Zu diesem merkwürdigen Werke hat Beethoven sich ein eigen Thema gemacht, einen Satz von acht Tacten, energisch gebildet und kurz genug gehalten, um ohne Ermüden des Tonsetzers und Spielers zweiunddreißig Variationen zuzulassen; die Bildung des Satzes begünstigt die Entfaltung von Spielformen, auf die es hier abgesehen ist. Es werden nämlich nur Spielmotive durchgeführt und förmlich ausgenutzt, daß man bisweilen eher einen tüchtigen Spieler und „Klaviermeister“, als Beethoven für den Verfasser halten sollte; aber war Beethoven nicht jenes auch? und hat er sich nicht früh schon mit jenen herumgeschlagen müssen? So führt gleich die erste Variation dieses Motiv



leicht, geschmackvoll und energisch durch; aber die zweite Variation bringt es für die Linke und die dritte für beide Hände wieder. So benutzt die achte Variation ein Spielmotiv für beide Hände, das die siebente zuvor der Linken gegeben, nimmt die einundzwanzigste Variation das Motiv der vorhergehenden aus der Linken in die Rechte. Das ganze Werk ist erfüllt von der Energie des selbstgewissen Meisters, der genau weiß, was er will; es trägt überall das Beethovensche Gepräge — und gleichwohl nirgends, weder im Ganzen noch Einzelnen ein Zeichen tiefern oder gar idealen Antriebs; der Meister hat eben prüfen und bewähren wollen, was er dem Spielbegehr des Instruments bieten könne. Aehnliche Arbeiten haben vor ihm Bach und Händel in ihrer Art (Bach mit vorherrschender Richtung auf Canonik), nach ihm Mendelssohn in seinen meisterlich feingearbeiteten, wenn auch etwas einförmigen Variations sérieuxes gegeben; er selber sollte die Aufgabe in höherm Styl später wieder aufnehmen.

Bevor wir ihm in sein wahres Gebiet folgen, dürft' es wenigstens für die, welche nicht Gelegenheit genommen haben, sich mit der Kompositionslehre näher bekannt zu machen, förderlich sein, sich einen raschen Ueberblick über die Gestaltungen zu verschaffen, in denen Beethoven sich offenbaren wird. Welche Wichtigkeit — man muß sagen: Unentbehrlichkeit — und Bedeutung die Kunstform, die Formen für den Künstler haben, darüber kann der außerhalb der Kunst stehende Dilettant, irre gemacht vielleicht von eben so kunstfremden Theoretikern, denen selber die Form ein Aeußerliches und deshalb Zwingendes und Hemmendes geworden ist, sich unrichtige Vorstellungen machen, der Künstler nicht. Dem Künstler ist die Form nicht Gegensatz von Inhalt, sondern Gestaltung des Inhalts, mithin von demselben in der Wirklichkeit untrennbar Eins; nur der Verstand kann sie betrachtend scheiden, wie er an der untrennbaren Erscheinung des Menschen Seele und Körper unterscheidet.

Was formlos im Geiste des Menschen vorhanden, das sind Regungen, Vorstellungen, die flüchtig entstehen, kaum angebeutet ent-

schwunden sind, unefeste, unklare, unerfaßbare Vorgänge. Sie sind im Geiste, was im Weltall die kosmische Materie: der an sich gestaltlose, bestimmungslose Stoff, der aber Alles wird, indem er (gleichviel aus welcher Macht) zu Diesem und Jenem sich bestimmt, in einem Gegensatz — oder in viele auseinander tritt, und damit sich gestaltet. Denn Gestalt — Form gewinnen, ist nichts Anderes als: sich bestimmen, ein für sich Seiendes, von Anderm Geschiedenes werden. Im Anfang war das Chaos. Daraus schuf, nach uralter Sage, Gott Himmel und Erde, schied das Licht von der Finsterniß. In solchen Gegensätzen bestimmte sich, gestaltete sich die Welt, die zuvor das Hegelsche All-Nichts war, dem das Werden fehlte.

Auch für die Kunst ist also die Form nicht des Inhalts Gegensatz, sondern dessen Bestimmung; ihr Gegensatz ist die Formlosigkeit, die nicht gestaltete, also nicht bestimmte und ihrem Wesen nach gar nicht bestimmbar Summe von Schallen, Klängen, Tönen, Lauten, rhythmischen Verhältnissen, die vorhanden sein und dem Geiste folgenlos vorüberfliegen können. Man blicke auf die Tastatur, da liegen alle Töne bereit, die das Klavier bietet. Sie alle, und was sonst das Instrument zu geben vermag, sind nicht Musik, sondern nur der Stoff, aus dem Musik werden kann. Was muß nun mit diesem Stoffe geschehn, damit er Musik werde? Unser Geist muß, künstlerisch erregt, ihn sich aneignen, in ihm und durch ihn sich künstlerisch bestimmen; wir müssen bestimmte Reihen dieser Töne aussondern und als ein für sich Bestehendes abschließen; wir müssen die Reihenfolge der Töne so oder anders (diatonisch, akkordisch, u. s. w.) bestimmen, den einzelnen Tönen diese, jene Zeitdauer, Stärke zumessen, kurz wir müssen die zuvor bestimmungslos daliegende Masse nach dem Antrieb' unsers Geistes gestalten. Damit wird sie Musik.

Wo findet sich aber das Gesetz für dieses Gestalten oder Schaffen? —

Wo anders, als im eignen Geiste des Künstlers? und für jeden

Künstler, in jedem einzelnen Falle, wo anders als im jedesmaligen Anhalte, der diesen Geist eben erfüllt und bewegt? Denn was der Künstler schaffen, hervorbringen soll, muß ja wohl zuvor in ihm vorhanden sein, kann nicht anderswoher genommen werden; sonst wär' seine Thätigkeit ja kein Schaffen, oder Neubilden, sondern nur Wiederbringen oder Wiederholen.

Der künstlerische Geist ist also für sein Wirken eigener Gesetzgeber, er ist frei, sonst wäre sein Werk nicht das seinige; nur in sich selber, im Grundwesen des menschlichen Geistes, in der Vernunft, findet er seinen Bestimmungsgrund. Die Vernunft des Künstlers fodert und bewirkt diese vollkommene Einheit von Inhalt und Gestalt; denn sie ist in jedem Menschen nur eine, muß also vor Allem auf Einheit in sich selber dringen. Sie ist die wahre Gestalterin. Sobald wir diesen Gedanken festhalten, ist der Schlüssel über das Wesen der Form und das Verhältniß des Künstlers zu den neuzubildenden oder bereits vorhandenen Kunstformen in unsern Händen.

Diese zugleich freie und vernunftgemäße Bethätigung ist selbstverständlich Beruf und Recht nicht dieses oder jenes, sondern eines jeden Künstlers; jeder ist hingewiesen auf dieses zugleich freie und vernünftige Wirken. Hieraus folgt sogleich, daß Jeder im Gestalten frei von jedem Andern ist, nicht gebunden an die Gestaltungsweise irgend eines Andern oder aller Andern; Jeder kann möglicherweise durchaus seinen eignen Weg gehn, und zwar in jedem einzelnen Unternehmen.

Hiermit scheint eine Unermeßlichkeit von Wegen und Formen sich zu öffnen. In der That müßte sie das Ergebnis der freien Bewegung Aller sein, wären nicht die Aufgaben, die sich den Künstlern stellen, und die Menschen selber nach geistigem Gehalt, nach Richtung und Stimmung einander so vielfach nahe gestellt und verwandt. Gleiche oder ähnlich geartete Menschen bei gleichen oder ähnlichen Aufgaben müssen gerade vermöge der Freiheit, mit der

jeder von ihnen seinem Antriebe folgt, zu denselben oder einander nahe liegenden Wegen und Formen gelangen, selbst wenn sie gar nichts von einander wüßten. Dies letztere kann aber im Künstlerleben nicht lange und nicht ausgebehnt stattfinden; schon die Lust an der Kunst reizt zur Theilnahme für fremde Werke; es bedarf kaum der Lehrer oder Rathgeber, oder der Nöthigung, am fremden Werke sich selber aufzuklären.

So liegt es denn in der Natur der Sache, daß die möglicherweise unberechenbar verschiedenen Gestaltungen in eine gewisse Anzahl von Gruppen zusammentreten von mehr oder weniger übereinkommendem Inhalt, folglich von mehr oder weniger zusammentreffender Bildung. Die verschiedenen Bildungen werden Kunstformen genannt. Verschiedne Gruppen solcher Formen können in gewissen Grundzügen des Inhalts und der Gestaltung einander näher und von andern gesonderter stehn; diese zusammengenommen bilden dann im Kunstgebiete besondere Klassen oder Gattungen der Gestaltung. Innerhalb derselben Gruppe müssen aber nothwendig die einzelnen Werke neben dem ihnen Gemeinsamen auch noch ihren besondern Gehalt haben, sonst wären sie bloße Wiederholungen schon vorhandener Werke; dieser ihnen eigenthümliche Gehalt muß nothwendig zu einer Gestaltung führen, die von der allgemeinen eben so und eben so viel abweicht, wie der besondere Inhalt vom gemeinsamen. Der Künstler kann also innerhalb einer der schon vorhandenen Kunstformen schaffen, ohne damit der künstlerischen Freiheit irgend verlustig zu gehn; er tritt in die vorhandne Kunstform, weil und soweit er sie seiner Aufgabe gemäß findet, er verläßt oder ändert sie, sobald der eigne stets freie Geist es will. Dieses Wollen, dieses Bestimmen zu einer Form und ihrem Aufgeben oder Aendern tritt im Künstler als Trieb seines Gemüths hervor; der Geist und der jedesmalige Inhalt — der Gott nach antiker Vorstellung — der ihn erfüllt, ist das Bestimmende; darin aber erweist sich die Vernünftigkeit und Freiheit der Formbestimmung.

Die Summe nun der in irgend einem Zeitpunkte, z. B. bis auf heut' oder bis auf Beethoven vorhandnen Kunstformen ist weder das Werk noch das ausschließliche Eigenthum eines Einzelnen; alle bis dahin thätig gewesenen Künstler haben daran mitgearbeitet, jeder von ihnen und jeder nachfolgende jenem Trieb' und vernünftiger Erkenntniß folgend, jeder für sein jedesmaliges Werk eine bereits vorhandne Form bis auf einen gewissen Punkt gemäß findend oder nicht, und dann sie mit Vernunftnothwendigkeit aufgebend oder abändernd. In Beidem, im Ergreifen und Verlassen, waltet die künstlerische Freiheit und Vernünftigkeit; widervernünftig wär' es, wollte der Künstler die gemäße Form aus Originalitätsucht, weil sie schon vorhanden, meiden, oder der ungemäßen sich aus Angstlichkeit und Unselbständigkeit unterwerfen. Beides hat kein wahrer Künstler auf sich genommen; jeder hat die bis zu ihm vorhandnen Formen verwendet oder verlassen, wie der Geist ihn trieb. Selbst mit Vorherbestimmung und Behagen ist das oft geschahn; Seb. Bach hat in seiner „Kunst der Fuge“ eine Fuge in stilo francoese, Mozart den Anfang einer Suite (Ouvertüre) dans le style de Mr. Händel und die erste Elviren-Arie in Don Juan (Ddur) auch in Händels oder Scarlattis' „Manier“, Beethoven seine letzte Ouvertüre, Op. 124 im Jahr 1822, also nicht etwa in der Studienzeit, sondern auf der Höhe des Lebens, ebenfalls mit Vorbewußtsein (sogar von außen her, durch Schindlers Rath entschieden) in händelscher Weise geschrieben.

Wenn daher Beethoven (wie schon S. 29 gesagt worden) eine Zeitlang der Vorwurf gemacht worden, er schreibe „formlos“, so liegt der Grund darin, daß man seine Form ganz äußerlich, ohne Rücksicht auf den neuen ihm gegebenen Inhalt, mit der der Vorgänger verglichen und die Abweichungen, statt ihre innere Nothwendigkeit zu erkennen, für Verirrungen und „Formlosigkeiten“ gehalten hat. Und wenn man umgekehrt in späterer Zeit ihm dieselben Abweichungen von der Form der Vorgänger, das Hinausschreiten über

Einen höhern Beruf hatte Beethoven zu erfüllen. Als wahrer, gebildeter und getreuer Künstler ging er auf die vor ihm geschaffenen Formen ein und vollendete sie, indem er mit seiner ganzen Energie sie füllte. Wo sie aber nicht seinem geistigen Inhalt entsprachen, da ging er über sie hinaus, erweiternd oder neue Formen schaffend, — ja bis dorthin, wo die Bestimmtheit der Formen entschwinden muß, weil der Geistesblick des todesnahen Künstlers in hinüber- und zurücklangenden Ahnungen dahinstirbt vor den unabreichbaren Fernen, die den letzten Horizont, aus Lichtnebeln und Dämmerung gewebt, des Menschen bilden.

Welche Formen also, war S. 79 die Frage, die hier schärfer gestellt wird, sind es, in die Beethovens wichtigste Thätigkeit eintreten sollte? Zu welchem Punkte war der Gedanke der Form, wenn auch nicht in den Lehrbüchern, doch in den Kunstwerken, also tatsächlich, entwickelt?

Dies sei mit flüchtigen Umrissen hier bezeichnet, ehe die künstlerische und Lebenslaufbahn des Meisters weiter verfolgt wird.

1. Jede musikalische Schöpfung entwickelt sich gleich den Organismen der Natur aus einem Keim, der aber schon, wie die Keimbläschen oder Zellen des Pflanzen- und Thierreichs, Gestalt, Vereinigung von zwei oder mehr Einzelheiten, (Tönen, Akkorden, rhythmischen Momenten), Organismus sein muß, um Organismen den Ursprung geben zu können. Ein solcher Keim wird Motiv genannt; auf einem oder mehr Motiven beruht jede Komposition; zur Anschauung für Neulinge diene dieses Motiv,



aus dem der erste Satz von Beethovens C-moll-Symphonie großen-

raménées à leur identité primitive. Manzoni en définissant le génie „une plus forte empreinte de la Divinité“ a éloquemment exprimé cette même vérité.“

theils erwachsen ist. Das Motiv kann Keim eines Tonwerks sein, aber es ist nicht selber ein Tonwerk denn es ist ihm noch keine Folge gegeben, es hat noch nicht fortgelebt.

2. Das Motiv kann in mancherlei Weisen, nach mancherlei Richtungen wiederholt, fortgeführt werden. Hier spricht sich schon bleibende Theilnahme des Geistes aus; er hat das Motiv nicht bloß gefaßt, sondern er beschäftigt sich auch damit, er bildet daraus, wengleich zunächst ohne bestimmtes Ziel, ohne bestimmten Willen; es ist sein Spiel, das er mit dem Motive treibt. Diese Gestaltung hat den Namen Gang erhalten; die erste, beste sogenannte Passage aus einer Sonate, eine gleichartig motivirte Morbfolge kann als Beispiel dienen.

Der Gang ist Fortbewegung des Motivs, aber in sich selber ziellos; er hört irgendwo auf, wie Alles irgend einmal aufhören muß, weil Kraft, Zeit oder Lust ausgeht, oder irgend ein äußerlich Ziel erreicht ist; in sich selber hat er kein Ziel. Er ist Tongestaltung, aber noch nicht Tonwerk, weil er ziellos, also an sich unselbständig und unfertig ist; er kann Theil eines Tonwerks sein, nicht mehr.

3. Daher hat der Gang in sich selber keine Befriedigung, das Fortgehn sucht vielmehr Befriedigung. Indem der Geist Befriedigung sucht, muß er bestimmen, was ihn befriedigen kann, muß er sich bestimmen für dieses ihn Befriedigende. Er hebt also aus allem ihm möglicherweise Vorschwebenden einen Theil heraus und schließt ihn ab als das, was ihn befriedigt. Dieser Abschluß ist nicht ein äußerlich motivirtes Aufhören oder Ablassen, weil man nicht weiter mag oder kann, wie bei dem Gang, es ist ein innerlich bestimmtes. Dieses hier Abgeschlossene — nicht mehr und nicht weniger und nichts Anderes — hat man gewollt, und das ist hiermit festgesetzt.

Ein solches in sich eines und festgeschlossenes Gebilde heißt Satz. Er ist die erste selbständige, nämlich an sich selber bestehende

und befriedigen könnende Tongestaltung, kann, wär' er auch nichts Bedeutenderes, als diese



geringen Beispiele, möglicherweise für sich allein ein Tonwerk sein. Welche Bedingungen für den Abschluß eines Satzes nach dem Wesen der Musik zu erfüllen sind, sagt die Kompositionslehre.

Gang und Satz sind die beiden Grundgestaltungen oder Grundformen aller Musik; es kann keine dritte geben außer der einen, die Befriedigung, und der andern, die nicht Befriedigung in sich trägt.

Welläufig kann man hier schon gewahr werden, daß die Form an sich selber keinen Zwang übt. Zwang fände statt, wenn Jemand (wer?) dem Komponisten sagte: Du sollst Gänge, oder: Du sollst Sätze bilden. Die Wissenschaft von den Formen gebietet weder dies noch Anderes, sie weist nur die vorhandenen oder möglichen Gestaltungen auf und spricht ihren Sinn aus, Wahl und Verwendung überläßt sie dem Ausübenden. Einzig dies ist vom Anfang bis zum Ende ihr Geschäft; selbst das Urtheil über Werke und Komponisten liegt außerhalb ihrem Gebiete, findet aber allerdings in ihr einen kaum zu entbehrenden Anhalt.

4. Da es ungezählt viel Motive und Verwendungsarten für das Motiv (auch Wechsel und Verknüpfung verschiedener Motive) giebt so sind auch ungezählt viel Gänge und Sätze möglich.

Zwei oder mehr Sätze können in bloß äußerlicher Anreihung einander folgen, entweder ganz zusammenhanglos oder mit einem gewissen Maasse von Beziehung auf einander, durch Gleichheit des Rhythmus, der Tonart u. s. w., wie das vorstehende Beispiel zeigt.

Es können aber auch zwei Sätze in engere Beziehung zu einander treten, indem der eine Satz durch unvollständigen Abschluß auf einen zweiten hindrängt, in dem volle Befriedigung gegeben und vollkommener Abschluß erreicht werden soll, oder indem unter gleicher

Form der erste Satz sogar seinen Gegensatz (das ihm, z. B. der Tonrichtung nach, Entgegengesetzte und doch ihm Entsprungene und Eigene) hervorruft, mithin, wie dieses kleine Beispiel zeigt,



beide Sätze zu einander in engster Beziehung stehen.

Ein solches Satzpaar heißt Periode, die verbundenen Sätze heißen Vorder- und Nachsatz. Möglicherweise können auch vier (zweimal zwei) ja drei und mehr als vier Sätze zu einer Periode zusammentreten; die Zweifzahl der Sätze ist Urgestalt der Periode und ihrer schärfsten Ausprägung in Satz und Gegensatz am günstigsten.

Die lockere Folge von Sätzen gewährt die ersten und einfachsten zusammengesetzten Kunstformen. Bei Gelegenheit der Periode ist zum Vorschein gekommen, daß ein Satz auch minder vollkommen und minder befriedigend schließen kann, damit aber auf ein Weiteres, auf einen folgenden Satz hinweist, der vollkommene Befriedigung und vollkommenen Abschluß bringen werde.

Zum letztenmale sei die Gespensterseherei des Formzwangs zur Ruhe gebracht. Nicht einmal vollkommener Abschluß oder Nachfolge eines ihn bringenden Satzes ist befohlen oder Herkommens, wiewohl das Verlangen danach in den meisten Fällen naturgemäß sich meldet. Das goethesche wunderschöne Gedicht „Der untreue Knabe“ giebt in seinem Abbrechen

„Die wend't sich —“

ein glorreich Beispiel der Abweichung, deren auch in der Musik von Seb. Bach her genug zum Vorschein gekommen sind.

5. Die Sätze schon, die sich in der Periode zusammenstellen, sind Theile des Ganzen, jeder vollkommen oder weniger vollkommen in sich abgeschlossen. In ganz gleicher Weise schreitet die Komposition zur Bildung und Verbindung größerer Theile eines Ganzen.

Auch die Periode kann bei der ungezählten Vielheit möglicher Gestaltungen den in ihrem ersten Satz' angelegten Inhalt nicht erschöpfen; ihr kann eine zweite Periode folgen, entweder fremden Inhalts (das wäre bloß äußerliches Aneinanderreihen, wie oben bei dem Satz' erwähnt worden) oder von verwandtem, an ihren eignen anknüpfenden, ihm selber entsproßnem Inhalte.

Im letztern Fall' ist ein Tonwerk oder Satz von zwei Theilen erwachsen, deren jeder entweder Satz oder Periode sein kann. Man muß sich (dies sei hier ein- für allemal bemerkt) gefallen lassen, daß der Ausdruck „Satz“ für immer größere Tongebilde, die mehr oder weniger selbständig ein Zusammengehöriges, in sich Abgeschlossenes sind, als Benennung dient.

6. Die Energie des zweitheiligen Satzes beruht darauf, daß der zweite Theil seinen Inhalt aus dem ersten nimmt. Ihre höchste Stufe erreicht sie offenbar, wenn der ganze Inhalt des ersten Theils vollständig wiederkehrt. Dies kann aber, da der zweite Theil doch irgend einen eigenen, wenngleich aus dem ersten hervorgebildeten Inhalt haben muß (sonst wär' er bloße Wiederholung des ersten Theils, kein besonderer zweiter), nur durch einen neuen Fortschritt geschehn; es muß nach dem zweiten Theil der erste wiederholt werden, so daß nun drei Theile dastehn. So ist aus dem zweitheiligen der dreitheilige Satz entstanden. Hiermit ist nicht bloß größere Ausdehnung, sondern auch festeste Abrundung errungen; denn man ist zum Ursprung des Ganzen in vollständigster Darstellung zurückgekehrt. Nenne man den ersten Theil **A** den zweiten **B**, so zeigt dieses Schema

Theil 1.	Theil 2.	Theil 3.
A	B	A

den Bau des Ganzen in seiner Vollständigkeit und energischen Befestigung.

7. Alle bisher aufgewiesenen selbständigen Gestaltungen haben in ihrer kräftigsten Bildung einen einheitvollen, einigen Inhalt, der

in Satz- oder Periodenform, in Zwei- oder Dreitheiligkeit hervortritt. Sie alle werden von der Kompositionslehre unter dem Namen Liedsatz zusammengefaßt, gleichviel, ob sie für Darstellung durch Gesang oder durch Instrument bestimmt sind; ihr Charakterzug ist nächst der Form die Einheit des Inhalts.

Ihrem wesentlichen Inhalte kann, ohne daß damit der Begriff aufgehoben würde, noch beiläufig ein Nebensatz zugefügt werden, — entweder zu Anfang als Einleitung, oder zum Schluß als Anhang. Es kann die Schlußformel (jene Verbindung von Harmonien, die nach der Natur der Musik den Schluß eines Satzes bilden) verbreitert, wiederholt, ja zu einer selbständigen Gestalt, zu einem Schlußsatze melodisch-harmonisch-rhythmisch ausgebildet und damit das Ganze — in dreitheiliger Form also der dritte Theil, vielleicht (weil ja der erste Theil die Hauptsache und der dritte nur seine Wiederholung ist) vorbedeutend auch der erste Theil — fester abgerundet werden.

8. Jeder Satz (Periode, Liedsatz ein für allemal inbegriffen) kann vermöge der Unererschöpflichkeit musikalischer Gestaltung mehrmals, vielmals umgestaltet und mit einer Reihe solcher Umgestaltungen zu einem größern Ganzen zusammengefaßt werden. Bekanntlich heißt ein solches Tonwerk: Variationen und der zum Grunde liegende Satz: Thema.

9. Es ist schon gesagt, daß verschiedene Sätze und Perioden aneinandergereiht werden können; dasselbe gilt von zwei- oder dreitheiligen Liedsätzen. Soll die Verbindung nicht bloß äußerlich geschehn, so muß irgend etwas die innere Einheit feststellen. Dieses Etwas kann nicht zunächst in der Gestaltungsweise liegen, da jeder Liedsatz die (wenngleich nicht ausnahmslose) Bestimmung in sich trägt, sich für sich abzuschließen; es kann also nur im Inhalte gefunden werden, indem ein Theil desselben als Hauptsache, als das Wesentliche, Vollbefriedigende und Entscheidende gefaßt wird, wie im dreitheiligen Liedsatze der erste Theil. In der Verknüpfung von

Liebsätze kann nur der erste Liebsatz Hauptsache sein, da er zuerst Komponisten und Hörer gefaßt und sich in ihnen festgesetzt hat. Der zweite Liebsatz muß deshalb naturnothwendig zunächst nur als Abweichung, Abfall vom ersten gefaßt werden; der erste wird daher Hauptsatz genannt, der zweite hat herkömmlich den Namen Trio. Die Dreitheiligkeit lehrt, wie dieses Schema zeigt,

HS T HS

wieder, nur für erweiterte Verhältnisse; das Ganze kann möglicherweise 6 bis 9 Theile fassen.

Man kann diese Form abermals erweitern, indem man von der Wiederholung des Hauptsatzes zu einem zweiten Trio vorschreitet, worauf nothwendig der Hauptsatz, wie dieses Schema zeigt,

HS T 1 HS T 2 HS

nochmals wiederkehrt.

10. Man muß schon inne geworden sein, daß den vorstehenden Verknüpfungen verschiedener Liebsätze das feste innere und zugleich äußerlich ausgeprägte Band fehlt, das sie zu einer geschlossenen und ohne Zerrüttung des Ganzen unauflösblichen Einheit verknüpft; möglicherweise könnte man das Trio weglassen, oder sogar mit dem Trio schließen (wenn auch mit geringerer Befriedigung) ohne den Hauptsatz — oder mehr als einen Theil, vielleicht nur eine Andeutung von ihm wiederzubringen. Offenbar deutet aber die vorige Form schon auf die neue. Es soll von einem Liebsatz, der als Hauptsatz gilt, abgegangen, über ihn hinausgegangen werden, — einstweilen unbestimmt wohin oder wie; da er aber als Hauptsatz gelten soll, muß man zu ihm zurückkehren. Und dies Alles — oder wenigstens die Rückkehr soll in unauflösblicher Einheit geschehn. Diese neue Art heißt Ron do. Sie umfaßt verschiedene Arten.

10a. Nach dem Hauptsatz drängt es den Komponisten weiter, er hat noch etwas auszusprechen: was? — das ist ihm selber noch unklar, also etwas Unbestimmtes. Die Form des Unbestimmten ist aber (S. 87) der Gang; nach dem Hauptsatz folgt ein Gang.

Allein das Unbestimmte, in sich Ziellose und Unabgeschlossene kann nicht schließen, zumal nach einem Hauptsatz, der in sich befriedigend und Hauptsache des Ganzen ist. Folglich muß der Gang zum Hauptsatz zurückführen; er thut das, indem er (in der Regel, nicht ohne Ausnahme) sich auf den Ton lenkt, (es ist die Oberdominante) der — oder dessen Harmonie in den Hauptton, nämlich den Ton des Hauptsatzes, hineindrängt, auf denselben, vielleicht mit energischer Ansammlung oder Entwicklung von Harmonien (Orgelpunkt) weilt, und dann den Tonstrom mächtiger in den Hauptsatz zurücklenkt.

Dies ist die erste Rondoform; sie ist wegen ihrer unbestimmten Mittelpartie (des Ganges) nur selten angewendet worden; das nachfolgende Schema

HS G ^ HS

(in welchem der Orgelpunkt durch das Zeichen ^ angedeutet ist, zeigt sie im Grundrisse.

10b. Nach dem Hauptsatz kann der Gang nicht mehr befriedigen; es tritt ein zweiter Liebssatz, Seitensatz genannt, auf. Allein nicht in ihm, nur im Hauptsatz kann volle Befriedigung gefunden werden und beide müssen sich nach der Bestimmung der Rondoform vereinen; der Seitensatz muß, statt sich befriedigend anzuschließen, seine Selbständigkeit aufgeben. Er löst sich, wo man Schluß erwarten oder voraussetzen sollte, in Gang auf, lenkt sich, wie der Gang in 10a, auf die Dominante, in den Orgelpunkt und in den Hauptsatz. Hier

HS SS G ^ H

ist das Schema dieser zweiten Rondoform, die offenbar dem Liebssatz mit einem Trio (9) gleicht und nur durch den verschmelzenden Gang darüber hinausgeht.

10c. Wie nun oben (9) neben dem Hauptsatz zwei Trio's möglich befunden worden sind, so zeigt die dritte Rondoform die Verwennung von zwei Seitensätzen, deren jeder das Bedürfnis

nach dem Hauptsatz zurückläßt und ganghaft zu ihm zurückkehrt.
Das Schema

HS SS 1 G \frown HS SS 2 G \frown HS

giebt in Verbindung mit dem Vorhergehenden die nöthigste Anschauung.

10d. Betrachtet man vorstehendes Schema, so muß einleuchten, daß der erste Seitensatz am ungünstigsten gestellt ist; der Hauptsatz erscheint dreimal, der zweite Seitensatz vor dem letzten Auftreten des Hauptsatzes, der erste Seitensatz wird durch den zweiten und durch zweimaliges Auftreten des Hauptsatzes verdrängt. Findet er nun dauernden Antheil, so mag er nach dem letzten Auftritte des Hauptsatzes wiederkehren. Dies ergibt die vierte Rondoform, deren Schema sich so

HS SS 1 G \frown HS SS 2 G* \frown HS SS 1

darstellt.

Hier ist es Zeit, eine Bemerkung zu machen, die schon bei 9. Anwendung gefunden hätte, jetzt aber nicht mehr entbehrt werden kann.

Sobald nämlich verschiedene Liebsätze zu einem größern Ganzen zusammentreten, wollen sie sich in ihrer Verschiedenheit kräftig und klar erhalten, nicht in einander verschwimmen; jeder tritt sogleich mit seinem eignen Inhalt und Charakter vor den Komponisten. Dies spricht sich unter anderm darin aus, daß jeder der Liebsätze in seiner besondern Tonart auftritt. In welcher? — Auch dafür giebt es kein zwingendes Gesetz, der Inhalt des Satzes entscheidet. Gleichwohl stehen die Sätze nicht vereinzelt, sie sind Theile eines größern Ganzen; dies — also wieder die Natur der Sache — bedingt die Verknüpfung von Tonarten, die Beziehung auf einander haben, zu fremde würden der Eingung zu einem Ganzen widerstreben. Man wird daher in der Regel die Seitensätze in andre, aber nahegelegene Tonarten gestellt finden, — und zwar (aus Gründen, die hier bei Seite bleiben müssen) den ersten Seitensatz der vierten Rondoform

in die nächstgelegene (nächstverwandte) Tonart. Kehrt nun derselbe zum Schlusse wieder, so kann er nicht seine eigne Tonart behaupten, sondern muß sich als Theil dem Ganzen fügen und dessen Tonart annehmen.

Hiermit tritt zum erstenmal ein Satz in zwei Tonarten auf, nimmt also, wie hoch oder gering man den Einfluß der Tonart anschlage, einen verschiedenen Charakter an.

Beiläufig sei angemerkt, daß man die vierte Rondoform zur Bekräftigung des Abschlusses gern noch durch einen Anhang (oben bei 7. erwähnt) fester abrundet, der auch den frühern Rondoformen oft gegeben wird.

10e. Wirft man noch einen Blick auf das letzte Schema, so zeigen sich drei größere Partien an demselben. Die erste (dem Rondo zweiter Form gleich) schließt mit der Wiederholung des Hauptsatzes; die zweite wird durch den zweiten Seitensatz dargestellt, der nur einmal auftritt und deshalb, damit er nachhaltig wirke, voll und kräftig ausgeführt wird; die dritte Partie bildet sich aus dem letzten Auftritte des Haupt- und der Wiederholung des ersten Seitensatzes. Im Gegensatz zum einmaligen Auftreten des zweiten Seitensatzes erscheint der Hauptsatz dreimal.

Dies kann, besonders bei lebhaft vorbringender Bewegung, lästig, ungehörig befunden werden. In solchem Fall erspart man die zweite Aufstellung des Hauptsatzes und giebt der ersten Partie statt des wegfallenden Hauptsatzes, der sie bisher beschlossen, einen besondern Schlußsatz (unter 7 erwähnt) der natürlich in der Tonart des Seitensatzes steht und am Ende der dritten Partie, nun natürlich im Haupttone, wiederkehrt. Dies ist die fünfte Rondoform, deren Schema

HS	SS 1	G	Sz,	SS 2	G	⌢,	HS	SS 1	Sz
Cdur	Gdur	Gdur	Cmoll	Cmoll			Cdur	Cdur	Cdur
			A moll						
			Fdur u.						

hier zu letzter Verdeutlichung mit der Angabe bestimmter Tonarten (an die man übrigens nicht gebunden ist) versehen ist.

So hat die entwickelte Rondoform abermals zur Dreitheiligkeit geführt.

11. Der erste und dritte Theil der fünften Rondoform stehen abgeschlossen und in großer Einheit ihres Inhalts da, der zweite Theil ist nicht in sich abgeschlossen und tritt mit seinem eigenthümlichen Inhalt fremd in das Ganze hinein. Man kann für gewisse Fälle Vereinfachung und ungestörtere Einheit nothwendig finden. Den ersten Weg dazu bietet die Sonatinnenform. Sie hält Theil 1 und 3 der fünften Rondoform fest und wirft den fremdartigen mittlern Theil aus, geht also auf Zweitheiligkeit zurück und erreicht das Ziel durch Aufopferung. Sie dient besonders leichten Aufgaben zur gemäßen Gestalt.

12. In höherer Weise wird die obige Absicht durch die Sonatenform *) erreicht. Sie behält Theil 1 und 3 der fünften Rondoform bei, bildet aber einen zweiten Theil aus dem Inhalte des ersten, also aus dem Hauptsätze, Seiten- oder Schlusssätze, oder aus zweien dieser Sätze, oder Allen, die sie umstellt, (in andre Ordnung bringt) in andre Tonarten versetzt, verändert.

Nur in den flüchtigsten Umrissen haben diese Formen hier gezeichnet werden dürfen; gründlichem Einblick gewährt die Kompositionslehre.

Noch flüchtiger nur dürfen die der Polyphonie entspringenden Formen mit ihren zwei oder mehr Stimmen von selbständigem Gehalt betrachtet werden, und zwar von ihnen nur zwei, weil Beethoven sich nur ihrer zu selbständigen Sätzen bedient hat. Es ist

13. Der Kanon, in dem eine oder mehrere Stimmen die

*) Sonatinen- und Sonatenform sind nicht zu verwechseln mit Sonatine und Sonate. Letztere sind bekanntlich Namen für Kompositionen, die aus zwei oder mehr verschiedenen Sätzen bestehen; Sonatinen- und Sonatenform sind Namen für besondere Gestaltungen eines einzigen Satzes.

ganze von einer ersten Stimme vorgetragene Melodie Ton für Ton nachsingen, während die vorangegangene Stimme noch mit dem Erfolg ihrer Melodie beschäftigt ist. Wenn man sich die Buchstaben a b c als Melodie vorstellt, so würde ein dreistimmiger Kanon sich so

- | | | | |
|----|---|---|-------|
| 1. | a | b | c |
| 2. | | a | b c |
| 3. | | | a b c |

darstellen; es ist gleichgültig, welche Stimme man als erste einführt und es bleibt hier unentschieden, was jede Stimme nach den oben bezeichneten Momenten weiter vorträgt, ob vielleicht die erste Stimme (und nach ihr die andere) wieder mit a einsetzt, oder schließt, gleichviel in welcher Weise.

Man wird leicht gewahr, daß im Kanon die Melodie besonders eingerichtet, daß ihre mit Buchstaben bezeichneten Bestandtheile, a b und c nicht bloß in melodischer Aufeinanderfolge, sondern auch in gleichzeitigem Zusammentreffen zu einander passen müssen. Dies erfordert eine mehr oder weniger schwierige künstliche Einrichtung, die dem freien künstlerischen Ergehn leicht störend werden kann; im glücklichsten Falle bietet die Form ein sinnreich Spiel von Stimmen, die denselben Inhalt, eine nach der andern von ihm eingenommen (eingenommen, denn jede ist unfrei, an ihn und die Ordnung des Ganzen gebunden) in verschlungenem Reigen vorüberfließen. Nur Seb. Bach hat auch dieser Form einmal tiefen Sinn eingegeben; Beethoven hat sie nur leicht behandelt.

Ungleich bedeutender, der Gipfel aller polyphonen Gestaltungen, ist

14. die Fuge. Ein Gedanke, Thema genannt, ergreift eine Stimme nach der andern; aber diesem Thema, das der Kern der ganzen Komposition ist, stellen die Stimmen nach freiem Antrieb andre Sätze (Gegensätze) entgegen, verlassen es auch (in Zwischensätzen) zeitweils, um später wieder zu ihm zurückzukehren und so — nach Erfordern einmal oder mehrmals — das Thema ihren

Kreis durchschreiten zu lassen (Durchführung) und endlich mit ihm oder frei zu schließen. Hier ist Dramatik, freie Vetheiligung selbständiger Stimmen oder Personen in fester Einheit des Alle erfüllenden Grundgedankens (Thema's) und der Freiheit, von ihm abzulassen. In der Bach-Händel'schen Periode war die Fuge nach innerer Nothwendigkeit vorwaltende Form; die neuere Musik von Haydn bis Beethoven, und die jüngern Künstler, Mendelssohn an der Spitze, haben sie nicht entbehren können, sondern bald selbständig aufgestellt, bald ihren Sonatenformen (Symphonien u. s. w.) eingemischt.

Die Doppel- und dreifache oder Tripel-Fuge behandelt in gleicher Weise zwei und drei Themate (Subjecte) nebeneinander.

Dies waren die Formen, in die Beethoven eintreten sollte. Welchen Inhalt er ihnen eingegossen und wie dieser Inhalt sie erweitert, ja zum Theil verwandelt hat? diesen zweiten Theil der Frage (S. 86) beantwortet sein Leben und Schaffen.

Der Eintritt in die Laufbahn.

Mit dieser Ausrüstung trat Beethoven auf die Bahn, die zunächst Haydn und Mozart ihm eröffnet hatten.

Ein Unterschied ihn sogleich von seinen großen Vorgängern. Sie hatten ihre Thätigkeit zwar nach allen Seiten ausgebreitet, vorzugsweis aber der Vokalmusik zugewendet, während Beethoven seinen Beruf wesentlich und mit großer Bedeutung im Gebiete der Instrumentalmusik fand. Den zahlreichen Opern und Kirchenmusiken Haydns und Mozarts hat er wenig, den Oratorien seines ehemaligen Meisters nur eins gegenüberzustellen, und das von zweifelhafter Bedeutung. Sene Meister haben ihre höchste Entfaltung — Haydn in den Oratorien, Mozart in den Opern gefunden; neben diesen Schöpfungen erscheinen ihre Instrumentalwerke zweiten Rangs. Das umgekehrte Verhältniß zeigt sich bei Beethoven. Ja, wenn er auf dem Gipfel seines Strebens die Vokalmusik herbeiruft, um mit ihrem trostvollen Herzutritt das Räthsel seiner Schmerzen und seines Lebens in der neunten Symphonie zu lösen, oder in ihr sein Hochamt zu feiern und sein Glaubensbekenntniß niederzulegen, dann erkennt er das einst so traute Wesen, wie dort in Goethe's Prometheus aus trübem Schummerleben Epimetheus das trostvolle Hoffnungs-

bild, die näher tretende Espore nicht mehr erkennt, die er in seinen Träumen mit Entzücken geschaut und sehnsuchtvoll näher herbeigerufen.

Die Lebensstellung und Art der drei Männer schärfte den Gegensatz des jüngern gegen die ältern. Haydn war aus dürftiger Jugend in Dienste, zuletzt fürstlich esterhazische, getreten. Er war hier eingelebt und befriedigt. Die Esterhazy und andere Reiche vom Adel hielten sich damals, wie noch jetzt in Rußland und wie in Deutschland jetzt nur noch regierende Fürsten, Kapellen und Kapellmeister, die nicht bloß bei den Festen des Hauses, sondern auch, wenn die Familie oder der Herr allein war, wohl gar allabendlich Musik machen, den Herrn unterhalten und dazu Neues liefern mußten. Hiermit wird jenes Heer von 118 oder 140 Symphonien Haydns und der Hunderte, die neben ihm geschrieben wurden, begreiflich: der Verbrauch lag in den Verhältnissen. In gleichem, nur zugleich entwürdigendem Dienste stand Mozart bei dem Erzbischof von Salzburg, Hieronymus Kollorebo. Wie Haydn durch seine Gewöhnung von Kindheit auf, so ward Mozart durch die unablässigen Mahnungen des Vaters darauf hingewiesen, sich gefällig zu erweisen, Allen zu gefallen, um zu erwerben und die oft genug ihm vorgelegten väterlichen Opfer und Schulden zu vergüten. Dazu kamen die Ansprüche der zahlreichen Akademien, mit neuen Konzerten und Symphonien ausgestattet, der Virtuosen und Liebhaber, der Schüler und Gönner, mit Neuigkeiten unterstützt, unterhalten, beehrt zu werden!

Sprechen wir es geradezu aus: Unterhaltung mit Musik ist der durchgehende Charakterzug all' dieser Tonwerke, allerdings gehoben durch den unerschöpflichen neckischen Humor und die kindliche Glückseligkeit Vater Haydns, allerdings geabelt durch Mozarts überreich ausgestattete Natur, durchleuchtet durch die Genieblitze eines Alles, was er berührte, dem Ideal nahebringenden Geistes.

Nicht bloß das Leben und die Menge der Werke, nicht bloß

jene Dieselbigkeit in Haydns Symphonien, deren immer eine die andre mit andern Worten wiederholt, oder sonstige allgemeine Beobachtungen bestärken diese Ansicht; sie läßt sich bis in das Innere der Werke verfolgen, wenn Empfänglichkeit für den Inhalt sich mit klarer Anschauung des Baues verbindet.

Treten wir zunächst an die reine Klaviermusik, so zeigt sich bei Mozart und Haydn (denen allerdings nur unergleibigere, nach unsern Vorstellungen höchst gebrechliche und stumpfe Instrumente zu Gebote standen und deren Zeit noch weit von der Höhe jenes Spielgeschicks entfernt war, die Beethoven theils vorfand, theils anstreben ließ) ein so beschränkter Gebrauch von den Kräften des Instruments, daß man damit ein freies Ergehn der schöpferischen Phantasie schwer vereinbaren kann. Wohl mag unser Urtheil, die wir in einer gerade technisch so weit vorgeschrittenen Zeit stehn, für die Technik jener Zeit keinen vollkommen sichern Maaßstab haben, in der selbst ein Mozart in Konzerten wiederholt mit seinen Je suis Lindor-Variationen auftreten konnte. Aber jenen großen Meistern standen, allerdings erst an ihnen emporgehoben, Beethovens Anfänge, Duffel und Louis-Ferdinand der Zeit nach nahe, der technischen Benutzung des Instruments nach so weit voran! Und vor ihnen allen: welche Technik hat, ohne Rücksicht auf die Ausübenden, Seb. Bach in Anspruch genommen! wie frei von solcher Rücksicht hat sich bis an sein Ende — und da am meisten! Beethoven stets erwiesen!

Es ist aber nicht blos das Maaß der Technik, es ist der Sinn, der dem Instrument abgewonnen werden soll, welcher hier beweisend eintritt. Wenn ein Künstler von der gewissenhaften Sorgfalt und dem eminenten Talent Haydns nach beweglichem und, sobald er nur gewollt, ergiebigem Einsatz eines ersten Sonatensatzes *) gleich vom vierten Takt an mit solcher Hohlheit, wie hier,

*) Es ist die 7. Sonate, Heft I. der Breitkopf und Hertelschen Ausgabe.

So schweben seit und durch Beethoven orchesterale Vorstellungen über den Saiten des Klaviers. Nichts davon bei Haydn und Mozart; ihnen ist das Klavier dieses bestimmte Klang-Organ, nicht mehr, nicht einmal vollständig.

Natürlich muß der Inhalt der Werke noch sprechender, als die Darstellung, den Sinn bezeugen, der in ihnen — allerdings glorreiche Ausnahmen ungerechnet — der vorherrschende war. Bei beiden Meistern begegnen wir einer Fülle von Gedanken, die stets reizen, beschäftigen, unterhalten mußten, oft die innersten Saiten des Gemüths wecken, deren keiner aber (wieder bedeutende Ausnahmen vorausgesetzt) sich dem Komponisten und dem Hörenden tief und bleibend eingräbt, bei denen es vielmehr auf Wechsel, Mannigfaltigkeit, reizenden Gegensatz abgesehen ist. Recht anschaulich wird dies in Mozarts Fdur Sonate ^{*)}, einer seiner reizendsten zweihändigen, aber keineswegs bloß in ihr. Der erste Satz stellt in der Hauptpartie (Hauptsatz, von mehr als einem Satze zusammengestellt) zuerst eine Periode von mehr innerlicher Bewegung auf. Schon der Nachsatz tritt nicht in fester Einheit zum Vordersatze; beide werden um eines ganz verschieden gebildeten Satzes willen, der muthig in's Freie hinausdringt, verlassen, dem nach einer Wiederholung ein dritter wieder ganz verschiedener Satz folgt. Dieser endlich schreitet zur Seitenpartie weiter, die wieder zwei oder drei Sätze (der dritte kann als Veränderung des ersten gelten) von verschiedenem Charakter bringt; dann folgt noch der Schlusssatz.

Wie vorwaltend in einem so anmuthig lockern Blumengewinde der Gang zum Wechsel war, zeigt sich näher in den Wiederholungen des Einzelnen, in der Gruppierung und Durchführung des Ganzen. Die Melodien werden selten anders als mit Verzierungen wiederholt, die aber meistens nur eben Zier, äußerlicher Schmuck sind, nicht Erhöhungen oder Umwandlungen des Gedankens. Ein-

^{*)} Die dritte im ersten Hefte.

mal besonders ist Mozart darüber hinausgegangen, in seinem sinnigen A moll-Andante *); man kann nicht feiner in seinem Sinn' ausführen, als er mit dem Hauptsatz (es ist ein Rondo dritter Form) gethan. Aber es bleibt bei derselbigen nervös-empfindsamen Weise, in der der Satz begonnen, er kommt nicht über sich, wie er zuerst gewesen, hinaus. Und dieser selbe Sinn waltet im Ganzen. Die Seitensätze stehen mit dem Hauptsätze selten in tieferm Bezug, als daß sie etwas Anderes, als Mannigfaltigkeit für das Ganze bringen; die zweiten Theile der Sonatenform versetzen in artigem Wechsel die Gedanken des ersten Theils, beleben sich, besonders bei Mozart oft in eifervollem Drange, gegen das Ende, bringen aber den einzelnen Gedanken nicht zu neuer oder tieferer Bedeutung, noch das Ganze zu einem höhern Standpunkte.

Thun wir noch einen Schritt vorwärts. Die größten Werke reiner Klaviermusik sind jenen Meistern Sonaten, meist in drei Sätzen. Nur einmal hat Mozart diese Gränze bedeutend überschritten: in der C moll-Fantastie, die, schon sarkreich und wechselvoll in sich selber, mit einer vollständigen Sonate in drei Sätzen in Verbindung gesetzt ist, — einem ganz einzeln dastehenden Ausnahmefalle, bei dem die äußere Ausdehnung bebenklich erscheint, da sich keine innerliche Nothwendigkeit finden will. Nun: diese drei Sätze der Sonaten (Allegro, Andante, Finale) bieten wieder jenen schon in der Bewegung und Gestaltung gebotenen Wechsel und dienen einander als Gegensatz; sie sind auch oft einer einheitvollen Stimmung entsprungen; tiefere Einheit aber, psychologische Nothwendigkeit, daß auf diesen ersten Satz dieser zweite und kein anderer folge, läßt sich nicht nachweisen.

Dürfen wir noch einen letzten flüchtigen Blick auf die Symphonien unsrer großen Meister werfen, so zeigt sich hier ungleich freierer und höherer Aufschwung; wir finden uns Schöpfungen ge-

*) Sechtes Heft, No. 3.

genüber, deren unvergängliche Jugendfrische und Kraftfülle Unsterblichkeit verheißt. Gleichwohl ist auch ihnen der Stempel aufgedrückt, den wir an den Klaviersachen der Meister neben dem Insignel ihrer genialen Bestimmung gefunden.

Haydn's Symphonien zeigen ganz unverhohlen diesen einen Zweck und Inhalt: Vergnüglichkeit, Unterhaltung, Heiterkeit, Freude, stets denselben, wenngleich stets in den mannigfachsten Gestalten. Sie sind Tongebilde für das Orchester, weil sie dessen Mittel fordern, nicht aus der Idee des Orchesters. Sie sind gleichsam nothwendige Arrangements der haydn'schen Gedanken, für jenes merkwürdige Instrument bestimmt, das man Orchester nennt, nicht Ausflüsse jener Idee, die in dem Orchester lebt gleich der Seele in einem lebenden Wesen. Daher wird das Orchester zwar bewundernswürdig behandelt, bewundernswürdig, wie, in solcher Weise, nur Haydn gekonnt, den man eben deshalb auf seinem Gebiete den unerreichten Meister des Orchesters nennen darf. Aber dieses haydn'sche Orchester handelt nicht aus sich heraus, es wird nicht Person, wie der griechische Chor und, bei aller Vielgliedrigkeit, der händel'sche und bach'sche Chor eine einzige Person waren; es spricht nicht sich selber in Macht und Fülle des Daseins aus. Die Gedanken sind gleich den Klaviergedanken klein und kurzgefaßt; als Tongebanken, abstrakt gefaßt, sind sie mannigfaltig, lebhaft, reizend, oft innigst bewegend, sind sie geschickt, gewandt geführt, mit Anmuth polyphon gewebt, und dazu sind die Stimmen des Orchesters auf das Sinnreichste, oft Schalkhafteste, stets anziehend verwandt. Aber sie sind keine Orchestergedanken. So haben denn auch die Sätze dieser Symphonien keinen nothwendigen Zusammenhang, und weder sie noch die Symphonien Drang zu irgend einem Gipfel, zu idealen Zielen; es ist ein Spiel hin und her, stets sinnvoll, stets artig beschäftigend, oft nach lüchtern Höhen, bisweilen nach den Tiefen der Menschenbrust hinwinkend, aber bald zum heitern Spiel zurückgewandt. Dem ganz gemäß walten die höhern, hellern und heitern Tagen des

Orchesters, die Saiten-Instrumente vor den Bläsern, die Oboen vor den Klarinetten vor; die Flöte geht sehr häufig mit der Violin, die Fagotte verstärken den Bass, — es mögen Rücksichten auf schwächere Besetzung eingewirkt haben.

Weit bedentfamer steht, dem geistigen Inhalte, nicht der Instrumentation nach, in der Haydn nur von Beethoven zurückgelassen werden sollte, Mozart in der Symphonie da. Dies thut sich vor Allem in der Mannigfaltigkeit des Inhalts kund. Fassen wir schnell drei seiner vorragenden Werke zusammen, die Gmoll-Symphonie, die aus Esdur, den sogenannten Schwanengesang, und die aus Cdur mit der sogenannten Fuge: so blicken wir wirklich in drei verschiedne Werke, nicht bloß in drei Ausdrücke für denselben Inhalt. Ein unruhig bewegtes, zartbesaitetes Gemüth ergießt in dieser Gmoll-Symphonie fast mädchenhaft aufgeregt seine Schmerzen und Aengstigungen und richtet leidenschaftlich sich hoch auf, mit großem Blick weit ausschauend nach Rettung aus all der Bangniß und Beklemmung. Der Bau ist nicht groß, kleingegliedert wie fast überall die mozartische Konstruktion, die Besetzung (nicht Klarinetten, nicht Trompeten und Pauken) entspricht dem, der Satz, z. B. gleich der Anfang, steht oft dem Quartett näher, aber der Lebensodem des Orchesters hebt die Brust; man begreift selbst an diesem kleiner angelegten Werke, wie nahe Beethoven sich diesem jüngsten Vorgänger fühlen mußte. Aehnliches läßt sich von der Esdur-Symphonie sagen, dieser edlen Ansprache des ewig liebevollen Jünglings (denn der blieb Mozart bis an sein Lebensende) der im weihewollen Anbante dieses orchestral erfundenen Werks die tiefen Adagio's Beethoven's ankündigt. Der erste Satz der C-Symphonie, klein und klaviermäßig, hat mehr vom Arrangement als vom Orchester-Original an sich; dafür rollt der letzte gleich einem mächtig-stolzen Strom seine schäumenden Wellen vorüber, ein Stahlbad für enträufelte Nachkommen und Freude allen gesunden Naturen.

Und dennoch fehlt auch diesen Symphonien die ganze Fülle

und Größe der orchestralen Gestaltung; diese mächtigen Gegensätze, in welche Tiefe und Höhe des Orchesters auseinander zu treten haben (das mozart'sche, wie das haydn'sche Orchester liegt meist hoch, neben dem Hell fehlt das Hellbunke und die Mysterie der Tiefe) diese große Massenbildung, die zur letzten Entscheidung Saiten und Bläser als zwei Chöre oder Heere gegeneinander führt, die Räumlichkeit weiter Gedanken und gebieterobernder Modulation, — alles das fehlt.

Als ein anderer trat Beethoven auf.

Ihm, seinem früh störrigen, dann stolzen Gemüthe, waren die Einknicke dienerischer Stellung und ihr Einfluß fremd geblieben. Er hatte keine Pflichten und im Grunde keine Neigung, als, sich selbst, das heißt seinen Schöpfungen zu leben. Noch vor wenig Jahren (S. 19) hatten unvergängliche Jugenderinnerungen sein Herz nach der Heimath gezogen. Jetzt, im gekräftigten Bewußtsein seiner Bestimmung, schreibt er (am 16. November 1801) an denselben Jugendfreund, Wegeler: „Für mich giebt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen. Meine Jugend, ja ich fühle es, sie fängt jetzt erst an; war ich nicht immer ein stöcher Mensch? Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu, und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziele, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! — ich weiß von keiner andern, als dem Schlaf, und wehe genug thut mir's, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß, als sonst. . . . O es ist so schön, das Leben tausendmal leben! — Für ein stilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht dafür gemacht!“

Mit solchem Bewußtsein war er in sein tausendfach Leben getreten.

Von Rücksichtnahme auf das Gefallen oder Vermögen des Publikums, überhaupt von Rücksichten, die der ihm gesetzten Aufgabe fremd, konnte bei ihm keine Rede sein. Aus späterer Zeit ist, in

Bezug auf die zweite und dritte Ouvertüre zu Leonore, ein Wort von ihm in seinen Konversationsbüchern bewahrt worden, das ihm erweislich vor und nachher Lösungswort gewesen. Ein Freund spricht aus: „Der Künstler soll frei schaffen, nur dem Geiste seiner Zeit nachgeben und Herrscher über die Materie sein; nur unter solchen Bedingungen werden wahre Kunstwerke ans Licht treten;“ — in der That, Beethoven gegenüber ein doppelt seltsam Wort. Beethoven, die ersten Worte zunächst im Sinne haltend, antwortet: „Einverstanden! — aber dem Geist seiner Zeit nicht nachgeben! sonst ist es mit aller Originalität aus Hätte ich sie (die beiden Ouvertüren) im Geiste der damaligen Zeit geschrieben, so hätte man sie gewiß sogleich verstanden, wie z. B. den Sturm von Rossini. Aber ich kann meine Werke nicht nach der Mode meißeln und zuschneiden, wie sie's haben wollen; das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne daß man daran denkt.“ Hier vernimmt man den durchaus seiner Aufgabe getreuen Künstler, dem es nur um sie zu thun ist, weder um das Begehren der Welt, noch um das für so Viele verführerische Interesse des Künstlers, neu oder originell zu erscheinen.

Eben so wenig kann Nachgiebigkeit gegen die zeitlich vorhandne Technik stattfinden; von Anfang an bis zu dieser Stunde haben ihm die „Klaviermeister“ diese Rücksichtslosigkeit nicht verzeihen und seine Werke unspielbar oder unklaviermäßig genannt, weil sie allerdings Aufgaben stellten, zu denen kein Etüdenheft heranreicht. Wenn im Anfang der Laufbahn die Frage aufgeworfen wurde, ob dies oder jenes ausführbar sei? so war es Fürst Richnowsky — dessen sei stets in Ehren gedacht! — der wahrer Schüler Mozarts, der zuerst dafür sprach und sich als geschickter Spieler bestrebte, den thatsächlichen Beweis zu führen. Wie selbständig auch Beethoven gewesen, der treue Beistand muß ihm wohlgethan und ihn bestärkt haben.

So trat Beethoven an seine Werke. Die Jugend- und sonstigen kleinen Werke bei Seite gestellt, ist keins aufzufinden, das er

nicht mit ernstlicher Hinwendung begonnen und mit gleicher Sorgfalt vollendet hätte, wengleich ihm so wenig als sonst jemandem Alles hat gelingen sollen. Jedem ist in seinem Wesen selber eine Schranke gesetzt.

Das erste Werk auf der Künstlerbahn nach der Periode der kleinen Arbeiten sind jene bereits erwähnten

Drei Trios für Piano, Violin und Violoncell
als Opus 1. bezeichnet, im Jahre 1795 herausgegeben.

Angeregt sind diese Trio's durch die Trio's und Quatuors Haydns und Mozarts, in denen sich dem Klavier Violin und Violoncell, in den Quatuors noch die Bratsche zugesellt. Der Verein von zwei oder mehr Solo-Instrumenten mit dem Klavier hat von jeher auf die Musiker, besonders auf die Deutschen, einen besondern Reiz geübt. Das Klavier bietet einen festen, schon in sich selber vielkräftigen Körper als Anhalt des Ganzen; der Zutritt der andern Instrumente gewährt reichere und freiere Entwicklung der verschiednen Stimmen, die sich, in den Händen von drei oder vier Ausführenden, leichter und selbständiger ergehen, durch die verschiedne Weise der Instrumente klarer unterscheiden. Es ist hiermit eine Gestaltung gewonnen, die zwischen dem Klavier- und Orchesterfaze gleichsam die Mitte hält, über das Vermögen des Klaviers — wenigstens äußerlich genommen! — hinausreicht und sich an der Verbindung und dem Einverständnis weniger Ausübender genügen läßt. Nur ein bedenklicher Umstand liegt in solchem Verband, und gerade er scheint nicht immer klar genug in das Bewußtsein getreten zu sein: das ist die innerliche Unvereinbarkeit des Klaviers als selbständigen, gleichberechtigten Organs mit andern Instrumenten. Die Saiteninstrumente, die Bläser untereinander stehen gleichartig oder in den nächsten Verwandtschaften und Beziehungen, jeder Chor als einiger Organismus, zu einander; auch Saiten und Bläser sind an Schallfülle und Haltbarkeit des einzelnen Tons, im Vermögen, die Töne schwellen und schwinden zu lassen und zu melodischer Einheit zusammenzuschmelzen, gleichartig genug ausge-

stattet. Das Klavier, jedem der Saiten- und Blas-Instrumente überlegen durch Umfang und die Fähigkeit, Mehrstimmigkeit fast unbeschränkt darzustellen, entbehrt des Vermögens, einen Ton auszuhalten, anschwellen und nach eignem Maaße des Spielenden abnehmen zu lassen, gleich den Saiteninstrumenten einen Ton in den andern durch Erhöhung und Vertiefung hinüberzubringen, die Töne zu einer Melodie wahrhaft zusammenzubinden. Nur wenn man es ausschließlich als Begleitung verwenden wollte, würde dieser Mangel, damit aber auch der größte Reiz der Komposition beseitigt sein.

Dieser Reiz beruht eben auf dem leichten Spiel verschiedenartiger Kräfte mit und gegen einander, anmuthig und frei zu einem Ganzen vereint. Der mannigfaltig geflochtene, wechselvolle Sonaten-Inhalt ist der Faden, den diese verschiedenen musikalischen Personen, die man Violin u. s. w. nennt, wechselnd einander abnehmen, oder vereint weiter spinnen, indem jede nach freiem Belieben und gegenseitigem Gewährenlassen aus der Folge der Sätze sich aneignet, was sie eben anmuthet. Daher kann man den Inhalt solcher Tonwerke allenfalls in einer einzigen Stimme zusammenfassen, z. B. den des ersten Trio's von Beethoven so, —



und wird natürlich sehr viel einbüßen, aber doch einen zusammenhängenden Umriss des gesammten Inhalts gewinnen. Wie bedeutsam diese Vertheilung des Inhalts unter die Stimmen sich von eigentlicher Polyphonie unterscheidet, kann man sich gleich an der Unmöglichkeit anschaulich machen, wahrhaft polyphone Sätze gleich-

falls in einer einzigen Stimme zusammenzufassen; gleich die ersten Schritte, z. B. an der Ouvertüre zur Zauberflöte,



beweisen es. Es ist, — könnte man sagen, wenn es gestattet ist, Dichterisches mit alltäglicher Lebensbewegung zusammenzuhalten, — ein Unterschied, wie zwischen dem stets anregenden, nirgends hastenden Ergehn und Geplauder oder den dichterischen Spielen geistvoller Persönlichkeiten und der gründlichen Erörterung streitender und zuletzt doch einiger Parteien. Aber jenes Ergehn ist der gehaltvolle Verkehr bedeutender, ist, wenn auch nur Hinunwiderreden, anmuthige, sinnige Causerie angeregter und vielfach erhobner, einander steigender Persönlichkeiten; und es kann zu den tiefen Erörterungen der Polyphonie hinüberführen; wer vermag der geistigen Bewegung Grenzen zu ziehn? In solchem Sinne treten die vorbeethovenischen Werke dieser Gattung auf; ihnen schließt er sich eine zeitlang an, bis er auch hier auf höhere Bahn geführt werden sollte.

Die Trio's Op. 1. gehören dem ältern Standpunkt' an; Beethoven tritt mit ihnen neben Haydn und Mozart. Aber schon drängt ihn sein energisch strebender Sinn vorwärts; er kann nicht tändeln wie Haydn, wenigstens nicht lange mit Befriedigung; so genügt ihm auch nicht jenes geniale Dahinschweben, das in Mozarts vielbewegtem und vielbeschäftigtem Leben gleichsam Vorbild und Vorzeichen seines frühen Entschwebens aus unsrer Mitte war. Er, der seine wahre Laufbahn mit fünfundzwanzig Jahren als Mann antrat und die frühere Zeit ungestört zur Rüstung und Sammlung verwandt hatte, konnte sich im Festhalten und Ausprägen dessen, was sein Geist einmal ergriffen, nicht leicht genughun. Daher werden seine Gedanken motivfester und seine Sätze, besonders die Hauptsätze, voller und weiter; er hat eben mehr zu sagen: nicht eine Vielheit von Gedanken, sondern ein Mehreres von dem Einen, das ihn erfüllt. Daher

greifen seine Modulationen weiter aus, er braucht mehr Raum; daher endlich stellt sich die Zahl seiner Sätze regelmäßig auf vier (Allegro, Adagio, Menuett oder Scherzo, Finale) während die Vorgänger oft an dreien genug haben.

Schon das erste Trio (Esdur), von dem oben der Anfang skizzirt ist, baut sich aus festen ausgetragenen Sätzen sicher und behaglich auf. Es ist ein muthig Ergehn im ersten Satze, aufgeweckt und rüstig spielen die Stimmen miteinander, keine tiefere Erregung oder Ergriffenheit mischt sich verbunkelnd in das heitre Leben, das im zweiten Theil in freier weiter Modulation weithin (Cmoll, Asdur, Bmoll, Gesdur, Desdur, Fmoll, Bdur) hinauslebt, nirgends hingerissen oder in das Ungewisse hinausgeschweifend. Nach dem edelfinnigen Adagio cantabile folgt ein Scherzo, — das erste in der Musikliteratur *) — und dann das Finale, in dessen Motiv



die schalkhafteste der Grazien sich wiegt und mit Kinderlächeln uns jede Falte von der Stirn hinwegscherzt. Man fühlt sich leichtblütig, blickt frei hinaus gleich dem frischen Jüngling, der munter und unbekümmert in die Welt hinauszieht durch morgendlich erquickte Flu- ren, von zwitschernden Vögeln umflattert.

Berwillen wir noch einen Augenblick bei dem Scherzo. Haydn (und nach seinem Beispiele Mozart) hatte dem Quartett und der Symphonie die Menuett eingefügt. Beethoven hat diese Vierzahl von Sätzen nicht nur häufiger angewendet, er hat auch an der Stelle der Menuett (oder sogar im Verein mit ihr, wenngleich natürlich nicht in unmittelbarer Aufeinanderfolge) ein neues Gebilde

*) Abgesehen von den früher erwähnten Erstlingen.

eingeführt, das Scherzo. Welche Bedeutung hat die Drei- und Vierzahl der Sätze?

Ursprünglich liegt nur die Absicht der Mannigfaltigkeit zum Grunde. Sobald man nicht bei einem einzigen Satze stehen bleiben will, liegt dieser ganz äußerlichen Absicht gemäß die Gegenstellung eines bewegtern und langsamern Satzes nahe; dies sehen wir in der Verblindung eines lebhaften Satzes mit einer langsamer bewegten Einleitung verwickelt. Soll mit dem lebhaften Satze begonnen werden, so folgt derselben Absicht gemäß der langsame nach. Da man aber nicht mit verminderter Lebhaftigkeit schließen will, so wird entweder der erste Satz wiederholt, oder ein neuer lebhafter als Finale gebracht; das Erstere ist die altitalische Arienform, die man sich unter Andern aus Grauns Tod Jesu veranschaulichen kann, das Andre ist die Form der altitalischen Symphonie, die Anfangs (von den Scarlatti) den Opern zur Eröffnung diente, dann (unter Sammartini's Händen) als selbständiges Werk hervortrat. Daß Haydn noch den vierten Satz, die Menuett, beifügte, hatte keinen tiefern Zweck, als mannigfaltigere Unterhaltung, gleichsam Erholung von dem Ernst und der tiefern Wirkung des Adagio. Belläufig war Haydn Meister im Menuettsatz, oder vielmehr Schöpfer desselben, wie er von ihm bis Beethoven verstanden wurde. Nicht einmal neu kann man diese Erweiterung nennen, da schon früher die Suiten, z. B. eines Bach und Händel, später die Kollationen und Serenaten, deren noch Mozart geschrieben, 8, 11 und mehr verschiedene Sätze zu einem Ganzen aneinandergereth haben.

Beethoven schaute schon früh nach andern Zielen aus, indem er Anfangs bisweilen, später vorherrschend das Scherzo an die Stelle der Menuett setzte; der Satz sollte also Bedeutung, und zwar wechselnde erhalten. Schon das erste Scherzo, (das des ersten

Trio's) tritt launig bis zur Eigenwilligkeit aus der Hand seines Bildners; ihm ist die Tonart Esdur bestimmt, und so,

vielleicht in C, dann nach F, nach B u. s. w., erst Takt 14 nach Es gewendet, hebt es an. Mag es einstweilen als bloße Laune, Fremdheit gelten; später wird sich uns mehr verrathen.

Das zweite Trio steht auf gleicher Linie, wenngleich als der schwächere, vielleicht erstgeborene Bruder.

Im dritten Trio dagegen, Cmoll (es ist das von Haydn unrathsam befundene) richtet sich ein ernster Geist in schmerzlicher Erregung auf, arbeitet sich besonders im Hauptsatze sehr stetig und beharrlich hervor, bedingt entschlednere, kühnere Modulation. Im Andante greift Beethoven zum erstenmal in seinen größern Werken, übrigens nach dem Vorgange Mozart's und Haydn's, zu der ihn von Jugend auf anheimelnden Variationenform. Weder im ersten Satze noch in diesem ist der ernste Drang des Anfangs durchweg festgehalten; Jugend kann nicht lange leiden und ringen. Die dralle Menuett in ihrer verschlossnen Sinnesweise mahnt noch daran, während das Trio sich sorglos darüber wegsetzt. Auch das Finale sucht die erste Stimmung zurückzurufen; der Schluß, Cdur *planissimo*, hat etwas von „Wolkendunst und Nebelflor.“

Merkenwerth kehrt in diesem Finale die haydn'sche, von Mozart bereits verlassne Weise der Sonatenform wieder, die nach der Wegwendung vom Hauptsatz und Hauptton in die Tonart des Sei-

*) V heißt Violin, VC Violoncell, PO Pianoforte.

tenſages hier erſt nochmals den Hauptſatz bringt oder anregt und dann erſt zum Seitenſatz übergeht. Der Hauptgedanke kam dadurch zu feſterer Einprägung, aber der Gegenſatz verlor an Schärfe, weil die Tonart des Seitenſages ſchon vor deſſen Eintritte verwendet war.

Gefellen wir dieſem erſten Werke zwei andre:

Trio für Pianoforte, Klarinette (oder Violine) und Violoncell, Op. 11.

und

Quintett für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, Op. 16.

wegen des verwandten Standpunkts mit jenem bei.

Das Trio, aus dem Jahre 1799, deutet auf einen Fortſchritt, die Partien des erſten Sages greifen ſchärfer in einander, das Ganze, munter, kräftig, ſcheint energiſcher geführt, das Adagio läßt vielleicht die innere Einheit mit dem erſten Sage lebhafter empfinden; der Standpunkt im Ganzen und beſonders im Finale (Allegretto mit Variationen) iſt, wie geſagt, der der Trio's.

Das Quintett, aus dem Jahr 1801, erhält durch die Wahl der Muſikinstrumente tieferer Färbung; es zeigt ſich darin vor Allem, mit welcher Beſtimmtheit der Meiſter die Natur der Instrumente auffaßt, in denen ſein Geiſt zur Erſcheinung kommen ſollte. Man hat dieſes Werk an andern für andre Instrumente gemessen und es geringer befunden weſen. Solches Meſſen iſt ein müßlich Unternehmen, deſſent unannehmbar, wenn Verſchiedenartiges gegen einander abgemessen werden ſoll. Nicht das iſt die Frage: ob irgend ein Werk reicher oder tiefer Inhalt habe, als das Quintett mit Klavier, ſondern: ob dieſes Werk ſeiner Beſtimmung gemäß ſei; und da kann die Antwort nicht zweifelhaft bleiben.

Die Klavier mit ihrer Anſpülung, mit dem Schwellen und Zurückgehen ihrer Töne, Klarinette und Horn. — Hatten ſie! von den eumoniſchen Muſikinstrumenten war noch keine Rede. — mit

ihrer Reizung zu affordischer Bewegung, an der die andern Instrumente so gern oder doch ohne Schwierigkeit theilnehmen: das bestimmt sogleich den Charakter des Ganzen; denn dies hatte Beethoven früh mit Haydn gemein, daß nicht Er spricht, wie Er will, sondern daß sein Geist in das Instrument hineingeht und, in ihm verkörpert, als ein neues Wesen sich ausdönt. Es ist das einer von den künstlerischen Grundsätzen, die leichter erkannt als ausgeübt werden. In der Poesie ist es Shakespeare allein, dem die Ausübung auf das Höchste gelungen; Goethe hat im Streben nach diesem Aufgehn in seine Personen jenes sonnheile Auge gewonnen, in dem, als in einem Welt-Spiegel, das Dasein um ihn her „doppelt-leuchtend“ wiederkehrt, aber er hat dabei den Enthusiasmus für die weltbewegenden Ideen, die Leidenschaft und Parteinahme für jene Konflikte, die das Weltleben ausmachen, eingebüßt; Schiller ist davon durchglüht und eben dadurch der ewige Liebling deutscher Jugend geworden, aber er ist ewig er selber geblieben. In der Musik stehen die beiden, Haydn und Beethoven, unerreicht in dieser Eigenschaft da; Haydn tritt in die Mitte seines Instrumentenchors und läßt sie, der göttliche Musikant^{*)}, der freundliche Wohlthäter der Menschen im Staub' ihres lechzenden Daseins, musizieren, wie ihrer jedem gegeben; Beethoven ruft sie auf zu Helbenzügen in das Reich der Idee, dem Ziele zu, „was er fühlt, aber (S. 108) nicht beschreiben kann.“ Dazu probt er im Quintett gleichsam die Kräfte, und das ist das tiefere Interesse, das uns daran bleibt, wenn sein anmuthig Spiel vorübergeweht ist, um andern und tiefern Vorstellungen Raum zu geben.

Jene Natur der Bläser aber ist überall maßgebend in diesem Probestück, vom ersten Auftritt der Einleitung (A) und der ersten Auseinandersetzung der handelnden Personen (B) an,

*) So muß' er schon in der „Musik des neunzehnten Jahrhunderts“ genannt werden.

durch alle drei Sätze der Komposition; denn es sind nur drei nöthig befunden worden; in einer Menuett wären die schlagfertigen Saiten vermist worden, zum Scherzo wären sie, oder das Orchester, oder das Klavier allein besser aufgelegt gewesen. Das Klavier, das Alles am Besten denken, wenn auch nicht blühend in Fleisch und Blut verwandeln kann, nimmt an Allem Theil und ergänzt mit seinen leicht gehandhabten Tonmassen und seiner Beweglichkeit, was den vier Bläsern eben in dieser Eigenschaft nicht gegeben ist; daher finden wir es durchweg in wohlgefälliger Spielfülle ergossen; es macht sich überallhin geltend, da es im Einzelnen von jedem der Bläser überboten wird, und ist daher die herrschende Persönlichkeit.

Beethoven selbst hat es natürlich nicht anders empfunden. „Er spielte (erzählt Ries als Augenzeuge) sein Klavierquintett mit Blasinstrumenten bei'm Fürsten Lobkowitz; der berühmte Hobolst Ram von München begleitete. Im letzten Allegro ist einigemal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu fantasiren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt sich und die Andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ram sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es possierlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, daß wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzten und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war

*) H. bebede: Horn, Kl. Klarinette, F. Fagott.

Beethoven. befriedigt und fiel wieder in's Ronde ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt.“

In der Natur des Klaviers, im Uebergewicht der Menge seiner Mittel ist es übrigens begründet, daß es im Verband mit andern Instrumenten stets am meisten beschäftigt wird, den andern mit dem aushilft, was ihnen versagt ist, sie auf seiner Fülle trägt, ihren Gesang schonend und hebend begleitet, dann aber auch mit ihnen wetteifert, mit seiner Spielfülle, mit seinen verstärkten Melodien gegen sie ringt, gleichsam der allseitige Geist gegen die Spezialitäten. Dem sinnigen Tonkünstler und Hörer hat es aber noch eine höhere Bedeutung vor den andern einzelnen Instrumenten voraus. Diese geben, was sie können, vollständig her und sind eben in ihrer Einseitigkeit vollkommen abgeschlossene fertige Wesen, deren Ansprache wir aufnehmen, ohne noch etwas zu begehren. Das Klavier dagegen kann, was es eigentlich will, und nach dem allgemeinen Musiksinne sollte, nie vollständig austönen; seinen Tönen fehlt Dauer und quellendes Leben, seinen Melodien Zusammenhalt und Schmelz. Hiermit aber weckt es die Fantasie, regt zur geistigen Erfüllung und Ergänzung an und weist in das Reich des Ideals. Das Klavier, das nichts als das materiell Hörbare giebt, oder der Hörer, der darüber nicht hinauskommt, sie sind beide von diesem eigentlichen Leben in der Kunst so weit entfernt, wie Prosa von Poesie.

Deßhalb ist das Klavier auch das ideale Instrument. Es ist das Instrument Beethovens mehr, wie irgend eines andern Künstlers. Ihm, und zwar ihm allein, frei von dem Zutritt anderer Organe, hat er in Ueberfülle seine geheimsten Gedanken anvertraut. Daher tritt er nicht ohne seine Hilfe die Laufbahn an und führt der erste Schritt vorwärts ihn sogleich dahin, es allein zu berufen. Es ist Alles, auch das an sich minder Wichtige, vorbedeutend für seine Bahn und ihr Ziel; und eben hierin scheint der Antheil an seinem sonst so einfachen Lebenslaufe die tiefere Befriedigung suchen

zu müssen, daß folgerichtigster Fortschritt, innerlich unbedingte Nothwendigkeit sich dem einbringenden Blicke klar darlegen.

Auch das ist daher zu bemerken, daß diese Trio's und Duettors, die genannten und was sich ihnen anschließt, den Künstler zum Obligat-Schreiben, zu dem Verband frei und selbständig geführter Stimmen hingeleitet haben, — oder vielmehr: daß seine Selbstrichtung ihn mit Nothwendigkeit zu dieser Gestaltung hingewiesen hat (daß er nach seinem humoristischen, aber ganz treffenden Ausdrucke mit einem obligaten Accompagnement geboren war) weil er überall, das heißt: in jeder Stimme, Ströme des Lebens entdeckte, die er frei und fröhlich miteinander gewähren ließ. Es bestätigt sich hier das S. 27 Ausgesprochne: nicht Albrechtsberger's trockner Kontrapunkt — wohlverstanden, Albrechtsberger mit seiner alten Lehrweise war trocken, nicht der Kontrapunkt, — sondern Haydn's und Mozart's jugendlich blühende Vorbilder haben Beethoven den ersten bestärkenden Fingerzeig gegeben auf die Bahn, zu der er schon in Bonn hingewiesen und durch seine Natur bestimmt war. Wie diese Spiele der Stimmen ihn vorbereiteten zu der wahren Dramatik der Polyphonie, welchen Mächten er da zugelenkt wurde, wird sich später Schritt für Schritt erhellen.

Jener erste Schritt vorwärts auf der Bahn führte zunächst von den Trio's Op. 1. zu den

Drei Sonaten für Piano, Op. 2.

die, 1795 erschienen, Haydn gewidmet wurden. Er stellte sich mit denselben neben seine großen Vorgänger, an deren Markt er sich genährt hatte; daß er damit nicht Gleiches, etwas besser oder schlechter, sondern Tieferes begann, sollte später erst ganz klar werden, deutete sich aber schon im Beginn, in jenen drei kleinen, jetzt aller Welt bekannten Sonaten an. Es soll nicht mehr davon die Rede sein, daß das Instrument zu voller Geltung, zu saftigem Leben kam, ohne hemmende Rücksicht. Ein tieferer Sinn trat in diesen

Werken, gleich in der ersten Sonate, in das Leben; er wird keineswegs bloß empfunden, sondern kann zu hellem Bewußtsein gebracht werden.

In dieser ersten Sonate, Fmoll, lebt und weht ein ganz bestimmter Zustand menschlichen Daseins, ein fast mädchenhaft zarter, verschüchterter aber in seinem Grund' edler Sinn; der spricht sich gleich im ersten Satz, gleich im Thema aus. Die Melodie hebt sich von der unbestimmten *) Quinte tiefen, gemessenen Schrittes durch den Mollakkord bis zur bestimmenden Terz und zittert zurück

*) Die Quinte ist in der Entwicklung des Tonsystems der erste neue Ton, nachdem die ersten Tonverhältnisse 1 : 2 : 4 : 8 . . . nichts als den Urton mit seinen Verzünungen (Oktaven) gegeben haben: C : c : c̣ : c̣̣ Wohin dieser Reuton führen, ob er weiter führen wird, steht vorerst dahin, er ist das Neue, Fremde, Unbestimmte. In der Harmonie tritt er eben so unbestimmt zum Grundton, beide setzen noch nicht einmal fest, ob die Harmonie dem Dur- oder Mollgeschlecht angehören werde; in c — g ist weder Dur noch Moll ausgesprochen.

Erst die Terz bringt hier Entscheidung, durch sie wird die bestimmungsleere Quinte, c — g z. B., entweder Durakkord (c — e — g) oder Mollakkord (c — es — g) und damit erst der Unterschied der Geschlechter begründet; sie ist das bestimmende Intervall, hat den Charakter der Bestimmtheit. Der Durakkord aber stellt sich aus den nächstzusammengehörigen Tonverhältnissen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 (oder kürzer gefaßt 4 : 5 : 6) zusammen, er ist der von der Natur gegebene Urakkord.

Tritt zu diesen Verhältnissen das nächstfolgende der arithmetischen Progression, 6 : 7, so erscheint die Septime, zu c — e — g das h und bildet den Dominant-Akkord. Welche Bedeutung dieser Akkord hat, wie er die harmonische Verdichtung der in Bewegung gesetzten Tonleiter (in ihrer Spannung von Tonika zu Tonika, c : c̣ ist sie gehalten oder gefesselt) ist

g	a	h	c	d	e	f
g		h		d		f

und warum er in künstlerischer Anwendung in sich keine Befriedigung hat, sondern das Verlangen, nach einem andern Akkorde sich zu bewegen (sich aufzulösen) kann in der Kompositionslehre gelesen werden. Was das unbefangene Gefühl erräth und das irrgewordne bezweifelt, kann dem Nachdenken gründlicher und vollständiger nachgewiesen werden, als man im Allgemeinen anzunehmen beliebt.

Bei Gelegenheit dieser allerdings noch nicht ausreichenden Erörterung bittet der Verfasser ein für allemal, vorauszusetzen: daß seine Äußerungen, wenngleich

auf den Grundton; aber diese Terz ist die kleine, die den getrübten Mollakkord zeichnet. Zum zweitemal hebt sich die Melodie von der Quinte zur verlangenden Septime, dem Ausdrucke weicher Sehnsucht im Dominantakkorde, wendet sich wie rathlos her und hin und sinkt von noch höherer Stufe, auf der sie gewelt, zu unbefriedigendem Halbchlusse zurück, hiermit den Vordersatz (S. 89) einer Periode zeichnend, deren Nachsatz Abschluß und Befriedigung erwarten läßt. Der Nachsatz bringt das erste Motiv (A)



im Saß (in einer andern Stimme also und in einer tiefern und ernstern) und in einer andern Tonart, im kältern C-moll, wieder. Aber auch der Zweifel kehrt wieder, nichts setzt sich fest, aus dem unvollendeten Nachsatze selbst wendet sich der Gesang, schwächter, berebsamer Bitte voll, nach Asdur, auf dessen Dominantakkord (er ist vielmehr zum schmerzlicher verlangenden kleinen Nonenakkord geworden, es — g — b — des zu es — g — b — des . . . und . . . fes) zum Seitensatze.

Was ist der Seitensatz? — Früher haben wir in ihm nichts als einen andern Satz erkannt, der dem Hauptsatze zur Abwechslung nachfolgt. Hier zeigt sich zum erstenmal eine tiefere Bedeutung. Der Seitensatz tritt in voller Einheit mit dem Hauptsatz, und dennoch, wie oben bei B sein Motiv zeigt, im Gegensatz zu ihm auf, er ist für das Gefühl und für künstlerische Erkenntniß, was für die Reflexion die andre Seite des Gegenstandes oder Zustandes, der durchlebt oder betrachtet wird. Hier ist kein Spiel mit

der Nachweis meist unvollständig oder gar nicht gegeben werden kann, nichts weniger als willkürliche Fantastebilder sein wollen, sondern, nach hingebender und lebenslänglich gelübter Auffassung des Gegenstandes durch das Gefühl, die Prüfung des erkennenden höhern Bewußtseins durchgegangen sind. Dies war wenigstens, — wie oft er auch geirrt haben mag, — sein gewissenhaftes Streben.

Tongebilden oder Empfindnissen, sondern ein einzig Erlebnis, und in dieser Einigkeit, in diesem Beharren und Durchbringen ein tiefer durchdringendes. Dreimal tritt dieser Gedanke B heran, ehe das grundgesunde, wenngleich zartbesaitete Gemüth sich zu schüchternem, dann weiterbringendem Vorschritte hat kräftigen können, hoch emporstrebend, mit Anmuth — nicht bedenkenfrei, nicht ohne Rückgedanken — sich gleichsam beugend und freier, fast freudig noch einmal unterwerfend. „Muß es sein, nun, so gescheh' es!“ scheint dann der Schlusssatz zu sagen.

Der zweite Theil kehrt zum ersten Gedanken (oben A) zurück, der in Dur (Asdur) gefänstigt, hoffender emporstrebt; aber nicht er, jener niedergewandte zweite Satz (der Seitensatz B) bringt vor, gräbt sich im dumpfen Bmoll (Unterdominante, gesunkene Stimmung) im frostigen Cmoll ein, wird noch ernster vom Bass durchdacht. In schwankender Synkopenbewegung führt diese Stimme auf den Orgelpunkt und zum dritten Theile, der mit verstärktem Schlusssatz ganz bestimmt schließt, aber nicht getröstet, nicht erhoben entläßt.

Das Adagio ist ein kindlich Gebet. Es tröstet, wenn es auch nicht Erhörung findet, sondern (im Seitensatz) die frühere Dängigkeit nicht fern halten kann; es bricht ab, leise, nicht erhoben. Nach ihm folgt Menuett und Trio.

Was bedeutet die Menuett, oder was unter diesem Namen oder statt ihrer auftritt, in der Sonate? — Wir haben schon S. 114 dieselbe Frage in anderer Form angeregt. Dort konnten wir uns dabei beruhigen, in ihr einen Zuwachs zusammengesetzter Kompositionen an Mannigfaltigkeit zu sehn und jenes erste Scherzo nach seinem Inhalte zu bezeichnen. Hier langt diese Betrachtung nicht aus. Die Sonate ist nach ihren äußerlichen Verhältnissen nicht groß, auch ihr Inhalt, soweit wir bis jetzt sehn, ist eher klein und fein zu nennen, und bedarf in seiner Einfachheit und Einigkeit am Wenigsten mannigfacherer Ueberung. Auch ist die vorstehende

Mennett gar keine Menuett. Es ist an der Zeit, tiefer in die Sache zu dringen, wenn auch nicht, sie zu erschöpfen.

Der erste Satz einer Komposition ist ein Lebensakt im Komponisten. Was diesen erfüllt und getrieben, das hat er nun aus seiner Kraftfülle hingestellt; es ist aus ihm geboren, steht ihm als sein Eigen und doch als ein noch nicht Dagewesenes gegenüber, er fühlt selber sich in Zweifelheit gleich der Mutter, die ihr Ebenbild zum Erstenmal' glücklich lächelnd auf ihrem Schooß anschaut. Wenn irgend etwas, so muß ein solch Ereigniß geistiger oder leiblicher oder geistleiblicher Geburt*) den Blick in unser eignes Innere zurückwenden. Diese Einklehr in die eigne Brust, dies sinnige Betrachten seiner selbst, das die Frage „Wer bin Ich?“ auf den Lippen trägt, kann nur im stillen Adagio beantwortet werden; in ihm ruht die Seele sabbatlich von ihrer kraftergleisenden That. Dann Rückkehr zum Dasein außen, mit frischer Kraft und frischem Muth. Das ist der allgemeine Sinn der Dreitheiligkeit (S. 114) in ihrer höchsten Gestalt, der Verknüpfung dreier Sätze zu einem Ganzen.

Rehren wir noch einmal zum Adagio, zu jenem Moment der Selbstbetrachtung zurück. „Wer bin ich, der ich Dies — geschaffen?“ Die Frage muß fortschreiten, weil durch das Vollbringen das Leben und sein Inhalt fortgeschritten ist. „Ich fühle mich einen andern nach diesem lebenspendenden Moment, — und die Welt um mich? sie tanzt ihren alten Ringelreigen dahin! ich bin ein Andern und wir sind uns fremd geworden!“ Weiter im Wohlgefühl bewiesener Kraft, launig bis zur Neckerei oder Willkür wird der geheime Zwiespalt, der nicht feindlicher Kampf ist, empfunden; Adagio und Scherzo stehen gegeneinanderüber, wie Herz und Welt. Im Finale strömt oder stürmt das Leben weiter; der Zwiespalt ist überwunden, oder vergessen. So versuchen wir den Sinn der Viertheiligkeit, der Verknüpfung von vier Sätzen zu einem Ganzen, auszusprechen.

*) Musik des neunzehnten Jahrhunderts.

Wie zutreffend die Auffassung im Allgemeinen oder für besondere Tonwerke sei — oder nicht: wir haben von nun an in den drei oder vier Sätzen vier wesentliche Momente des Kunstwerks zu erkennen. Daß die hier gegebene Auffassung nur Erläuterung dessen sein soll, was der Gestaltung zum Grunde liegen mag, nicht bindende Bestimmung (wer bände den Geist?), erhellt schon daraus, daß sowohl Drei- als Viertheiligkeit möglich ist und daß sich später Mehrtheiligkeit und Zweitheiligkeit in gleicher Berechtigung zeigen werden. Auch jene häufigsten Formen können einen ganz andern Inhalt aus der Idee des Ganzen empfangen.

Rehren wir zur Sonate zurück.

Ihr dritter Satz ist Menuett überschrieben; nach der Menuett folgt nach bekannter Anlage das Trio und diesem die Wiederholung der Menuett.

Allein das ist keine Menuett im Sinne der bisherigen Kompositionen; was sollte sie wohl im Verlaufe der Seelenzustände, die sich in den ersten Sätzen entwickelt haben? Eben so wenig ist sie Scherzo, diese humoristische Auseinandersetzung mit der Welt. Sie strebt an, und strebt empor, und seufzt athemlos auf, und ringt vergeblich vorwärts, und sinkt in zitterndem Weinen dahin. Auch das in weiblichem Muth anmuthig geschäftige Trio fliegt allzubald entscheidungslos vorüber.

Da tritt denn, wenn das Glück versagt, der Muth des Schmerzens und der Zorn einer edlen Seele, im Sturm unwürdigen Leidens, hervor mit dem Recht zum Siege, wenn nicht sieggedröhnt. Glück und Ruhe giebt es in diesem Sturme nicht. Der Zorn tritt auf, heftigen Fußes, ein flüchtiges Wort hoffender Bitte muß sich gleich wieder verbüßern zur hoffnungslosen Klage, der Schmerz wählt zornig fort in der Brust, — das ist der zweispaltige Haupt- und der Seltensatz einer fünften Rondogestalt, — in milderndem Zuspruch tritt der Schlusssatz herzu und behauptet in Treuen sich länger, als (verhältnißmäßig!) jemals in irgend einem Werke ge-

sehen. Der Geist baut die Formen, oder er findet und beseelt sie, und modelt sie nach seinem Bedürfnis und Willen.

Nun aber erhebt sich in hohem Adel, mild und rein, aus aller Noth und Dual des Lebens die Seele zu ihrem Himmel empor, zu dem Anschauen beglücktern Daseins als ihr geworden, — das ihr jetzt wird in diesem verklärenden Augenblicke, der ihr sagt, wessen sie würdig sei. Und hierin (es ist der zweite Seitensatz) ruht sie beseligt, lange. Mag dann der Sturm des Lebens unverföhlich und unhemmbar dahersausen!

Nicht um des besondern Inhalts willen, den wir (gleichviel mit welchem Erfolge) im Worte festzuhalten getrachtet, sondern darum ist die kleine Sonate merkwürdig, weil in ihr zum erstenmal eine Folge von Seelen-Stimmungen in psychologischer Entwicklung als ein innerlich Ganzes zum Vorschein kommt. Ob der Tonbildner das voraus beabsichtigt, ob er sich auch nur im Schaffen oder nachher dessen so klar bewußt gewesen, daß er es hätte mit Worten aussprechen können? das ist ganz gleichgültig. Es ist sogar höchst unwahrscheinlich. Beethoven war karg im Wort und dunkel, abgebrochen im Ausdrucke. Ihm war das höchste Künstlerglück beschieden, unausgesetzt seinen innern Gesichten und ihrer Ausgestaltung nachzuhängen; da war kein Raum, über Geschehenes zu sinnieren bis zur Aufklärung, deren er nicht bedurfte. Selbst fremde, wenn auch zutreffende Deutung hätte ihn vielleicht angefreundet. Neben all diesen Fraglichkeiten hebt sich die große Thatsache jener einheitlichen Idee, die zum erstenmal ein Instrumentalwerk von vier Sätzen durchbringt, als wichtigstes Ergebnis hervor. Man kann auch sie anzweifeln, — denn mathematisch exakter Beweis ist in diesen Regionen des innern, verhüllten Lebens allerdings nicht zu geben; allein für das Erste giebt die stetige Motiventwicklung, die Schritt für Schritt jeden Satz bildet und hält, der Auffassung äußern Anhalt. Man kann die Deutung von Haupt- und Seitensatz, die oben gegeben, abweisen; aber die formelle Verwandtschaft und

Entwicklung der Motive muß man einräumen. Und selbst jene Deutung beruht auf Gründen, die viel weiter geführt werden könnten, als in der Anmerkung S. 121 angegeben, wofern der Raum dazu hier gewährt werden dürfte. Dann aber wird der weitere Lebenslauf bezeugen, daß die Vorstellung solcher Ideen-Entwicklung in Beethoven gelebt, daß sie der eigentliche Kern seines Lebens gewesen ist.

Nicht gleiche Einheit und Folgenothwendigkeit dürfte man in der zweiten Sonate, aus Adur, nachzuweisen vermögen; aber die Einheit der Stimmung, in der ihr Dichter Satz für Satz, Bild für Bild schuf, liegt klar am Tage. Wer weiß, ob nicht mehr? —

Werkwürdig ist vor Allem der erste Satz. Ein zuckend Leben arbeitet darin, noch verhohlen und zurückgehalten, abgebrochen und unstät im Ueberfluß und launigen Uebermuth üppig gesunder Jugend; man muß an den „Naptus“ denken, der so oft den starcköpfigen Rheinländer geneckt. Soviel ist klar: ein ganz verschiedenes Wesen tritt hier und in der F-moll-Sonate vor uns, schon äußerlich kennbar. Das erste Motiv wird hingeworfen um ein zweites, beide entgegengesetzt und doch gleichartig. Beide wiederholen sich, das erste sucht weitere Bahn; da tritt in das abgebrochne Treiben ein dritter Satz hinein voll Ungestim, nun alsbald, wie von linder Hand beschwichtigt, sich in Ruhe breit hingestreckt zu lagern. Das Wechselspiel wiederholt sich und es stürzt, als wäre noch nicht genug aufgerüttelt, ungestüm bis zur Wildheit ein neuer Satz herbei, um sich abermals tief in Ruhe zu betten. Dieser Hauptsatz — denn hier, in der tiefsten Lage auf der Dominante von E schließt er — ist ein wunderlich Ding, unvorherzusehn von Schritt zu Schritt in seiner bunten Zusammenstellung, und unerklärlich fast, wie die fahrigte Laune des Jünglings, der noch nicht weiß, wohin er mit sich soll. Aber ist das nicht Erklärung? Daher fühlt man durch alle äußerlichen Verschiedenheiten hindurch die innere Einheit und kann sie nachweisen; es wird nichts aufgegeben, alles kehrt abgewogen wieder, ordnet sich

Nur in die Ablösung der drei heftigen und drei ruhigen Sätze; der Wechsel der scharfen Gegensätze zeichnet eben den Charakter. Die Energie dieser Gestaltung war nicht in eine einzige Stimme zu fassen; schon im ruhigen Satze treten selbständige Stimmen zu und gegen einander,



im dritten Satze verfolgen sich ihrer zwei



nachahmend; auch der Schluß bildet sich ähnlich dem ersten dieser Sätze. Von da sucht eine einzelne Stimme, dann zwei einander ablösende unsicher den Weg zum Seitensatz.

Der Seitensatz wird, als ein anderer und wesentlich zu unterscheidender, in eine andere Tonart gestellt; es ist begreiflich, daß man zuerst an die nächstliegende oder nächstverwandte (in Dur die der Dominante, in Moll die Parallele) denkt. Hier wäre daher E dur zu erwarten gewesen. — Nicht E dur kommt, sondern in E moll eine fast weinerlich reuige Melodie, *espressivo* überschrieben, die gar nicht schließt, sondern wiederholend nach G dur, nach B dur sich wendet, — folgt jenem fahrigem Auftreten Reue oder Bangigkeit? — und über Fismoll, nirgends sicher fußend, nach E moll, zurückkehrt. Aber der Jugendtrog ist nicht gebrochen. Das allererste Motiv, — es trat zu Anfang so



auf, — reißt hinein, führt einen neuen Seitensatz (nun Ebur) triumphirend, aber bald gestillt, noch einmal hinaufftürmend und bald wieder fragvoll still herbei; der dritte Satz der Hauptpartie schließt sich an und sinkt, fast wie zuvor, in die stille Ruhe des beschwichtigenden Schlusssatzes.

Wem die innerliche oder psychologische Einheit nicht einleuchtet, der knüpfe zuerst an der formellen an; nur als Fingerzeig weisen wir auf die Sechszehntel-Triole, die den zweiten Satz der Hauptpartie beginnt, den dritten derselben und den zweiten der Seitenpartie bildet und in der Wiederholung des zweiten Hauptsatzes fortwirkt.

Die mächtige, kühn und sättigend ausgebreitete Durcharbeitung des ersten und zweiten Hauptsatzes im zweiten Theile kann über die Bedeutung dieses Theils bei Beethoven Licht geben. Es ist da nicht um ein Hin- und Hersehen, um ein Spiel mit dem schon Bekannten zu thun. Die Gedanken werden vor Allem nach ihrer Bedeutung für das Ganze herangezogen; in unserer Sonate ist es der erste Satz der Hauptpartie, der, im ersten Theile nur einmal festgestellt, gegen das Ende in Erinnerung kam und gleichwohl der bezeichnendste für den Charakter des Ganzen ist. Das kommt nun zum Bewußtsein. Sodann aber werden die Sätze zu Wachsthum und innerer Reife gebracht, ändern mit dem Standpunkte wohl gar ihr Aussehen, gestalten sich um, erschließen neue Beziehungen, für die der erste fester gebildete Theil nicht Raum bot. So wird der zweite Theil Sitz des Konflikts; was im ersten vornehmlich nach einander hintrat, stellt sich jetzt streitvoll gegen einander, oder entzündet in seinem Innern den Streit, dessen erster Funke vielleicht nicht bemerkt worden war.

Unser zweiter Theil also bringt die Erinnerung am Ausgange des ersten zum Durchbringen; der erste Satz der Hauptpartie tritt auf, nach dem stillenden Schluß in E dur und ein Paar nachklingenden Emoll-Akkorden, mit Besinnungspausen durchbrochen — in C dur, mit heller, kalter Entschiedenheit, dann in breiter Ausföhrung und im Wechsel von tiefem, hartem Bass und aus der Höhe herabsteigender Oberstimme im dunklern As dur, dann im schmerzbangenen F moll, mit einem Halbschluß auf C. Man muß bei solchen Modulationschritten nicht äußerlich rechnen. So gewiß es verstandes- und naturgemäß ist, daß der Fortschritt sich zunächst auf das Nächstliegende richtet, so gewiß liegt darin keine zwingende Gewalt; warum soll dem Komponisten nicht der Weg nach entlegnern Partien, nicht, wenn es ihn treibt, ein feumischer „Spaziergang nach Syrakus“ freistehn? Aber eben so grundlos, wie jener eingebildete Schulzwang, ist die Stilleit auf fremde Modulationen; die fernste ist eben so leicht zu lernen und zu vollbringen, als die nächste. Nicht Nähe und Ferne, nicht Beschränkung oder Fülle der Modulation bestimmen den Werth; es kommt auf die Bedeutung an.

Nachdem jener erste Satz sich durchgekämpft hat, — nicht zu siegesfrohem Ende, breitet sich der zweite, herabgestimmt nach F dur, beruhigend weit aus, wendet sich getrübt nach D moll — und hier entzündet sich an jenem vergessenen Funken seines Anfangs (man sehe das drittletzte Beispiel) in seinem Schooße selbst der Streit, —



der zum Nachdenken und auf dem Orgelpunkte zur Ruhe und zu so süßem Einwiegen hinföhrt, wie man in diesem Saße nicht hätte gewärtig sein können.

Das folgende Largo fährt in der Ueberschrift den Beinamen *appassionato*. Gleichwohl ist nichts von jenen leidenschaftlichen Zügen und Ausbrüchen sichtbar, die sonst jenen Namen veranlassen. Es ist die tiefe, innere Bewegung, die Beethoven im Worte verräth; der Satz selbst ist ganz ruhig, still und erhaben, gleich dem Gedanken eines edlen, in sich zurückgekehrten Jünglings auf nachtsfüller Bahn, der unter dem Sternenhimmel wandelt, im Aufschauen zu den ewigen Lichtern das Gemüth stillt und zu jener Naturandacht emporhebt, die jeder Jüngling schon empfunden haben muß und deren Nachklang noch den Greis verjüngt. Feierlich bewegt wandelt leisen Schrittes der Bass unter der einfachen sinnigwellenden Melodie dahin, ruht, wenn jugendliche Nebengedanken vernommen sein wollen, schreitet feierlicher, wenn der Gesang sich in Jugenblut emporhebt. Der Seitensatz (die Gestaltung ist zweite Rondoform) kann in seinem Gefühl von Insichgelehrtheit nicht tief greifen; der große Hauptgedanke füllt die Seele ganz; nach kurzem Abweichen davon kehrt er zurück, in Moll, mit gewaltiger, erschütternder Erhebung, — als wären Worte, wie Lob und Ewigkeit, in die Brust gefallen, — und löst sich in weiche Nührung auf.

Von dem reizvollen lockenden Scherzo mit dem Trio (Minore), das sich in wehmüthigen Erinnerungen zu wiegen scheint, von dem anmuthigen Finale (hat jener süße Schlußklang aus dem zweiten Theile des ersten Satzes hier fortgewirkt?) wäre viel zu sagen. Nur jene psychologische Einheit mit den ersten Sätzen will nicht einleuchten; die Tonkunst, wie jede, hat vielerlei Aufgaben zu lösen. Auch von der dritten Sonate muß — wer kann für Alles Raum finden? — geschwiegen werden.

Diesem Werke steht ein etwas späteres,

Drei Sonaten für Pianoforte, Op. 10,

aus dem Jahre 1799, nahe genug, um ihm gleich angeschlossen zu werden.

Von den drei Sonaten ist zunächst die zweite, die liebliche, zu erwähnen, so leicht hingeschrieben, so fließend wie ein Brief aus geistvoller und dabei natürlicher Feder; der fragend beginnende Hauptsatz, der edel und sanft aufgerichtete Seitensatz, das Alles stellt sich zu einander, als könnt' es nicht anders sein. Der Schluß des Seitensatzes ist fast tänzelnd, wendet sich aber gleich, wie hier ziemte, in das Ernstere zurück, fast in das Trübe, das aber vom Spielend hettern Schlusssatz gleich verwischt wird. Natürlich bleibt bei so leichtem Sinne für den zweiten Theil nichts zu sagen; er hält sich an die Schlussformel des ersten Theils ($\bar{c} - \bar{g} - \bar{c}$), führt sie, weit umher schweifend in freier Laune, mit beweglicher Gegenstimme weiter, läßt zuletzt den Hauptsatz hell in Odur erklingen und leitet damit zum dritten Theil und zum Ende.

Statt des Adagio folgt jetzt eine Menuett (sie ist Allegretto bezeichnet, fodert aber wohl lebhaftere Bewegung) mit Trio und Wiederholung der Menuett. Noch weniger, wie in der Fmoll-Sonate Op. 2 ist hier an eine wirkliche Menuett zu denken, wie Haydn sie geschaffen, Mozart und oft auch Beethoven sie nach- oder weitergebildet haben. Der Name ist uneigentlich gesetzt, weil die Bewegung nicht die gewöhnliche des zweiten Satzes (Adagio) war, sondern die lebhaftere der Menuett oder wohl eine noch lebhaftere. Beethoven selbst scheint das Ungeeignete des Namens empfunden zu haben; er hat das Trio, so bestimmt es nach vollkommenem Abschluß der Menuett selbständig auftritt und abschließt, nicht benannt.

Dieser Satz nun, ein Meisterstück in kleinem Raume, tritt in Fmoll in der Tiefe grüblerisch an, hebt sich, gelind' anbringend, zwei Oktaven hoch in die trostvolle Parallele (Asdur), um nur einen trostbittenden Augenblick zu erlangen, nur einen Augenblick zu ruhn. Nach der Wiederholung, die hier bei der Tiefe des Inhalts nicht formeller Gebrauch, sondern mehr wie je Nothwendigkeit ist, schwebt der zweite Theil in ängstlicher Frage und bringt den grüblerischen

Hauptgedanken, aber mild und hell, wie Flöten-ton, in der Höhe; schmerzliche Klänge geleiten wieder hinab, der Schluß im Haupttone wird durch das gefasste Wort des Schlußsazes entschieden.

Nun erscheint zum erstenmal jene Beethoven ganz eigne Weise, die man sehr leicht nachäffen, nicht aber nachdichten kann, und die vor ihm gar nicht denkbar war, so weit liegt sie ab von den Zielen und Vorstellungen der Vorgänger. Ist denn bloß in der Melodie, bloß in der Bewegung Poesie? Ist nicht schon der Klang, der ruhende Zusammenklang, auf dem die Seele ruht und sich besinnt und in sich schaut, ist das nicht auch Poesie? und könnte das nicht die tiefste Poesie, wie die hesiodische Nacht den Eros, im Schooße tragen?

So ruht hier, in Desdur nach Fmoll, aller äußerlichen Bewegung fast ganz entrückt, auf einfacher Harmonie



der Geist in Stille; nur leise hebt er sich aus der Tiefe in gleichmäßig sanftem Schwunge des Rhythmus, der ihn wie auf breitem Fittig wiegt, wenig empor, und ruht wieder auf dem Schluß (des ersten Theils) in Asdur. Aber es ist nicht die Ruhe des Leeren. Der Gedanke (der erste Theil) wird wiederholt und die Tiefe, auf der er ruht, wird gewiesen; der Bass, die Stimme der Tiefe, sonbert sich, nachschlagend, aus der Schallmasse. Nun erst ist er „Stimme,“ Persönlichkeit geworden und bewegt sich in melodischer Ausgestaltung. Dies war der Gedanke der Tiefe. Sogleich fodert die Höhe gleiches Recht; tiefere Stimmen (Mittellage) führen im zweiten Theile den ursprünglichen Gedanken fort und die hohe Stimme, mild und hoch wie die Flöte im Hauptsaze, singt entgegen; die ganze Tonerscheinung scheint in Höhen zu entschweben, die

man erst von der Tiefe aus ermisst und durchempfindet, — und senkt sich wieder zur Tiefe nieder.

Der Hauptsatz kehrt zurück, schwankender bewegt. Man muß sich ein für allemal deutlich machen, daß nicht das Trio, — der Gegensatz zum Hauptsatz, also der Nebengedanke neben der Hauptsache, befriedigenden Schluß gewährt; die cyclische Form (deren Feierlichkeit die griechische Dramatik und Orchestik längst vor unsrer Kunstblüte wohl gekannt) von außen, das Gewicht der Gedanken im Innern stehen dafür ein, mögen auch Ausnahmefälle sich geltend machen.

Ein humoristisches, bisweilen fast scurriles Prestissimo schließt. Eher kann man dieses Finale mit dem ersten Satz in Einklang bringen, als den sinnig-tiefen Mittelsatz. Wo ist er her? — in welcher Faser des Dichters hat er seinen Ursprung? und von da sich in die Sonate des Jahres 1799 eingeschlichen? — Vielleicht löst sich später das Räthsel.

Wie könnte man das Jahr überschreiten, ohne bei der dritten Sonate zu weilen? und wie viel wäre von ihr zu sagen über das Wenige hinaus, das hier nur Raum finden kann? Nach Sinn und Bedeutsamkeit haben wir hier die erste große Sonate von Beethoven vor uns, wenn sie auch nicht so genannt ist, ein Gebild' aus Meisterhand und Dichtergeist.

Schwungvoll wirft sich Beethoven in den ersten Satz und bildet aus der halben Tonleiter,



wieder und wieder auftauchend, den Hauptsatz, gliedert ihn in Achteln, wiederholt ihn wieder, wie er Anfangs erschien, in Vierteln mit nachschlagenden Achteln und führt ihn empor bis zu $\overset{=}{\text{fis}}$, das, beiläufig gesagt, die Klaviere damals noch nicht hatten. Das un-

gestüme Gebilde scheint ihm nichts weiter zu gewähren; er wirft sich von jenem *fin* in die Parallele des Haupttons, *Hmoll*, und stellt hier eine ganz neue Melodie auf. Hiermit ist die Einheit der Hauptpartie vollständig aufgehoben, nach Tonart und Inhalt.

„Ist dies ein Fehler?“ — Wer, fragen wir zurück, hat nicht schon von „lyrischen Sprüngen“ vernommen? wem ist unbekannt, daß im Geiste mancherlei vorgeht zwischen dem ersten und zweiten ausgesprochenen Gedanken, das nicht ausgesprochen, sondern im Geistesflug übergegangen wird? so erscheint der zweite Gedanke zusammenhanglos, weil der Zusammenhang unausgesprochen bleibt. Keine Geisteswendung konnte Beethoven fremd bleiben.

Aber nun fließt jener zweite Satz der Hauptpartie über und bringt nach der Dominante zum ersten Satz der Seitenpartie, in die Nähe jenes zuvor aufgegebenen Motivs, das jetzt unmerklich wieder zutritt, festen Fuß faßt, nach einander alle Stimmen erfüllt, zuletzt in weitem Zuge von \bar{o} bis zum Kontra-*A* unter triumphirenden Harmonieklangen siegreich dahinschreitet. Ein stiller Schlußsatz beruhigt, aber das siegreiche Motiv klingt nach, wenn auch nur leise, führt zum Anfang zurück, führt zum zweiten Theile, bildet nach dem Schlußsatz einen weitreichenden Anhang zum dritten. So ist die Anfangs vermisste Einheit energisch hergestellt. Freiester Sinn und männlichste Haltung.

Der zweite Satz, *Largo e mesto* überschrieben, — wie gräbt sich da tiefe Melancholie, schwarz wie das Grab, in das Herz! kaum die Vinderung der Klage, kaum ein flüchtiges Lächeln unter Thränen (der eine Sonnenblick *Obur* im düstern Hauptton *Dmoll*) findet da einen Augenblick lang Raum. Wie ist so frisches, rühriges Leben da hingerathen? — ist das Schauen, oder ist es Erlebniß des Dichters in ihm selber? — wer löst die Räthsel der vielbewegten Dichterbrust? — vielleicht der Dichter selber nicht, wenn er noch unter uns weilt.

Begreiflicher, naturnothwendiger ist der liebevolle Trost des fol-

genben Sazes, wieder Menuett benannt. Sei es darum, daß der zweite Theil harten Einspruch bringt und jene Schmerzen sich nachfühlen lassen! die Seele ist erlöst aus den Banden der argen Trübniß, das Trio (es konnte nicht fehlen, tritt aber unbenannt auf) bringt Ermuthigung und Entschloß, das Finale wirft sich frisch und muthig in den Strom des Lebens.

Beethoven's Stellung.

Wie stand Beethoven in diesem Lebensanfang, in dessen Blütenpracht wir erst einen flüchtigen Blick geworfen haben? —

Richnowski's Haus war seine neue Heimath geworden, der Fürst sein wahrer Freund — und verdiente es zu sein, die Fürstin seine mütterliche Freundin. Das Verhältniß scheint zwischen diesen drei Personen ein wahrhaft vertrauliches gewesen zu sein. Ries erzählt, daß Beethoven, der ihn im Hause eingeführt, mit der Ausführung einer Komposition unzufrieden, sich ungestüm gegen ihn erwiesen. Darauf habe er sich selber an das Instrument gesetzt, die Sache aber nicht besser gemacht und nun habe die ehrwürdige Fürstin, natürlich mitleidig für den jungen Menschen Partei nehmend, sich hinter Beethovens Stuhl gestellt und ihm ebenfalls ein Paar derbe Kläppchen auf den Kopf gegeben, was denn Beethoven gutmüthig lachend gleichfalls hingenommen. Offenbar war ihm auch die Theilnahme Richnowski's wohlthunend; seine Zustimmung konnte ihn, wie wir bei Fragen der Spielbarkeit S. 109 gesehen, bestärken, sein Einspruch (wir werden Spuren davon finden) verletzte ihn nicht. Denn Beethoven war bei dem berechtigtesten Selbstbewußtsein fern von jeder Eitelkeit; er wollte nur sicher erkannt und erfasst,

nicht bewundert sein. Auf der andern Seite begriff Sichnowski vollkommen, was man einem Künstler, wie Beethoven, der künstlerischen Zierde seines Hauses, und dem Selbstgefühl eines solchen Mannes schuldig sei. Honorirt, wie die Quartettisten (S. 38), konnte Beethoven für seine Leistungen bei den Morgenmassen nicht werden; Sichnowski bewog ihn, sein Hausgenos zu werden und bestimmte ihm zu Ende der neunziger Jahre ein Jahrgeld von 600 Gulden, nach dem Tode des mainzer Churfürsten (1801), der Beethoven die ersten Jahre unterhalten hatte, gewiß eine willkommene Sicherstellung. Bis in dieselbe Zeit wohnte Beethoven abwechselnd im Pallast Sichnowski und auf dem Lande.

Der Fürst hat offenbar in Gefinnung und Behandlung keinen Wandel eintreten lassen. Aber bald zeigte sich die Unverträglichkeit des häuslichen Verhältnisses mit dem Künstler. Irgend eine Rücksicht lobert jedes Verhältniß dieser Art; und der Musiker, ungeschult und unerzogen, wie er aus der kleinen Stadt, aus engen aber anspruchsfreien Verhältnissen herübergekommen, — und der starrsinnige, leichtgereizte Rheinländer, — und dieser Beethoven, welt- und lebensfremd, linksch und edlig im Benehmen, weil er die Mängel früher Welsterziehung fühlt, nicht aber überwinden kann, dieser Beethoven, der nur in seiner Tonwelt lebt: der sollte sich in die fürstliche Hausordnung, wie leicht man es ihm auch machte, fügen? — Die Tafel ist auf vier Uhr festgesetzt. „Da soll ich nun,“ klagt er einem Freunde, „täglich halb vier Uhr zu Hause sein, mich besser kleiden, für den Bart sorgen, . . . das halt' ich nicht aus!“ So zieht er häufig vor, lieber in einem Gasthause zu speisen; er ist da ungenirt. — Gelegentlich hat er einmal den Einfall, zu reiten, (man erinnere sich des brown'schen Pferdes für die russischen Variationen) und Sichnowski stellt ihm seinen ganzen Marstall zur Verfügung; — fremde Pferde soll er reiten? sich dafür verpflichtet, sich an den Marstall gewiesen sehn? er kauft sich ein eigen Pferd. — Irgend einmal hat die Dienerschaft den Künstler warten lassen,

um zuerst den Fürsten zu bedienen; der Fürst, darüber oder über die Beethoven'sche Auffassung (die man sich vorstellen kann) ungehalten, befiehlt dem Jäger mit schallender Stimme, künstig, wenn er und Beethoven zugleich klingelten, diesen zuerst zu bedienen. Mehr bedarf es für den Musiker nicht, sich noch am nämlichen Tag' einen eignen Diener anzuschaffen.

Man mag bei diesen Vorkommenheiten lächeln. Gewiß aber hatten sie nicht in Eitelkeit oder Hoffart ihren Ursprung, sondern in einem, nur vielleicht unnöthig sich geltend machenden Selbstgefühl des Künstlers und des unabhängigen Mannes, gegenüber dem Vornehmen. Denn das ist eine der leidigen Folgen, die sich an jede privilegierte Stellung, und so auch an den privilegierten Stand des Adels hängen, daß sie das natürliche, zutrauensvolle Verhältniß von Mensch zum Menschen selbst da trüben und stören, wo man das Privilegium lieber vergessen möchte, als geltend machen. Beethoven fühlte sich vornehm durch jene Kraft, die die Natur in ihn gelegt und die er mit seines ganzen Lebens Arbeit und Treue ausgebildet hatte für den ihm vor Andern verliehenen Beruf. Gerade die niedrigen Verhältnisse, in denen er aufgewachsen, hatten Selbstgefühl und Gleichgültigkeit gegen die ihm versagte Gunst der Verhältnisse geschärft. Ohne diesen unabhängigen Sinn hätte er auch als Künstler nicht vollführen können, was eben ihm zu vollführen oblag: dem Geist in der Kunst ein neues freies Reich zu gründen. Rang und Reichthum, bezeugt sein Freund Schindler, blieben ihm von Jugend an ganz gleichgültige Dinge, Zufälligkeiten, für die er keine besondere Achtung hatte; daher er in dem Menschen nur den Menschen erkennen und ehren wollte. Es war also sehr natürlich, daß in seiner Achtung der Fürst auf gleicher Stufe mit dem Bürger stand, und er hielt dafür, daß nur der Geist, das Göttliche im Menschen, nach seiner Potenz über allem Materielle und Zufälligen emporrage und eine unmittelbare Gabe des Schöpfers sei, bestimmt, Andern als Leuchte voranzugehn. In solchem Sinn er-

kannte er die eigne ihm gewordne Stellung und ihre Bedeutung vollkommen sicher, und in Demuth.

In Demuth. Niemand konnte mehr Güte, mehr Anhänglichkeit an die Menschen haben, Niemand schneller verzeihn und vergessen, Niemand konnte, wenn er in seiner Reizbarkeit und Weltunkunde gefehlt, bitterer bereuen und flehentlich aus ganz rückhaltlos geöffnetem Herzen, über alles Maass abbitten und Verſöhnung ſuchen, als er. „In was für einem abscheulichen Stille,“ schreibt er bei solchem Anlaß in den neunziger Jahren an Wegeler, „haſt Du mich mitr selbst gezeigt! O ich erkenne es, ich verdiene Deine Freundschaft nicht! . . . es war jedoch keine absichtliche, ausgeachtete Bosheit von mir, die mich so gegen Dich handeln ließ; es war mein unverzeihlicher Leichtſinn.“ So klagt er drei Seiten lang sich an und schließt: „Doch nichts mehr! ich selbst komme zu Dir und werfe mich in Deine Arme und bitte um den verlornen Freund, und Du giebst Dich mir wieder, dem reuevollen, Dich liebenden, Dich nie vergessenden B.“ Einen ähnlichen Brief an Eleonore Breuning vom 2. November 1793 hat ihr Gatte Wegeler aufbewahrt.

Jener Sinn der Unabhängigkeit reichte bei Beethoven weit über die kleinen persönlichen Verhältnisse hinaus; im untrennbaren Verein mit brüderlicher Liebe für alle Menschen, die in seiner Auffassung alle gleich, alle Brüder waren, sollte sie Grundzug seines Lebens werden und in seinen Schöpfungen bedeutsam mitwirken. Man muß neben seinen persönlichen Verhältnissen die Zeit seiner Jugend in das Auge fassen. Siebzehnhundertsiebzig geboren, an der Gränze Frankreichs, in der Nähe des Emigrantenhofs in Koblenz, fand die französische Revolution ihn in dem rechten Alter, sich für sie, für die Idee von Freiheit und Freistaat zu enthusiasmen, wengleich er sicher nicht fähig war, die Folgen dieses unermesslichen Ereignisses vorherzusehn, oder es klar zu begreifen. Schon der Zeitströmung nach war er Republikaner; dazu kam sein aus freiem Trieb unternommenes Studium der Alten, von denen ihm

Plutarch besonders nahe gestanden zu haben scheint. „Plato's Republik (erzählt Schindler) war in sein Fleisch und Blut übergegangen, nach ihrer Idee musterte er alle Verfassungen der Welt; so wollte er Alles eingerichtet wissen. Er lebte in dem festen Glauben, Napoleon gehe mit keinem andern Plan um, als Frankreich nach ähnlichen (— platonischen! —) Prinzipien zu republikanisiren, und somit sei der Anfang zum allgemeinen Weltglück gemacht.“

Zum Glück war er nicht in der Lage, sich näher für diese bonapartistisch-platonische Republik zu bethätigen; es blieb bei der Theilnahme des Gemüths, deren Grundtrieb man ehren muß, wie unklar auch das Urtheil gewesen. Er blieb wenigstens besonnen genug, sich jenem Zuge nicht unzeitlig hinzugeben. Im Jahr 1802 scheint sein Verleger Hofmeister im Verein mit Andern ihm den Vorschlag zu einer Sonate revolutionärer oder republikanischer Tendenz gemacht zu haben. Dem antwortet er unter dem 8. November: „Reitet Euch der Teufel insgesamt, meine Herren? Mir vorzuschlagen, eine solche Sonate zu machen! Zur Zeit des Revolutionsfiebers — nun, wär' es etwas gewesen. Aber jetzt, da sich Alles wieder in's Geleis zu schieben sucht, Buonaparte mit dem Papst das Konkordat abgeschlossen — jetzt so eine Sonate! Wär's noch eine Missa pro Sancta Maria a tre voci, oder eine Vesper! Nun, da wollt' ich gleich den Pinsel in die Hand nehmen, und mit großen Pfundnoten ein Credo in unum hinschreiben. Aber, du lieber Gott, eine solche Sonate in diesen neu angehenden christlichen Zeiten! Ho! ho! Da laßt mich gehen, da wird nichts daraus.“

Im Künstler wird aber jeder Moment erhöhten Lebens zum Kunstwerke. Beethovens Theilnahme an den politischen Bewegungen sollte zu einem der entscheidungsschwersten Werke führen.

Nicht ganz republikanisch, aber ganz menschlich war es, daß Beethoven, wenn denn einmal jene Rangunterschiede bestanden, mit Wohlgefallen sich nach dem Maßstabe höhern Ranges behandelt sehn wollte und mit argwöhnischer Aufmerksamkeit jeder Begegnung

ermehrte, die ihn auf eine niedere Rangstufe zu verweisen schien. In Berlin hatte er 1797

zwei Sonaten für Piano und Violoncell, Op. 5

vor Friedrich Wilhelm dem Zweiten vorgetragen; die zweite aus Gmoll (die erste steht in Gdur) ist neben allen spätern Compositionen bedeutend durch energische Führung und einheitvolle Haltung ihres jugendlich nach schmerzhafter Aufregung hinneigenden Charakters. Beim Abschied vom Hofe hatte der König ihm eine goldne Dose, mit Friedrichs'doren gefüllt, überreichen lassen. Noch lange nachher erzählte Beethoven mit Wohlgefallen, daß es keine gewöhnliche Dose gewesen, sondern eine solche, wie sie den Gesandten gegeben würde. — Ueberwärtig mußte daher Beethoven durch den herkömmlichen Abestift in einer alten Gräfin berührt werden, die, als Louis Ferdinand nach Wien kam, dem Prinzen zu Ehren eine Assemblée gab, und, weil doch Hoheit ein saïble hatten für Musik und allerlei Künstlerwerk, Musik machen ließ und auch den Herrn Beethoven dazu einlub. Nach der Musik kam dann das Souper, und da wurde für den Prinzen und einige vom hohen Adel eine besondere Tafel servirt. Dies gewahr werden, auffahren, während Alles sich zurechtsetzt, sich in verben Ausfällen gegen die alte Märrin ergießen, den Hut nehmen und fortgehn: das folgte bei Beethoven natürlich wie Blitz und Donner. Der Prinz, der Beethovens Bedeutung vollkommen erkannt, fühlte mit ihm. Er verstand, ihm Genugthuung für die Kränkung zu geben, deren unschuldiger Anlaß er gewesen, veranstaltete ein Paar Tage darauf ein feierliches Diner, wozu er einen Theil der Abendgesellschaft und jene Gräfin Ettkette bat, und wies an der Tafel Beethoven auf der einen, der alten Dame auf der andern Seite den Platz neben sich an.

Nichts aber war ihm unleidlicher, als sich der Ettkette der Großen zu fügen; das bracht er nimmer zu Stande, und wollt' es auch nicht. Der Erzherzog Rudolf, nachheriger Erzbischof von Olmütz, war sein Schüler, beiläufig der einzige, den er nicht blos

im Klavier, sondern auch in der Komposition unterwiesen. Vergessens bemühen sich die Höflinge, besonders der Hofmarschall, ihn in das rechte Geleis der unverletzlichen Etikette zu bringen. Ihrer feinen Winke, ihres anbringlichen Meisterns überdrüssig, drängt er sich endlich höchst entrüstet zum Erzherzog durch und erklärt ihm: für ihn hege er allen möglichen Respekt, aber strenge Beobachtung dieser Vorschriften und Befehle, die man ihm täglich geben wolle, das sei ein für allemal nicht seine Sache. Der Erzherzog lächelte gutmüthig und befahl, ihn künftig seinen Weg ungestört gehn zu lassen, — es sei einmal nicht zu ändern. Ueberhaupt stellte sich das Verhältniß ganz naturgemäß so heraus, daß der Erzherzog mehr darauf gab, von Beethoven unterrichtet zu werden, als dieser, ihn zu unterrichten. Beethoven hatte gewiß Sinn für die Würdigkeit und Anhänglichkeit seines Schülers und erwiderte die Gesinnung, die ihm entgegenkam. Aber trotz aller Widerspenstigkeit von seiner und aller Nachgiebigkeit von des Prinzen Seite machten doch Stand und Rang ihren leidigen Einfluß fühlbar. Beethoven unterrichtete überhaupt nicht gern; zu den Lektionen beim Erzherzog ging er doppelt ungern, das kostete Vorbereitung, das foderte ein wenig Rücksicht auf die Toilette, und seine Zeit gehörte nicht ihm, sondern seinen Arbeiten. Mit Widerstreben lenkte sich sein Schritt zur kaiserlichen Burg, er nannte den Gang dahin seinen „Hofdienst.“ Auch mögen ihn wohl mancherlei Störungen in den Lektionen, wie solche Verhältnisse bisweilen unvermeidlich machen, verbrossen haben. Nur Erzherzog Karl durfte während des Unterrichts zugegen sein; von ihm nur fühlte sich Beethoven nicht gestört, denn er hatte wohl erkannt, wie richtig der Herr ihn zu würdigen wußte, und erwiderte das mit Ehrfurcht aus vollem Herzen.

Bei all' dieser Sprödigkeit gegen Rangverhältnisse konnte Beethoven nicht umhin, die freiere Bildung und den früher und vielseitiger entwickelten Geist, den die begünstigte Stellung den sorgen- und be-
rücksfrei gestellten Vornehmen gewähren können (und im österr-

hohen Adel hat es damals und später nicht an solchen gemangelt, die dem Können das Wollen gefellt) zu erkennen. Er fand, wie er Schindler selbst gesagt, in den Kreisen des Adels die bereiteste Verständniß; es ist wohl begreiflich, da der damals noch unbedingter in Oesterreich waltende Rastengeist den Bürgerstand auf seine Berufsarbeiten in untergeordneten Sphären und auf die derbern materiellen Lebensgenüsse hinwies. Daher verkehrte Beethoven auch am meisten in jenen Kreisen und fand da seine wärmsten Anhänger, die ihm zum Theil wahre Freunde und freundschaftliche Beförderer wurden. Unter ihnen sind Graf Moriz Lichnowski (Bruder des Fürsten) und seine Gemahlin, Hofsekretair Zmeskal v. Domanyek, Baron J. v. Gleichenstein, v. Pasquallati, Franz Graf v. Brunswil, seine Gemahlin Sidonie und seine Schwester Therese, beide (besonders die erstere) treffliche Spielerinnen Beethovenscher Werke, vor andern zu nennen, aus der Reihe der andern Freunde der treffliche Instrumentenbauer Andreas Streicher, der Jugendfreund Schillers, und seine treusorgliche Gattin Nanette. Wie sehr übrigens das Bedürfniß der Gleichstellung bei Beethoven alle Verhältnisse durchbrang, sollte Baron Pronay in späterer Zeit noch erfahren. Er hatte Beethoven im Frühjahr 1823 in seiner schönen Villa bei Hezendorf eine Reihe Zimmer eingeräumt und Beethoven war in den ersten Tagen seines Aufenthalts sehr glücklich, den prachtvollen Park zu durchstreichen oder aus seinen Fenstern die reizende Landschaft zu überschauen. Aber bald hatte die Freude ein Ende. Beethoven fand es unausstehlich, daß der Baron, so oft er ihm im Park begegnete, stets so tiefe Verbeugungen vor ihm mache; ob er die erwidern sollte? Schon Ende August verließ er die für den ganzen Sommer gemiethete Wohnung.

Seine Stellung in den vornehmern Kreisen der Gesellschaft hatte für Beethovens Leben eine noch tiefere Folge.

Er hatte, wie jeder Künstler, ein offen Auge für weiblichen Reiz und für zärtliches Gefühl ein empfängliches Herz. Die drei

häßlichen Schneiderstöchter, bei deren Vater der junge Ries wohnte, waren ihm nicht entgangen und Ries nicht seinen Neckereien. Noch in spätern Jahren sah er schöne Gesichter gern, blieb auf der Straße stehen und blickte ihnen durch das Augenglas nach, so weit er konnte; wenn das bemerkt wurde, lachte er verlegen, doch nicht mißvergünstigt. Seinen kleinen Werther-Roman mit der blonden Jeanette d'Honrath hatte er schon früh in Bonn durchgespielt; auch in Wien soll er mehr als ein Liebesverhältniß angeknüpft und mitunter Eroberungen gemacht haben, die manchem Adonis schwer, wo nicht unmöglich geworden wären. Ries erzählt von dem abendlichen Besuch einer schönen Unbekannten, die er bei offenen Thüren bei Beethoven getroffen; er habe sich zurückziehen wollen, Beethoven habe ihm aber geheißen zu bleiben und Musik zu machen. „Spielen Sie etwas Leidenschaftliches!“ habe er ihm zugerufen; — „nun etwas Zärtliches! — nun etwas Trauriges!“ — Die Schöne war aus eigenem Antrieb' und ungenannt bei dem Künstler, für den sie begeistert war, eingetreten; es fand sich später, daß sie die Freundin eines fremden Fürsten sei.

Das alles waren flüchtige Neigungen. Es ist bemerkenswerth, daß Beethoven aus all' diesen Verhältnissen rein hervorgegangen und sein Leben durch keusch geblieben ist. Seine Neigungen waren und blieben geistigen Gehalts, wenn gleich eine von ihnen tiefere Wurzeln schlagen und, wie es scheint, lebenslänglich fortbauern sollte.

Diese eine Neigung, die einzige, die man Liebe nennen darf, galt der jungen Gräfin Julka Guicciardi, die er 1799, wenn nicht früher, kennen gelernt. Die erste Andeutung des Verhältnisses vertraut Beethoven einem Brief an seinen Freund Wegeler an. Er schreibt am 16. November 1801: „Diese Veränderung hat ein liebes zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige selbige Augenblicke, und es ist das erste Mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande, —

und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen, ich muß mich nun noch wacker heruntummeln.“

Sie sollte, sie konnte nie die seinige werden, wie er hier sich's träumt. Doch lebte das sehnsüchtige Verlangen in ihm fort. „Nur Liebe — ja nur sie (findet sich anderswo von seiner Hand aufgezeichnet) vermag Dir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott — laß mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist.“ Es war eins von den unerhörbaren Gebeten, die darum noch nicht leer und unfruchtbar sind.

Denn die Liebe lebte fort in seinem treuen Herzen, eine geheime Flamme, in lichtverzehrender dunkler Glut unstillbaren Verlangens ausbrennend. Das bekennt Beethoven urkundlich in seiner Sprache, in der unsterblichen

Sonata una quasi fantasia,

natürlich der in Cismoll, die als Op. 27 No. 2 gedruckt und in der Originalausgabe der „Madamigella Giulietta di Guicciardi“ gewidmet ist. Denn das Seelenleben des Künstlers soll geistig, nicht leiblich Erfüllung finden. Es ist die Sonate, der die gemüthlichen Deisterreicher, von der Sage jenes Verhältnisses frühzeitig geleitet, den Namen „Mondscheinsonate“ gegeben haben.

Der Komponist hat sie Fantasie-Sonate genannt. Denn sie hat die Ausdehnung und Zusammensetzung und — wie sehr! — die volle Wichtigkeit einer Sonate; aber sie konnte nicht die allgemeine und im Allgemeinen wohlbegründete Form (vergl. S. 124) einer solchen haben. Sie beginnt mit dem Adagio, dann folgt der Zwischensatz, der früher Menuett, später Scherzo oder gar nicht benannt wurde, dann folgt das Finale. Nach herkömmlichem Gesichtspunkte, müßte man sagen, fehlt der erste Satz, das Allegro. Aber dieses Allegro, das war nicht zu komponiren! das war sein sonstiges, vielbeschäftigtes, vielfach angeregtes Leben, das hätte vielleicht von dem ersten entzückenvollen Finden erzählen können, oder von einer Gräfin, die einen Musiker wohl lieben, aber nicht heirathen

durfte in diesen verrenkten Verhältnissen und Begriffen unsrer Welt. Was galt das Alles jetzt dem Unseligen, der sich beugen und ausbluten mußte unter den nimmer müden Natterbissen der Entfagung? was hätte er Ihr davon zu sagen gehabt, das sie nicht gewußt, oder das würdig gewesen wäre, in diesem Augenblicke gesagt zu werden?

So singt er denn zu den müde über die Saiten schleichenden Fingern das leise leise Lied entsagender Liebe; es ist ein Abschied von aller Hoffnung der dürstenden Seele, dem sich das Wort versagt, dem der bange Hauch aus weher Brust kaum eine Weise leihen kann, dem der Puls des Rhythmus, kaum erweckt, stockt, und sich dehnt, wie der lange Scheideblick des Entsagenden. Dabei schleicht gespensterleise schwebenden Schrittes das Leben in Tiefen hinab, in denen kein Balsam für diese Schmerzen sich findet. Und so edel, so still und unberührt von jedem aufwühlenden Sturm der Leidenschaft fließt dieses Klage lied hin! kein Kampf gegen irdische Gewalt trübt diese Seele, die nicht wollen kann, was Tugend nicht erlaubt. So irrt das Lied, stets sich selber treu und gleich, aus dem heißen Cismoll in das trosthelle Ebur, das sich sogleich zu Moll trüben muß. Da drängt sich dieser Lebensschritt, dessen Gedanken der Bass zeichnet, drohend heran, daß fast die übervolle Brust zerspringt. Und im schmerzlich siedenden Fismoll setzt der Gesang von Neuem ein; ewig der etue Gedanke, wechsellös, unabgewendeten Auges, blickt er in das Auge des Leidenden, und die Tiefe giebt nur das Echo dieser Klage zurück — und alles Verlangen, wie hoch und weit es stehend ausschauet, sinkt zurück in die Klage, und erstirbt in der Tiefe, die das Lebwohl! mit Grabesstimme wiedertönt.

Das war das Lied der Entfagung. Ihm folgt die Scheidung: „O denke mein! — ich denke Dein! Leb' wohl, leb' wohl!“ flüchtig (es ist der zweite Satz, Allegretto genannt) abgebrochen, und nachweïnend bis zum letzten „auf ewig!“ Welche Bilder vergangener, schwindelndseliger Augenblicke, welche Schatten dunkler Zukunft dann

der Seele des Entfagenden vorüberschweben im Trío, — wer legt das aus?

Und nun muß weiter gelebt werden, stürmt man hinaus, und stürmt hinauf, und zürnt und weheklagt — und alle Schläge, und alle Donner des Schicksals sollen das erhabene Haupt des Gewelhten nicht beugen.

Das sagt die Cismoll-Sonate denen, die die Sprache verstehn. In Beethoven lebten aber Liebe und Schmerz ungestillt fort. Noch im Jahr 1806, als er sich in den ungarischen Bädern aus Stethum herstellen wollte, waren seine Gedanken bei dieser Julie. So schrieb er an sie.

„Am 6. Juli Morgens.

„Mein Engel, mein Alles, mein Ich! — Nur wenige Worte heute, und zwar mit Bleistift (mit Deinem). Erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt. Welcher nichtswürdige Zeitvertreib und d. g. (vergleichen). — Warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht! Kann unsre Liebe anders bestehen, als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen? Kannst Du es ändern, daß Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? — Ach Gott, blicke in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das Müßende. — Die Liebe fodert Alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir; — nur vergißt Du so leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß. Wären wir ganz vereint, Du würdest dieses Schmerzliche ebenso wenig als ich empfinden. — Meine Reise war schrecklich. Ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an, da es an Pferden mangelte. Auf der letzten Station warnte man mich, bei Nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur, und ich hatte Unrecht; der Wagen mußte bei dem schrecklichen Wege brechen, grundlos, bloßer Landweg. — Fürst Esterhazy hatte auf dem andern Wege hieher dasselbe Schicksal mit acht Pferden, was ich mit vier. — Jedoch hatte ich zum Theil

wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — Nun geschwind zum Innern vom Außern. Wir werden uns wohl bald sehen. Auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte. Wären unsre Herzen immer dicht an einander, ich machte wohl keine dergleichen. Die Brust ist voll Dir viel zu sagen. — Ach — es giebt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist! — Erheitere Dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein Alles, wie ich Dir; das Uebrige müssen die Götter schicken was für uns sein muß und sein soll.

„Dein treuer
Ludwig.“

„Montag Abends am 6. Juli.“

„Du leidest, Du mein theuerstes Wesen! — Eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Du leidest! ach, wo ich bin, bist Du mit mir; mit mir und Dir werde ich machen, daß ich mit Dir leben kann. Welches Leben!!!! so!!! ohne Dich. — Verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine, eben so wenig verdienen zu wollen, als sie wirklich zu verdienen, — Demüth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich, und was ist der, den man den Größten nennt? und doch ist wieder hierin das Göttliche im Menschen.... Wie Du mich auch liebst, stärker liebe ich Dich doch, — doch nie verberge Dich vor mir. Gute Nacht! — Als Badender muß ich schlafen gehn. Ach Gott! so nahe! so weit! Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude unsre Liebe, aber auch so fest, wie die Beste des Himmels.“ —

„Guten Morgen am 7. Juli.“

„Schon im Bette drängen sich die Ideen zu Dir, meine unsterbliche Geliebte, hie_und da freudig, dann wieder traurig, vom

Schicksal abwartend, ob es uns erhört. — Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir, oder gar nicht; ja ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in Deine Arme fliegen, mich ganz heimathlich bei Dir nennen, meine Seele von Dir umgeben, in's Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muß es sein! — Du wirst Dich fassen um so mehr, da Du meine Treue gegen Dich kennst; nie etne andere kann mein Herz besitzen, nie! nie! — O Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt? und doch ist mein Leben so wie jetzt ein kümmerliches Leben. — Deine Liebe macht mich zum Glücklichsten und zum Unglücklichsten zugleich. In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit im Leben; kann die bei unserm Verhältnisse bestehn? — Sei ruhig; nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unsern Zweck, zusammenzuleben erreichen. — Welche Sehnsucht mit Thränen nach Dir, mein Leben, mein Alles! Lebe wohl! — O liebe mich fort und verkenne nie das treueste Herz Deines geliebten Ludwig.“

Nie hat er aufgehört, an ihrem Schicksal theilzunehmen und sich, wo es nur ging, von ihm Kunde zu verschaffen. Ja, wunderbar traumhaft taucht selbst der längst aufgegebne Wunsch wieder empor. „Alles Schöne“, schreibt Beethoven am 8. März 1816 — siebenzehn Jahre nach der Cismoll-Sonate, in seinem sechsundvierzigsten Jahr — an seinen ehemaligen Schüler Ries, „Alles Schöne an Ihre Frau; leider hab' ich keine. Ich fand nur eine, die ich wohl nie besitzen werde, — bin aber deshalb (jetzt er lebensfrisch zu) kein Weiberfeind.“

Und noch viel später, es war im Jahr' 1823, trat das entschwindene Verhältniß abermals, diesmal mit allem irdischen Ballast beschwert, in das Leben. Julie Guicciardi war jetzt Gräfin Gallenberg, und Graf Gallenberg hatte die Aufsicht über das Musikarchiv des kaiserlichen Operntheaters. Beethoven hatte Schindler zum Grafen

geschickt, um die Partitur seines Fidelio zu leihen. Bei dessen Rückkehr fand folgendes, in den Konversationsheften (von denen künftig die Rede sein wird) schriftlich geführte Gespräch statt.

Schindler: Er (Gallenberg) hat mir heute keine große Achtung eingeflößt.

Beethoven: Ich war sein unsichtbarer Wohltäter durch Andere.

Schindler: das sollte er wissen, damit er mehr Achtung für Sie habe, als er zu haben scheint.

Beethoven: Sie fanden also, wie es scheint, G. nicht gestimmt für mich? — woran mir übrigens nichts gelegen. Doch möchte ich von seinen Aeußerungen Kenntniß haben.

Schindler: Er erwiederte mir, daß er glaube, Sie müßten die Partitur selber haben. Allein als ich ihm versicherte, daß Sie selbige wirklich nicht haben, sagte er, es sei die Folge Ihrer Unstetigkeit und beständigen Herumwanderns, daß Sie selbe verloren haben.

Nun erkundigt sich Beethoven, ob Schindler die Gräfin gesehen, und setzt die Unterrebung (schriftlich) französisch fort.

Beethoven: J'étois bien aimé d'elle, et plus, que jamais son époux. Il étoit pourtant plutôt son amant, que moi, mais par elle j'apprenois de son misère et je trouvois un homme de bien, qui me donnoit la somme de 500 Fl. pour le soulager. Il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je fusse tout le bien que possible.

Schindler: Darum sagte er mir auch noch: „Er ist ein un-ausstehlicher Mensch!“ wahrscheinlich aus lauter Dankbarkeit. Doch, Herr, vergieb ihnen Est-ce qu'il y a longtems, qu'elle est mariée avec Mons. de Gallenberg?

Beethoven: Elle est née Guicciardi. Elle étoit l'épouse

de lui avant son voyage en Italie — Arrivé à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.

Schindler: Herkules am Scheidewege!

Beethoven: Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?*)

Aus der Widmung der Fantasie-Sonate an „Madamigella Giulietta di Guicciardi“ stellt sich, im Verein mit den andern An- deutungen ungefähr heraus, daß Julie damals, als beide sich fan- den und er ihr die Sonate widmete, unvermählt war. Später ist sie bewogen worden, dem Grafen Gallenberg ihre Hand zu reichen und, wahrscheinlich mit ihm, nach Italien zu reisen. Nach Wien zurückgekehrt, stand sie nun Beethoven gegenüber, sie vermählt, er einsam. Wie da Beschämung und Reue wegen des Treubruchs, den sie nach ihrer Vorstellung an ihm begangen, in ihr gearbeitet, wie sie die hingebenste Liebe unverstellt und unverhohlen ihm entgegen- getragen: wer ermist das? sein späteres: „je la méprisais“ kann, wenn nicht bloßer Fehlgriff im ungelenteten Französisch, ebensowohl Verbitterung als Mißverstehn ihres Entgegenkommens bezeichnen. Vielleicht ist Herkules gar nicht am Scheidewege gewesen.

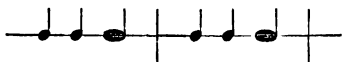
Ruhen wir von diesen Stürmen einen Augenblick bei der andern **Sonata una quasi Fantasia, Op. 27. No. 1.**

aus, der in Es dur. Hängt sie mit jener als No. 2 bezeichneten, die jeden- falls No. 1 ist, und mit Julia Guicciardi zusammen? — etwa der Zeit angehörig, wo Juliens Vermählung Beethoven noch nicht bekannt war? oder der Zeit, wo er den Schmerz darüber verwunden und sie zurückgekehrt war, ihm liebevoll wieder nahest? — Jeder äußere Anhalt bei diesen Fragen fehlt. Wozu auch? Saxa loquuntur! die Töne sprechen.

In großer Ruhe, beschaulich hebt der Gesang des Andante an,

*) Natürlich buchstäblich getrene Mittheilung.

kaum von linken Strömungen des Basses, der aber immer und immer wieder die Salte sanften Verlangens (die Septime der Dominante) trifft, angepökt. Der Rhythmus



ist sanfter, stets wieder nachdenklich wellender Einerschritt; in ihm hebt sich auch die Melodie zu jenem Ton der Sehnsucht empor, wie die beruhigtere Brust im nicht gestillten Begehrt des Herzens, das jüngst so leidenschaftlich pochte, im tiefem stummen Athemzug schwillt. Das Alles schwebt so still heran! — und eben so still, nur berebter mit jener Verehsamkeit herzninnigster Erinnerung, schwebt über der dunkelnden Tiefe des Daseins die zweite Melodie vorüber, einen Augenblick wie von mildem Mondesglanz erhellt, und gleich wieder sich herabbeugend zur ersten. Da, ganz abgerissen, ganz fremd und unvorherzusehn, reißt ein Freudenblick hinein; was für Bilder sind aus dem räthselvollen Hintergrunde des Gemüths hervorgetaucht? wehen rasch vorüber, haltlose Wallung, kaum empfunden, um schon dem stillen Sinnen zu weichen.

Aber sie haben erinnert an Unerfüllbares. Und nun wogt (zweiter Satz, Allegro molto vivace) in trüber, heimlichkeitvoller Gährung, kräftig ringend und emporstimmend, und im überreizten Verlangen (die None) um- und abermals umschauend, und abermals bis zur Haltlosigkeit und Verstäubung aufgereggt, die Seele.

Der dritte Satz (Adagio con espressione, Andur) gleißt erhabnen Trost in das wunde, müde Herz; — und nun kann (vierter Satz, Allegro vivace) wenn nicht glücklich, doch gewiß muthvoll und rüstig und freudig das Leben weitergekämpft werden! Der Mensch ist nicht da, glücklich zu sein, sondern die Werke zu wirken, zu denen er berufen. —

In solchem Sinne wendet sich nun Beethoven ganz wieder seinem Berufe zu, — er hatte ihn nie verlassen, die Liebe selbst wurd' ihm zum Gedichte, während ihre persönlichen Ziele dahin-

fielen, — und richtet seine ganze Lebensweise auf ihn ein. Leben im Freien, Bewegung, Luft und Wasser, das ist seine leibliche, Lektüre der Alten und der Dichter, das ist seine geistige Nahrung. Anhänglichkeit an die Seinen, besonders an die Bonner Jugendfreunde, das ist ihm Bedürfnis, unermüdblich Schaffen und Arbeiten, das ist ihm Beruf und einzige Befriedigung. Alle sonstigen Geschäftigkeiten weist er von sich zurück, sie belästigen ihn. Dem Leipziger Kapellmeister und Musikhändler Hofmeister, seinem „geliebten Herrn Bruder in der Tonkunst,“ dem er offenbar wohlwollte, schreibt er die kürzesten Briefe und giebt ihm unter dem 15. Dezember 1800 zu lesen: „Ich bin in der Briefftellerei äußerst faul, und da steht's lange an, bis ich einmal, statt Noten, trockne Buchstaben schreibe.“ Daß freundschaftliche Gesinnung zwischen ihnen obwaltete, nicht bloße Geschäftsverbindung, zeigt der ganze Briefwechsel, namentlich auch ein etwas späterer Brief Beethovens an Hofmeister, vom 8. November 1802: „Wie gern wollt' ich Manches verschenken. Bedenke aber nur, Freund, Alles um mich her ist angestellt, und weiß sicher, wovon es lebt. Aber, du lieber Gott, wo stellt man so ein parvum talentum com ego“) an den kaiserlichen Hof?“ —

So war in der That die Stellung Beethovens bestimmt vorgezeichnet. Ohne Amt und Amtseinkommen, ohne sonstige Unterstützung, als das Jahrgeld vom Fürsten Richnowski, war er auf Tageserwerb angewiesen; Komposition war ihm nicht bloß Beruf und geistig höchster Genuß; sie war Hauptquell des nöthigen Erwerbs.

Am deutlichsten stellen sich alle Verhältnisse in seinem Briefwechsel mit den Bonner Freunden dar; für sie hat er stets ein Herz, und eine Stunde frei, ihnen zu erzählen. An Wegeler meldet er: „Stoffeln (Stephan von Breuning) will ich nächstens schreiben

*) Buchstäblich.

und ihm ein wenig den Text lesen über seine störrige Laune. Er soll mir heilig versprechen, euch in euren ohnedies trüben Umständen nicht noch mehr zu kränken; auch der guten Vorchen (Eleonore von Breuning) will ich schreiben. Ich will ihm die alte Freundschaft recht ins Ohr schreien. Nie hab' ich Einen unter Euch Lieben Guten vergessen, wenn ich auch gar nichts von mir hören ließ; aber Schreiben, das weißt Du, war nie meine Sache. Auch die besten Freunde haben Jahre lang keine Briefe von mir erhalten. Ich lebe nur in meinen Noten, und ist das Eine kaum da, so ist das Andre schon angefangen. So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich."

Am 29. Juni 1800 schreibt er demselben weiter: „Steffen Breuning ist nun hier, und wir sind fast täglich zusammen. Es thut mir so wohl, die alten Gefühle wieder hervorzurufen! Er ist wirklich ein guter herrlicher Junge geworden, der was weiß und das Herz, wie wir Alle mehr oder weniger, auf dem rechten Flecke hat. Ich habe eine sehr schöne Wohnung jetzt, welche auf die Bastei geht, und für meine Gesundheit doppelten Werth hat. Ich glaube wohl, ich werde es möglich machen können, daß Breuning zu mir kommt..... Seit vorigem Jahr hat mir Vichnowski eine sichere Summe von 600 Gulden ausgeworfen.... meine Kompositionen tragen mir viel ein und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Verleger, und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will: man affordirt nicht mehr mit mir, ich fodere und man zahlt.“

Man fühlt die Genugthuung durch, mit der der arme Musikantensohn aus Bonn auf seine Stellung in Wien blickt. Es ist aber nicht Eitelkeit, die hier spricht. Die hat er in keiner Gestalt gekannt; so hat er nie Pracht und Luxus geliebt, nur reine Kleidung und seine Wäsche für sich wohlstandsbüßig erachtet — und auch nicht immer gehabt. Es war vielmehr die Befriedigung an seiner Lage,

die er sich selber geschaffen, die Bestätigung seiner Kraft und Lebenswahl, die ihm Gewähr nach Außen und Bestärkung im Innern gab. Denn deren bedarf von Zeit zu Zeit jeder Schaffende. Nur die Eitelkeit wiegt sich in unbedingter Selbstgewißheit, sie kann nicht über sich und ihre Vorstellung, die sie nun einmal hat, hinauskommen. Der Bakkalaureus im Faust „verfolget froh sein innerliches Licht, und wandelt rasch im eigensten Entzücken“; Göthe selbst aber, der sonnhelle, wurde doch einmal zweifelhaft, ob nicht Bildnerkunst sein eigentlicher Beruf sei.

Wie sich in jener Zeit seine finanziellen Verhältnisse gestellt, ist genügend aus zwei Briefen an Hofmeister zu sehen, in denen zugleich die Unkenntniß ökonomischer Verhältnisse und der Widerwille des Künstlers gegen ihre Behandlung durchblickt. Unter dem 15. Dezember 1800 schreibt er demselben, der ihn um Verlagsartikel gebeten: „Bei Ihrer Antwort können Sie mir selbst auch Preise festsetzen, und da Sie weder Jude noch Italiener, und ich auch keins von Beiden bin, so werden wir schon zusammenkommen.“ Dann bestimmt er unter dem 15. Januar 1801 (wahrscheinlich hat Hofmeister nicht bieten wollen) den Preis des Septuor, der ersten Symphonie und einer großen Solo-Sonate in vier Sätzen (es ist die aus Bdur, Op. 22) auf 20 Dukaten für jedes Werk, das Honorar für das erste Konzert auf 10 Dukaten. „Ich verstehe mich (fährt er dann fort) auf kein anderes Geld, als Wiener Dukaten; wieviel das bei Ihnen Thaler in Golde macht, das geht mich nichts an, weil ich wirklich ein schlechter Negoziant und Rechner bin. Nun wäre das saure Geschäft vollendet. Ich nenne das so, weil ich wünschte, daß es anders in der Welt sein könnte. Es sollte ein Magazin der Kunst existiren, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte. So muß man noch ein halber Handelsmann dabei sein, und wie findet man sich darin! du lieber Gott! das nenn' ich noch einmal sauer!“

Daß übrigens Beethovens Kompositionen so früh durchbran-

gen und ihm, für die kurze Zeit seiner öffentlichen Wirksamkeit und nach dem damaligen Maasstabe, so wohl — oder nicht geringer honorirt wurden, verbankt er nicht blos seiner Begabung und Leistung, sondern auch der Empfänglichkeit der Wiener und der Förderung seiner Freunde, namentlich der Richnowsk's, in deren Kreisen diese Werke zuerst Darstellung, Verständniß, Enthusiasmus fanden. Der Wiener hat, wenigstens in musikalischen Dingen, stets diese warme Empfänglichkeit bewiesen und ihr vertraut; er hat sich deshalb eine selbständige Entscheidung bewahrt und dieselbe, war sie nur erst günstig getroffen, mit wahren Enthusiasmus geltend gemacht, wogegen der Norddeutsche, besonders der Berliner, weniger anregsam und noch weniger natv in der Tonkunst, die er bearbeitet, erst abwartet, daß das Werk oder der Künstler auswärts, etwa in Paris oder London, den Lorbeer davongetragen. Dann weiß er, woran er ist. Allerdings fragt sich weiter, wie lange der südlüche Enthusiasmus währt. Beethoven sollt' es erfahren.

Die Hauptsache war immer das Schaffen. Und hier ließ es Beethoven an nichts fehlen.

Man muß nur nicht seine Werke nach der Zahl derselben mit denen Bachs und Händels oder auch seiner nächsten Vorgänger vergleichen. Jene Alten hatten einen stets sichern Anhalt am gegebenen Wort und den bestimmten Ansprüchen und Formen des Kirchendienstes, der namentlich Bach die größere Reihe von Aufgaben stellte; auch war ihr Orchester nicht so tief und vielgestaltig vom Geiste durchdrungen, wie das Beethovens und seiner Vorgänger. Diese wiederum hatten für ihre Instrumentalmusik meist ein einfacheres Ziel, mithin einfachere Arbeit. Beethoven dagegen, hauptsächlich mit Instrumentalmusik beschäftigt, ohne äußern Anhalt, weit über das Ziel seiner Vorgänger hinausbringend und seiner Instrumentalmusik einen ganz neuen und tiefen Charakter verleihend, dazu mannigfaltigerer, reicher ausgeführter Formen und Orchestration bedürfend, mußte für jedes solche Werk weit mehr Zeit und Geistes-

kraft aufwenden. Dazu kam seine große Gewissenhaftigkeit, die sich nirgends genugthat, bei jedem Gedanken immer tiefer einzubringen nöthigte (was ohnehin in seiner Natur und Bestimmung lag) und bei so viel Werken auch nicht eine einzige Nachlässigkeit zugelassen, sondern jedes seiner Bestimmung gemäß hat vollenden lassen.

Sodann muß man nicht bei den Werken stehen bleiben, die, als solche bezeichnet, herausgekommen sind; das würde für das erste Jahr (1795) ein Werk, die drei Trios, für die Zeit bis mit 1802, etwa 25 bis 27 Werke ergeben. Man muß die Kompositionen zählen, die nicht unter Opuszahlen, sondern numerirt oder auch ohne Nummern herausgekommen sind und die der Katalog aufzählt.

Eine besondere Reihe von Arbeiten ist bei dieser Rechnung in Erwägung zu ziehen; wohl möglich, daß nicht alles in dieselbe Gehörige bekannt und unter die Werke gesetzt ist: die Arrangements eigener Werke für andre Instrumente, von Beethoven selbst verfertigt, die hier ein für allemal in Betracht gezogen werden. Der Katalog ergiebt Folgendes:

Das **C-moll-Trio** Op. 1 ist als Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell als Op. 104 herausgegeben.

Das **Trio** Op. 3 ist als Sonate für Piano, Violine und Violoncell als Op. 64 erschienen.

Das **Quintett** Op. 4 ist eine (nach Schindlers Urtheil) meisterliche Umarbeitung des erst nach Beethovens Tode erschienenen **Ottetts**.

Dasselbe **Quintett** ist als Sonate für Piano, Violin und Violoncell als Op. 63 herausgegeben.

Die **Serenade** Op. 8 ist als Notturmo für Piano und Bratsche als Op. 42 herausgegeben.

Das **Quintett** Op. 16 ist als Quatuor für Piano, Violin, Bratsche und Violoncell eingerichtet.

Das **Septuor** Op. 20 ist als Trio für Piano, Klarinette „oder“ Violin und Violoncell als Op. 38 erschienen.

Dasselbe ist zugleich, nach Ries Zeugniß, so meisterlich zu einem Quintett für Saiten-Instrumente eingerichtet, daß man versucht wird, die Umarbeitung für ein Original gelten zu lassen.

Die **D dur-Symphonie** Op. 36 ist als Trio für Piano, Violin und Violoncell eingerichtet.

Von dem großen Ballet **Prometheus** Op. 43 ist ein Klavierauszug erschienen.

Das eigentlich Bemerkenswerthe ist, daß Beethoven, der bei seiner Instrumentation so spezifisch genaue Farben zu wählen gewohnt war, sich zu Einrichtungen seiner eignen Werke für andre Instrumente herbeigelassen; weniger auffallend wär' es gewesen, hätte er fremde Werke eingerichtet. Allein er hatte sich einmal für dieses Zugeständniß entschieden, lobt auch gelegentlich Hofmeister*) um die Herausgabe mozartischer Arrangements.

Zu diesen Arbeiten muß man, um Beethovens Tagewerk richtig zu würdigen, außer dem Zeitaufwande für Konzerte und Privatmusik (dem er sich nicht entziehen konnte) die eben so unvermeidliche Unterrichtslast rechnen. Daß er von Jugend auf nur höchst ungern unterrichtete, wissen wir. Demungeachtet nahm er solche Verpflichtungen, wenigstens in der Wiener Periode, sehr gewissenhaft, wenngleich er oft, in Arbeiten höherer Ordnung vertieft, die Schüler vernachlässigt haben mag.

*) „Die Uebersetzung (schreibt er ihm am 22. April 1801) der Mozartschen Sonaten in Quartette wird Ihnen Ehre machen und auch gewiß einträglich sein. Ich wünschte selbst hier bei solchen Gelegenheiten mehr beitragen zu können, aber ich bin ein unordentlicher Mensch und vergeße bei meinem besten Willen Alles Recht hübsch wäre es, wenn der Herr Bruder auch nebst dem, daß Sie das Sextett so herausgäben, dasselbe auch für Flöte, z. B. als Quintett arrangirten. Dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich schon darum angegangen, geholfen, und sie würden daran wie die Insekten herumschwärmen und davon speisen.“ — Musik, Musik sollte vor Allem gemacht werden, viel, für Alle; Allen sollte dargeboten werden, auch den Flöten-Insekten. Das war der nächste wohlwollende Gedanke; weder die höhern Rechte der Kunst, noch eigener Vortheil sprach hier mit, nur das wohlwollende B. gnügen, Allen zu spenden.

Welches hat Ferdinand Ries an sich erfahren, der Sohn jenes Bonner ersten Violinisten, von dem S. 12 die Rede gewesen. Ries kam im Jahr 1800 nach Wien, als Beethoven eben mit der Vollenbung seines Oratoriums „Christus“ beschäftigt war, das zum erstenmal in einer großen Akademie (Konzert) am Wiener Theater zu seinem Vorthell aufgeführt werden sollte. Er überreichte einen Empfehlungsbrief seines Vaters, der sich der Mutter in ihrer letzten Krankheit hülfreich erwiesen hatte. Beethoven sagte dem jungen Ankömmling: „Ich kann Ihrem Vater jetzt nicht antworten; aber schreiben Sie ihm, ich hätte nicht vergessen, wie meine Mutter starb. Damit wird er schon zufrieden sein.“ Und er hielt Wort. Er unterrichtete den ihm Anvertrauten auf das Sorgfältigste, ließ ihn Sätze oft zehnmal wiederholen, bis er zufrieden sein konnte; die letzten Variationen Op. 34 mußte Ries siebenmal fast ganz vollständig vortragen. Allerdings überließ er den Schüler bei dringlichen Arbeiten sich selber, ohne sonderlich nach ihm hinzuhören, dafür verlängerte er die Lehrstunden, wenn es nöthig schien, auf das Doppelte der Dauer. In diesen Lektionen zeigte denn auch die vorzugsweise dem Geistigen zugewandte Richtung Beethovens ihren Einfluß. Gegen Fehler der Technik oder Bravour war er nachsichtig, gegen Fehler im Ausdrucke leicht aufgebracht; jenes, meinte er, sei Zufall, dies Mangel an Kenntniß, Gefühl, Achtsamkeit. Was die musikalische Pädagogik hierzu sagt, kann unbeachtet bleiben; der Charakter Beethovens spricht sich darin aus. Er selber „pubelte oft, sogar öffentlich,“ erzählt Ries, der übrigens das Glück gehabt hat, sich seinem Meister in dessen letzten schweren Jahren dankbar erweisen zu können.

Ebenso gewissenhaft hat es Beethoven mit dem Unterricht des Erzherzogs Rudolf genommen. Aus später Zeit liegt darüber seine Mittheilung in einem Briefe vom 25. April 1823 an Ries vor: „Der Aufenthalt des Kardinals durch vier Wochen hier, wo ich alle Tage zweieinhalb ja drei Stunden Lektion geben mußte, raubte mir

viel Zeit; denn bei solchen Lektionen ist man des andern Tages kaum im Stande zu denken, vielweniger zu schreiben." Das war also sein „Hofdienst;“ er mußte, wenn er im Gange war, schwer drücken. Der vornehme Dilettant wollte auch komponiren (es sind große Variationen von ihm erschienen) und spielen. Seinem Talent und den auftauchenden Stimmungen, wie sie auch gewesen sein mögen, traten die erzhertzöglichen und klerikalen Geschäfte, die Hofverhältnisse mit ihren Kourtagen, Aufwartungen und sonstigen Ansprüchen, kurz dieses ganze zerstreuende, innerlich leere, von innen heraus erkaltende, aller Stille, Sammlung, aller Erhebung zum Ideal widerstrebende Leben in den Weg. War endlich eine Zwischenzeit der Muße und Stille erhascht, so mußte der verbreifachte Beifand Beethovens ersetzen und ergänzen, was gefehlt, oder in diesem Lebensgetümmel verloren gegangen war. Das zehrte dann wieder an Beethoven, raubte ihm Stille und Sammlung des Gemüths und Stimmung, die Bedingungen künstlerischen Schaffens. Denn der Künstler kann nicht in beliebigen Stunden werkeln; er muß in sich ruhen, daß das neue Leben keime und gesund wachse, nicht verkomme, nicht im Gedränge hastig hervorgetrieben werde. — Zum Glück für Beethoven und uns waren das nur leidige Ausnahmszeiten.

Besonders zum Glück für ihn. Er für sein tief-innerlich Werk bedurfte vor Andern der Stille und freier Zeit, und des Lebens im Freien, daher er vor Allem die gute Jahreszeit vom Frühjahr bis zum Spätherbst auf dem Lande zubrachte. Ueber seine Lebensrichtung giebt Schindler befriedigende Auskunft, der nur wenig aus andern Quellen zuzusetzen ist; wie denn überhaupt die Verdienste dieses Mannes um seinen Freund Beethoven und um uns durch seine Biographie Beethovens nicht überall im Auge behalten zu sein scheinen.

Beethoven pflegte Winters und Sommers mit Tagesanbruch aufzustehn und sogleich an den Schreibtisch zu gehn. Von da

arbeitete er bis zwei oder drei Uhr, der Zeit seines Mittagstisches, nur daß er dazwischen frühstückte, auch ein- oder zweimal auf eine halbe oder ganze Stunde in's Freie lief, um innerlich weiter zu arbeiten. Diese plötzlichen Ausflüge wurden weder durch Kälte noch Wärme, weder durch Regen noch Sonnenschein gehindert; daher kam er jeden Herbst sonnenverbrannt wie ein Winger vom Lande zur Stadt zurück. Gleich nach Tische machte er, wenn er sich in Wien aufhielt, seine gewöhnliche „Promenade“ ein Paar mal rund um die Stadt herum, gleichviel, ob Regen oder Schnee, Kälte oder Hitze sich entgegenstellten. Nachmittags arbeitete er niemals, Abends nur sehr selten. Nicht einmal mit Korrekturen wollt' er dann noch beschäftigt sein, die ihm ohnehin die peinlichste Arbeit waren. Lieber schrieb er Notizen ab. Am meisten liebte er, zur Zeit der Abenddämmerung am Flügel zu fantasiren, oder auch Violin oder Bratsche zu spielen; beide Instrumente mußten deshalb immer auf dem Flügel bereit liegen. Spätestens um zehn Uhr begab er sich zur Ruhe.

Die eigentlich schöpferische Arbeit, das erste Fassen und Reife-laffen der Ideen fand meist im Freien statt; er war gewohnt, Notizbücher bei sich zu führen, in denen er, was ihm kam, aufzeichnete^{*)}. Bei diesem Umherschweifen vergaß er, besonders in den spätern Jahren, wo er mehr in sich gefehrt als in der Außenwelt lebte, zum großen Verdruß seiner Haushälterin nur zu oft, zur Mahlzeit heimzukehren, speiste dann, wenn er endlich inne ward, daß die Zeit verpaßt sei, im ersten besten Gasthause, wohl gar vergessen, daß daheim geladene Freunde seiner und des Mahles warteten. Oft, wenn er sich, um zu notiren, auf dem Rasen niedergelassen, — einer dieser Poetensitze, auf dem er über die heroische Symphonie und Leonore gefonnen, ist von Schindler bezeichnet: es ist im Waldblick des Schönbrunner Hofgartens auf der Anhöhe eine Eiche, die sich zwei Fuß über der Erde in zwei Hauptäste theilt, — springt er auf und

^{*)} Sie sind Eigenthum der Berliner Bibliothek.

eilt weiter, ohne gewahr zu werden, daß er seinen Hut hat liegen lassen. Denn er lebt nur in seinen Werken.

Ganz bestimmt weist Nies die Frucht eines solchen Ausflugs nach. „Bei einem Spaziergang auf dem Lande (erzählt er) hatten wir uns verirrt. Beethoven hatte den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu fingen. Da ist mir ein Thema eingefallen, sagte er. Als wir in's Zimmer traten, lies er, ohne den Hut abzunehmen, an's Klavier. Nun tobte er eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in der Sonate Op. 57.“

Mag uns hier, wo wir der Persönlichkeit des Künstlers so nahe getreten sind, Schindler auch noch Einzelheiten zur Erfüllung des Anblicks liefern.

Baden und Waschen im kalten Wasser gehörte zu den nächsten Bedürfnissen. Ging er während der Arbeit nicht aus, um sich wieder zu sammeln, so stellte er sich, nicht selten im tiefsten Negligé, an das Waschbecken, goß einen Krug Wasser nach dem andern auf die Hände, „brumnte oder heulte abwechselnd dabei (denn singen konnte er nicht) ohne zu merken, daß er bereits wie eine Ente im Wasser stehe, durchschritt dann wieder mit furchtbar rollenden Augen oder ganz stierem Blick und doch scheinbar gedankenlosem Gesichte (in welchem sein Bart öfters eine abschreckende Länge erreicht hatte) einigemal das Zimmer, trat dann und wann an den Schreibtisch, um Notirungen zu machen, und trieb dann das Waschen und Heulen wieder weiter. So lächerlich solche Scenen immer waren, so durfte es doch niemand merken lassen, noch weniger ihn in dieser nassen Begeisterung stören, denn es waren dies Momente, oder richtiger, Stunden der tiefsten Meditation.“

Auch als Getränk war ihm frisches, klares Brunnenwasser unentbehrlich; er trank es oft unmäßig vom Morgen bis zum Abend. Nächstdem gehörte der Kaffee für das Frühstück zu seinen dringendsten Bedürfnissen. Er bereitete ihn häufig selber und verfuhr da:

bei mit wunderlicher Gemessenheit. Das übliche blecherne Maas schien ihm zu ungenau; er zählte für jede Tasse, besonders wenn er Gäste hatte, 60 Bohnen selbst ab, mit einer Genauigkeit, wie bei keinem andern Geschäfte. Bei Tische war er weniger wählig, am Abendtische sehr leicht zufriedengestellt; ein Teller Suppe, ein Rest vom Mittag genügten. Von allen Weinen war ihm Ofener Gebirgswein der zusagendste. Unglücklicherweise war er aber kein Weinkenner; ihm mundeten gerade die verfälschten Weine am besten. Sie richteten dann in seinem ohnehin geschwächten Unterleibe viel Unheil an, und dagegen half kein Warnen, weil er nicht zu untersuchen wußte. Auch ein gutes Glas Bier und die Tabakspfeife wurden nicht verschmäht; dabei nun durften aber die politischen Zeitungen nicht fehlen, besonders die augsburger allgemeine, die ihm überhaupt viel Zeit wegnahm.

Diese Genüsse führten ihn, auch noch in den letzten Jahren, in Gasthöfe und Kaffeehäuser, deren er stets ein bestimmtes wählte, und zwar ein solches, das einen hintern Ausgang hatte. Hier konnte man ihn am Leichtesten sehn, wiewohl er sich da mit Fremden nur höchst selten in eine kurze Unterhaltung einließ. Sobald das letzte Zeitungsblatt durchlaufen war, zog er sich eiligst durch die Hintertür zurück.

Das Verhängniß.

In dieses harmlose, nur der Kunst geweihte Leben schlich sich, gespensterhaft, unmerklich aus dem Dunkel hervortretend und unabwehrbar ein Geschick, das für den Musiker das schrecklichste, ja vernichtend erachtet werden müßte, auch für jeden andern Musiker es gewesen wäre.

Beethovens Gehör schwand.

Der Nerv, der dem Musiker natürlicher Lebensquell für seine Kunst und eingeborner Richter bei seinen Arbeiten ist, der verdrohnete.

Die erste Kunde davon giebt Beethoven selbst in seinem Brief an Wegeler (S. 155) vom 29. Juni 1800. . . . „Nur hat der neidische Dämon, meine Gesundheit, mir einen schlechten Stein in's Beet geworfen: mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden. . . . Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu. Seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher; aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht gering ist, — was würden diese dazu sagen! Um dir einen Begriff

von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute giebt, die es niemals merken; da ich mein Zerstreungen hatte, so hält man es dafür. . . . Ich habe oft schon — mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trogen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde.“

In jenem andern Briefe vom 16. November 1801, in dem er so glücklich von seiner Liebe spricht, stellt sich das Unglück dicht neben jenes heitere Bild. „Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen, und bin's doch so wenig. . . . Glaub' nicht, daß ich bei euch glücklich sein würde. Selbst eure Sorgfalt würde mir wehe thun, ich würde jeden Augenblick das Mitleiden auf euren Gesichtern lesen und würde mich nur noch unglücklicher fühlen. — Jene schönen vaterländischen Gegenden, was war mir in ihnen beschieden? Nichts als die Hoffnung auf einen bessern Zustand; er wäre mir geworden — ohne dieses Uebel! O die Welt wollte ich umspannen, von diesem frei. . . . Wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun schon lange die halbe Welt durchgereiset, und das muß ich. Nur halbe Befretung von meinem Uebel, und dann — als vollendeter reifer Mann komme ich zu euch, erneuere die alten Freundschaftsgefühle. So glücklich, als es mir hienieden beschieden ist, sollt ihr mich sehen, nicht unglücklich; nein, das könnte ich nicht ertragen. Ich will dem Schicksal in den Hacken greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.“

Wie dies tapfere Gemüth gekämpft hat gegen ein für jeden Menschen entsetzliches, für den Musiker, den Ohrmenschen, un-

fassbares Geschick, wie bald da, bald dort ihm ärztliche Hülfen geboten wird, wie jede Hoffnung, eine nach der andern, unter dem Hande des leise heranschleichenden Elends weilt, wie er von der Hoffnung zu neuen, ihn beschämenden Enthüllungen der Wahrheit, von Ermannung zur Verzweiflung schwankt und dennoch, seinem Vorsatze treu, nur Schritt für Schritt weicht, nur das unvermeidlich Verlorne oder Versagte aufgibt: das muß Leben, der von den Prüfungen der Menschenkraft und von dem gewöhnlichen Maaße dieser Kraft eine richtige Vorstellung hat, mit Bewunderung und Ehrfurcht erfüllen.

Zunächst verschönt ihn die Scham, in seinem Berufe gleichsam verneint zu sein, — ein Gefühl, das sich nicht wegphilosophiren ließ, — aus der Gesellschaft, verzichtet er auf das Wiedersehen der lieben Heimath und der Freunde seiner Jugend, muß er den Kunstreisen entsagen, die für Ruf und Lage des Musikers so wichtig sind. Ob nicht diese Hemmung ihn von dem Gedanken an Operncomposition fern gehalten, wer kann das wissen? Wie will auch ein Laubgewordner, abgeschlossen vom Verkehr mit Menschen und von der Beobachtung des Singpersonals, Opern in Scene setzen? Beethoven selbst, als viel später (1823) der General-Intendant der Berliner Theater, Graf Brühl, ihn einlabet, eine Oper für Berlin zu schreiben, verlangt, nach Berlin berufen zu werden, um sich besser nach den dortigen Singkräften zu richten; er hatte über der Zuträglichkeit der Sache das unüberwindliche Hinderniß vergessen.

Selbst den harmlosen Naturgenuß vergiftet das hämische Schicksal. Im Jahr 1802 war's; da erging sich Beethoven im Geleite seines jungen Schülers Ries in der anmuthigen Flur bei Wien, beiden die Seele ganz offen und erhellt vom milden Einfluß der Natur. Ries, in jugendlicher Unüberlegtheit, macht den geklebten Meister aufmerksam, wie artig der Hirtenknabe dort auf der selbstgeschützten Pflanze von Fliederholz in die Wiesen und Büsche hineintritt, als müsse die Natur selber ihr Viehlein dazugeben. Beethoven

lauscht und lauscht immer gespannter wohl eine halbe Stunde lang, ohne etwas zu vernehmen. Umsonst ist es, daß Ries, der seinen Fehlgriff gewahr wird, ihn versichert, er höre auch längst nichts mehr, der Knabe müsse aufgehört haben; Beethoven wird in sich gelehrt, „außerordentlich still und finster.“ Trüb und bang ist der Rückweg in die einsame Wohnung.

Dann löst es, einen nach den andern, die Fäden, die Menschen gefellig an einander knüpfen. Mit Tauben ist schwer verkehren, weil man sich ihnen schwer verständlich macht. Sie aber lauschen gespannt und bleiben dennoch unsicher des Vernommenen, mißverstehn, werden irr' an dem, was vor ihren Augen verhandelt wird, irr' am Sinn' und der Gesinnung. Der Argwohn schleicht sich ein in das vorher so arglose Gemüth, und nistet fest, von innen es verfinstern; Argwohn, Mißtraun, Reizbarkeit, jähzornig Aufwallen sind das Geleitz der Taubheit. „Sie glauben nicht, schreibt Beethovens treuer Freund, Stephan von Breuning, am 13. November 1806 an Wegeler, welchen unbeschreiblichen Eindruck die Abnahme seines Gehörs auf Beethoven gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl, unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; dabei Verschlossenheit, Mißtraun oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit. Größtentheils, nur mit wenig Ausnahmen, wo sich sein ursprünglich Gefühl ganz frei äußert, ist der Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, da man sich nie sich selbst überlassen kann.“

Hier also sehen wir den Quell, aus dem soviel Unruhe, Mißkennung, verletzende Uebereilung und Reue und Schmerz in ein von Grund aus offnes und wohlwollendes Herz fließen sollten. Außerlich frei, ging Beethoven innerlich gefangen in der für ihn stummgewordenen Welt einher, in der er, künstlerisch in sich gelehrt, ohnehin fremd geblieben war. Seine Arglosigkeit selbst trug neuen Stoff in dies streitvolle Dasein; denn sie machte ihn leichtgläubig, dem vertrauend, der gerade zu ihm sprach. Seine erprobtesten

Freunde, klagen unverdächtige Zeugen, können durch Unbeglaubigte, Unbekannte bei ihm verläumdet werden. Dem Beargwohnten macht er dann keinen Vorwurf, verlangt er keine Erklärung ab; aber er zeigt ihm auf der Stelle die tiefste Verachtung. Der wußte nun gar nicht, woran er mit ihm war, bis die Sache, meistens zufällig, sich aufklärte. Dann freilich suchte Beethoven sein Unrecht so schnell als möglich wieder gut zu machen und war unerschöpflich in Reue- und Versöhnung des Verletzten. So lange dieser Argwohn, den man geradezu Gehörkrankheit nennen möchte, sich nicht etnischte, war er seinen Freunden unerschütterlich treu; sie konnten in allen Bedrängnissen auf seine Theilnahme, soweit er zu helfen vermochte, auf seine thätige Hilfe unbedingt rechnen.

Ihm selber lehrte in so tiefer Bekümmerniß der Gedanke an Selbstmord öfter zurück. So schreibt er am 2. Mai 1810 an Wegeler: . . . „Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst.“ — Wie nun aber bei allen Menschen das Gemüth sich aus jeder hohen Spannung in den Gegensatz zu retten sucht, so schlugen auch bei Beethoven die trüben und verzweifelten Stimmungen plötzlich in Ausbrüche seltsamer, oft kindischer Lustigkeit um. Dann war er, in schallend Gelächter ausbrechend, eben so lärmend, wie vielleicht unmittelbar zuvor im Schelten; Zorn und Lustigkeit traten in dieser kräftigen Natur gleich stark hervor und wechselten apriltartig.

Auch in seine Kunst verfolgte ihn das Verhängniß. Hier aber konnte es störend nur in die Vorhölle dringen.

Es untergrub allmählig sein Spiel, da hierbei nicht die bloße Vorstellung ausreicht, sondern das wache Ohr die Ausführung leiten und jeden Moment bestimmen muß. Er übte ohnehin nun nicht

mehr fort und überließ in Gesellschaften und Konzerten lieber Andern, namentlich seinem Schüler Ries (der aber nur bis 1805 in Wien blieb) die Ausführung seiner Werke. So trat allmählig auch schriftliche Unterhaltung (in den schon erwähnten Conversationsheften) an die Stelle der mündlichen. In der letzten Zeit wirkte sein Spiel mehr peinigend als erfreuend. Da er nicht mehr hört, so spielt er nicht mehr deutlich; die Linke legt sich bald der Rechte nach auf die Tasten und verdeckt mit tieffummendem Durcheinanderschall, was die Rechte oft allzuweit ausführt, bald überbietet er, im Durst etwas zu hören, die Kraft des Instruments und sprengt die Saiten reihenweis. Vergebens verfertigte der geschickte Instrumentmacher Graff für Beethoven einen Schallbeckel, der die Tonwellen zusammengefaßt in sein Ohr leiten sollte. Der Tod war im Ohre.

Das Uebel störte auch mehr und mehr seine Direktion.

Ohnehin hatte er nicht Gelegenheit gehabt, sich dafür zu vervollkommen; das ist ohne fortgesetzte Betheiligung an einem bestimmten Orchester oder Chor nicht erlangbar. Er nun vollends, mit reizbarem Gefühl für jeden Zug seines Werks, konnte nicht die Ruhe finden, die zum allmählichen Zurechtfinden einer Ausführung gehört. Nur in sein Werk vertieft, wollte er den Vortrag gleich durch seine Bewegungen lenken, schlägt bei starken Accenten gelegentlich auf Nebentacttheilen nieder, drückt sich beim Diminuendo zusammen, verlängert sich beim Crescendo, steht bei dem Tutti hochaufgerichtet auf den Beinen, mit beiden Armen wellenmäßig rudern, wie zu den Wolken emporschwebend, Alles an ihm in regster Thätigkeit.

Nun hinderte ihn obenein die allmählig wachsende Harthörigkeit, der Ausführung genau zu folgen. Die Ungewißheit, ob dieser, jener Eintritt wirklich erfolgt sei, das Hinhorchen danach brachte unabsichtliche Zögerung oft in solche Stellen, wo man dem Orchester den Fädel schließen lassen muß, und Schleppen oder Schwanken in die Ausführung, nicht selten auch unangenehme Verstimmung zwi-

sehen Direktor und Orchester hervor, das ohnehin an den Neuheiten der Werke, an dem plötzlichen Taktwechsel und unerwarteten Eintrittten genug Anlaß hatte, aufzumerken. Selbst Ries, der dem Meister so nahe stand, hielt in der Probe der Eroica den Eintritt des Horns vor dem dritten Theil des ersten Theils für verfrüht und rief unwillkürlich laut aus: das klingt ja infam falsch! — wofür er, wie er sagt, beinahe eine Ohrfeige davongetragen hätte. Soviel wie möglich that übrigens Beethovens Gutmüthigkeit im Verein mit dem hohen Ansehen, in dem er als Komponist stand, die gute Stimmung zu erhalten oder wiederherzustellen. Wurde bei unerwartetem Taktwechsel umgeworfen, so brach er in ein bröhnend Gelächter aus und rief wohl: „Ich hab' es gar nicht anders erwartet und mich darauf gestützt, so hügelste Ritter aus dem Sattel zu heben. Gingen aber die Musiker auf seine Idee mit Feuer ein, so fühlte er sich beglückt, rief ihnen ein donnerndes Bravi tutti! zu und gab auf diese Verständniß der Kunstgenossen mehr, wie auf den Beifall des Publikums.

Ist das Uebel wirklich ohne Einfluß auf seine Kompositionen geblieben, nicht in das Heiligthum, nur in die Vorhöfe gedrungen? —

Der um französische und belgische Musikpflege und litterarisch allgemein verdiente Fétis und nach ihm Dulibichoff sind der Meinung: Beethoven habe allmählig in seiner Taubheit die klare Erinnerung und Vorstellung von den Tonverbindungen und Wirkungen verloren und sei deshalb zu all diesen „Harmoniewidrigkeiten“ gekommen, die „außerhalb der Grammatik“ (regelwübrig) seien, zu diesen Antithesen, die der russische Dilettant wohlgenüth als häßliches Mianen, Uebelklänge, um das wenigst empfindliche Ohr zu zerreißen (*de mianement odieux, de discordance à déchirer l'oreille la moins sensible*) bezeichnet^{*)}. Es kommt hier nicht darauf an, diese Auffassung zu erörtern, die den geistigen Inhalt und

^{*)} Biographie v. Mozart. Theil 3, S. 268.

die Triebfedern ganz bei Seite läßt, welche beethovenische Gestalten aus der Idee des Werkes heraus mit innerer Nothwendigkeit lenken, um ihn nach dem an Mozart und den Italienern gebildeten Geschmack (Dulibichoff) und nach den Regeln der alten Schule (Fétis) zu messen, die insgesammt ihren letzten Grund in dem Streben nach sinnlichem Wohlgefallen oder äußerlicher „Einheit und Mannigfaltigkeit“ (wie das alte ästhetische Stichwort lautet) haben. Die Ansicht läßt sich ohnedem aus den Werken selbst vollständig widerlegen. Wie man nämlich über die spätern und letzten Werke auch urtheilen, wie empfindlich man sich auch gegen jene vermeintlichen Anstößigkeiten erweisen möge, so ergiebt sich doch, daß dicht daneben, oder vielmehr im innigsten Verband mit ihnen ein ganzer überreicher Blütenstolz der zartesten, wohlklingendsten melodischen und harmonischen Gebilde — die Sache von diesem untergeordneten Gesichtspunkt angesehen — aufgesproßt ist, ja daß Beethoven nie zuvor so fein und zart gebildet, das heißt aber: innerlich vernommen hat. War er also dessen fähig, lebte das volle Bewußtsein der Tonwelt in ihm fort, so können nicht gleichzeitig jene vermeintlichen Anstößigkeiten den Mangel an diesem Bewußtsein beweisen.

Nicht so gröbliche Antastung hat in Beethovens künstlerischen Organismus bringen dürfen, wie hier auf den ersten flüchtigen Hinblick von einem ganz ungehörigen Standpunkt aus angenommen worden. Man müßte, um hier zuzustimmen, nicht nur den Beethoven vergessen, sondern auch den Künstler überhaupt. Der Tondichter hat sich von der ersten Zeit seiner Entwicklung an mit dem Tonwesen so ganz erfüllt, daß er in Wahrheit für sein Gestalten des äußern Ohrs gar nicht mehr bedarf; er hört innerlich, wie der Bildner — wie wir Alle innerlich schauen, bedarf daher auch bei der Komposition gar nicht des Instruments (vielmehr übt die Zusage zu ihm oft einen hemmenden oder irreleitenden Einfluß) und wenn er sich desselben, — wohlverstanden bloß zur Anregung, —

bedient, so kommt (wie Beethovens Spiel- und Singweise S. 163 beweist) auf das leibliche Hören wieder nicht viel an.

In geistiger und künstlerisch wie menschlich begreiflicher Weise nur sollte jenes düstere Geschick seinen Einfluß in den Werken selber äußern.

„Wie ein Gespenst“ — so sagt Beethoven selbst — aus der Nacht hervor, nebel- und giftthauend schleicht das Bewußtsein des tödtlichen Uebels, man weiß nicht wann und woher, hervor, oft in die heitersten Stunden wie in die herzlichsten Verhältnisse (S. 168) und in die kräftigsten. Aus welcher verhüllten Tiefe des Geistes ist dem Tonbildner die Gestalt des Allegretto in der Fdur-Sonate, das Largo in der Ddur-Sonate Op. 10 (S. 135) das Trio zum Scherzo im großen Bdur-Trio Op. 97 aufgetaucht? — Aus dem innern Zusammenhang der Werke wüßten wir darauf nicht zu antworten.

Dann noch eine anscheinend nur das Körperliche berührende Bemerkung. Beethoven verliert bei seinem allmählichen Ertauben zuerst die Fähigkeit, hohe Töne zu vernehmen, während die Empfänglichkeit für die Tiefe länger erhalten scheint. Naturgemäß; denn die allmähliche Abnahme eines Sinnes trübt zunächst die Deutlichkeit der Eindrücke. Nun ist aber im Tonleben die Tiefe vermöge der langsamern Schallwellen die dunklere Region, aus der sich die je höhern Tonlagen in wachsend-schnellern Schallwellen je leichter und bestimmter

$$(C : c : g = 1 : 2 : 3,$$

$$\bar{c} : \bar{c} : \bar{g} = 4 : 8 : 12 \text{ Schwingungen})$$

erheben. Es ist kein willkürlich Gleichniß, sondern Naturwahrheit, wenn wir die Tiefe den Ur-Schall, die Mutter nennen, aus der sich das Tonreich immer höher und reicher aufbaut, so weit, und weiter, als unser Sinn ihm folgen kann. Schwindet der Sinn, so verliert er stufenweis diese Folgekraft und sinkt in die dunklere Tiefe zurück, die zuletzt denselben in stillem Brausen umfängt, aus dem

die Schallwelt und das Leben des Sinns emporgestiegen war; im „stillen sanften Saufen“ vernimmt Elias den Herrn.

Die Hinneigung zu diesem linden Athem der Tiefe nun ist ein hervortretender Charakterzug der Beethovenschen Komposition, und er wird es immer mehr im Fortschreiten seines Lebens. Der Ur-Schall dröhnt leise fort im Tiefflang seiner Pianoforte-Lagen (im gellertsehen Klavier „die Himmel,“ in Largo- und Scherzo-Sätzen, in den 83 Variationen) in den tiefen Haltetönen der Hörner und den tiefen Lagen der Bläser (schon in der Prometheus-Duvertüre, in der Bur-Symphonie, in der Fidelio-Duvertüre) in der brütenden Stimmläufung der Pastoral-Symphonie, der neunten, der zweiten Messe; man würde nicht fertig, wollte man die Beispiele vervollständigen.

Daß dies nicht Manier gewesen oder geworden, daß es nicht pathologisch Erzeugniß aus seinem Befinden gewesen, dafür bürgt sein Künstlercharakter und sein durchaus geistiges und charakterkräftig Wesen. Das Eine kam nur zum Andern, die Hinweisung des Sinnes zu der Hinneigung des Geistes nach der Tiefe. Er trug geistig und körperlich das Urphänomen des Tonlebens in sich, jenes Erbeben der Urkörpertheile, in dem das Leben sich regt und kundthut, in dem das Ganze sich welfet als Durchunddurch-Lebenbiges im Gegeneinander der Momente und in ihrem Einssein. Das dröhnt ihm aus der Tiefe, klingt und winkt ihm aus der Höhe; die Höhe, deren Ansprache seinem Ohr entzogen ist, erfährt er kühnlichst in der Sonate Op. 106, sie ist ihm Stimme der Verheißung aus dem Jenseits im Benedictus der zweiten Messe, sie klingt ihm wie Doltrium zu in jener letzten (Op. 111) der ahnungs- und vorbeutungsschweren drei letzten Sonaten, in den letzten Quartetten. In ihm ist die Musik, Andre sind glücklichsten Falls in der Musik. Er sprach sich selber aus, und damit das tiefste Wesen der Musik. Und in diese Tiefen, wie freudig stieg sein Geist, — freudig wie die Rückkehr zur Heimat, — in sie hinab!

Es war ein Weg

„in's Unbetretene,
Nicht zu Betretende,“

den er, kühn wie Faust zu den Müttern, zu wandern hatte.

Und er wanderte ihn. Er hatte „dem Schicksal in den Rücken gegriffen;“ keinen Schritt durst' es ihm hemmen und keine Saiten der reichen Lyra seiner Brust verstimmen.

Aus dem Jahre 1799 bezeugen es

Zwei Sonaten für Piano, Op. 14, die erste ein anmuthvolles Tonstück aus E-dur, die andre, aus G-dur, ein reines Bild der Zärtlichkeit und Anmuth, leicht und naiv hingezichnet, wie von der Hand eines genialen jungen Mädchens. So leichtbewegt tritt das erste Thema daher, wie eine Bitte, die sich flüchtig heranschmeichelt, gewiß, daß man ihr nicht widerstehn könne. Und das süße Kind tritt mit so sprechender Rede (zweiter Satz der Hauptpartie) heran, daß man aus irgend einer der artigsten Scenen, wie Paisiello sie in Rossini's Zeit geschrieben haben könnte, die Worte selber zu vernehmen meint. Das spricht so offen, wie ein heiter geöffnetes zärtliches Auge, führt sich so leicht und natürlich fort zum Ausdruck leichten, fast wünschelosen Daseins (Seitensatz), und ruht so sorglos (im Schlusssatz), daß selbst ein flüchtig vorüberziehender Wolkenschatten nur einen neuen Reiz dem lieblichen Dasein zufügen kann.

Den zweiten Satz (Andante, Thema mit Variationen) möchte man l'étude nennen, das Arbeitskabinett eines jungen Mädchens. Gearbeitet wird, mit ganz ernsthafter Miene. Nun, die Arbeit und der Ernst, sie sind nur eine andre Gestalt des artigen Lebensspiels, wenn die Stirn sich auch einmal bei irgend einer Verwirrung des Tadens kräufelt und der Blick schärfer hinspannt. Um so heiterer tanzt, fein und ausgelassen zugleich, das Scherzo-Finale dahin; das Thema (Allegro assai)



steigt so launig, so eigenwillig! fast scheint es zu straucheln! es war nur Rederei.

Vielleicht sind wir des anmuthigen Anblicks gar nicht werth gewesen; denn er kann uns nicht von einem kleinen Streit zurückhalten; und das Reizende soll nicht Gegenstand des Streits sein, sondern beiderseitiger Freude. Man mag diese kleine Fehde, die unsrerseits nichts als Liebesseifer ist, sogar bedenklich finden, denn sie wird keinem Geringern angekündigt, als dem verdienstvollen Schindler, von 1814 bis zum Tode der Schüler und Freund Beethovens und sein erster Biograph. Und hinter Schindler steht gar Beethoven. In Wahrheit gilt aber der Streit nicht sowohl der kleinen Gdur-Sonate.

Schindler fügt nämlich seiner Arbeit auch Bemerkungen aus Gesprächen mit Beethoven über einzelne Werke bei, die schon ihrer Quelle nach nicht anders, als die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich ziehen können. Auch unsre beiden Sonaten kommen dabei zur Betrachtung. Beethoven spricht — es ist im Jahr 1823, nachdem Rossini und die italienische Musik Wien ganz eingenommen — aus, daß jene Zeit, in der er die Sonaten geschrieben, poetischer gewesen sei, als die jetzige; Jedermann habe damals von selbst „in den zwei Sonaten Op. 14 den Streit zweier Prinzipie, oder einen Dialog zwischen zwei Personen erkannt, weil es gleichsam so auf der Hand liege.“ Weiterhin heißt es: „Weibe diese Sonaten haben einen Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte zum Inhalt. In der zweiten Sonate ist dieser Dialog wie seine Bedeutung prägnanter ausgebrückt, und die Opposition der beiden eingeführten Hauptstimmen (Prinzipie) fühlbarer noch, als in der ersten Sonate. Beethoven nannte diese beiden Prinzipie das

bittende und das widerstrebende.“ Die Opposition beider soll sich gleich in den ersten Takt in der „Gegenbewegung“ zeigen,



im Schlusssatz —



sollen beide (Stimmen oder Prinzipie) sich einander nähern, in der gleich darauf erfolgenden Kadenz (Schluß) auf der Dominante das gegenseitige Einverständnis schon fühlbar werden. Leider beginnt unmittelbar darauf (mit dem Eintritte des zweiten Theils) der Kampf aufs Neue. Sweelt Schindler.

Das alles soll Beethoven gesagt haben? von seinem lieblichen Gbur-Kinde? —

Es kann Niemandem einfallen, die Wahrhaftigkeit des Erzählers in Zweifel zu ziehen; nichts ist uns ferner, als solches Unrecht, das zugleich Unbarm wäre. Man kann aber dem Erzähler glauben und der Erzählung nicht.

So hier. Vor allem muß es wunderbarlich arm und verritten erscheinen, daß ein Beethoven zwei Sonaten über ein' und dieselbe so einfache Aufgabe geschrieben haben sollte, und zwar gleichzeitig, und beide vereint herausgegeben und derselben Person (Gräfin Brown) gewidmet.

Sodann: zwei Sonaten, keineswegs von verschiedner Stimmung, aber sonst einander nicht mehr gleichend, als überhaupt irgend

ein lieblich Tonbild irgend einem andern lieblichen Tonbilde, zwei ganz verschiedene Sonaten sollen dasselbe — denselben ziemlich genau angegebenen Inhalt aussprechen! —

Nun aber soll der Inhalt ein Dialog sein. Wo findet sich der? Die Vorstellung eines Dialogs würde den mittelmäßigsten Musiker darauf gebracht haben, daß dazu zwei Stimmen gehören, und zu einem Dialog eines Liebes- oder Ehepaars eine tiefe und eine hohe. Wo findet sich dergleichen in den beiden Sonaten?

In der E-Sonate ist der Hauptsatz des Allegro, wie hier bei A —



angebeutet ist, einstimmig mit einfachster Begleitung. Der Anhangsatz bei B ist nicht sprechend, sondern blos gangartiges Tonspiel, geht aber (wenn man gewaltsam zwei Nebenbe hineinfinden will) durch vier Oktaven; es wär' allenfalls an eine tibetanische Ehe einer Schwester mit ihren drei Brüdern zu denken; der Ausgang ist zweieinhalb-, vierstimmig, in freiester absichtloser Führung, wie man in tausend solcher Sätze findet. Der Seitensatz ist einstimmig, fogar zu Anfang ohne Begleitung, kurz, die ganze Sonate ist es, wenn man nicht flüchtiges Hervortreten einer Begleitungsstimme (oder mehrerer, wie oben bei B) mit dem Ansatze zu etwas Eignem, wie dergleichen jedem nur etwas gebildeten Komponisten überall in die Feder kommt, zu solcher Bedeutsamkeit hinauffschrauben will. Wie bei Beethoven sich die Vorstellung zweier Stimmen oder Personen gestaltete, kann man in seiner Sonate Les adieux (Op. 81) beobachten; der ganze erste Satz ist geradehin Duett von tieferer und höherer Stimme, der letzte ebenfalls; der mittlere ist durchaus Monodie, denn die Liebende ist verlassen.

Mit der G-Sonate verhält es sich, wie mit der aus E. Herr

Schindler ist viel zu guter Musiker, um die Begleitungsfigur der ersten Takte (A)



ernstlich als eine zweite Stimme gelten zu lassen. Es ist ein begleitender Afford, den Beethoven wegen der Leichtigkeit und Zartheit des Sazes nicht gleichzeitig anschlägt, sondern arpeggienhaft auflöst, wie die daraus hervorgehenden allbekanntesten und allgebrauchtesten Figurationen bei B und C. So gewiß hat er nur den begleitenden Afford im Sinne, daß er die vorangehenden Töne festhält, bis der Afford vollständig ist. Er setzt ab, wieder um nicht schwer zu werden, er bleibt Takt 2 mit seiner Begleitung nicht in der Tiefe, um nicht brummig zu werden, er bleibt Takt 3 nicht in der Höhe, weil die zu dünn, zu jung und unreif klinge, und eben dieses Hin und Her entspricht dem beweglichen Wesen des ganzen Sazes.

Nun soll der allerdings sinnig geführte Saß des Schlusssazes (bis dahin keine Spur von Duett oder Dialog) für den Streit oder die Versöhnung, kurz für das Dasein der zwei Prinzipie oder Personen einstehn. Das wär' ein wunderlicher Dialog, in dem die eine Person erst zu allerlezt das Wort ergriffe! und dazu läßt dieser Schlusssatz eigentlich zwei verbundene Stimmen

fis g gis		a	—	fis	h	a
d e eis		fis	—	d	g	fis

gegen den Saß, also drei Stimmen vernehmen.

Endlich soll der zweite Theil das Duett, den „aufs Neue beginnenden Kampf,“ bringen. Hier tritt nämlich zuerst und zuletzt der Hauptsatz herrschend hervor, zuerst wie zu Anfang der Sonate durchaus monobisch, in Gmoll. Von da läßt er sich auf der Dominante von B nieder und allerdings treten nun zwei Stimmen



zwei Takte lang buettrend (wenn man so, statt nachahmend sagen will) auf. Hierauf wird der durchaus monodische Seitensatz in Bdur gebracht und nach ihm führt der Bass unter einfacher Arpeggienbegleitung die Melodie des Hauptsatzes, 18 Takte lang, ganz allein fort; der Hauptsatz erscheint wieder (in Esdur) wie zu Anfang; sein Motto (die vier ersten Noten) tritt beweglich (wie sich ziemt und tausendmal geschehn ist) spielend bald tief bald hoch über den Orgelpunkt und führt so zum dritten Theil in den Hauptsatz.

Das alles zusammengenommen ist aber wieder nichts, als die gewöhnliche Erörterung und Erleferung des zweiten Sonatentheils, wie sie, bald so bald anders gestaltet, stets im zweiten Theile (wenigstens in allen kunstmäßigen Sätzen) stattfindet. Nicht einmal in der Sonatenform allein, in allen dreitheiligen Gestaltungen hat der zweite Theil — und in den zweitheiligen der Anfang desselben, z. B. im Andante der Fmoll-, im Rondo der Adur-Sonate Op. 2 — diese Bestimmung. Mit psychologischer und logischer Nothwendigkeit. Denn im ersten Theile treten die Sätze, die Gestalten auf, um die es sich handelt; im zweiten handeln diese Personen, werden diese Sätze zergliedert und erörtert, in andre Sagen (Tonarten, Stimmen), in andre Beziehungen (zu neuen Gegensätzen u. s. w.) gebracht; kurz, nachdem sie im ersten Theil aufgetreten sind, müssen sie jetzt sich durchkämpfen und durchsetzen. Das zeigt sich in den kleinen Präludien von Bach, wie in den Symphonien von Beethoven, es ist der typische, allgemeine Charakter des zweiten Theils, nicht der spezifische Ausdruck eines individuellen Werks.

„Nun: und Beethovens Wort?“ —

Warum sollt' er es nicht gesprochen haben? und obenein mit

Fug und Recht, wenn man nur erwägt, daß er überhaupt kurzangebunden, kein Freund von Worten (außer wo einmal das Herz überfloß) und zu wissenschaftlicher Erörterung nicht geneigt war, wenn man also seinen Äußerungen einen etwas weitem Spielraum zugesteht, von ihnen nicht die Schärfe der wissenschaftlichen Bestimmung fodert, wozu übrigens auch weder Beethoven, noch der Anlaß, noch der Gegenstand geeignet war.

Nun bedenke man, wie oberflächlich die Meisten Musik auffassen und ausführen; Glück genug, wenn sie „die Melodie“ — nämlich die Hauptstimme — wohl begreifen, Glück genug, wenn sie das Kunstwerk „auch recht interessant“ finden, so gut wie das Machwerk des Salonmusikers. Daß neben dieser „Melodie“ noch ganz Anderes vorgeht, daß das Tonwerk noch ganz andern Inhalt und Zweck haben könne, als Unterhaltung oder Formenspielerlei: das kommt den Wenigsten in den Sinn. In der Zeit, wo Beethoven spricht (und vor- und nachher wie oft!) sind nun die Musiker selbst, diese Welschen mit ihrem Koffmi (von dem er einmal meint: es hätte was aus ihm werden können, wenn sein Lehrmeister ihm öfter einen Schilling irgendwo . . . ausgezahlt) auf diesen platten Boden hinabgestiegen; er findet die Zeit nicht mehr poetisch empfänglich, er will das Leben in jeder Stimme anschaulich machen, die Gegensätze, den Konflikt besonders des zweiten Theils hervortreten lassen. Da wirft er jene Worte, „Prinzip, Hauptstimmen,“ jene Gleichnisse des Ehe- oder Liebespaars, jene wunderliche Vorstellung eines „bittenden und widerstrebenden Prinzips“ hin — und hat das Seinige gethan. Er hat einen Fingerzeig gegeben, Schindler hat ihn dankenswerth überliefert, an uns ist es, ihn zu verstehn, nicht an den Worten kleben zu bleiben.

Seltam scheint sich übrigens jene bildliche Vorstellung vom Streit der Principe bei ihm festgesetzt zu haben. In den Konversationsheften finden wir ein Gespräch zwischen ihm und Schindler:

Schindler: Erinnern Sie sich, wie ich Ihnen vor einigen

Jahren die Sonate Op. 14 vorspielen durfte? — jetzt alles klar.

..... mir thut noch die Hand davon weh*).

Beethoven: Zwei Prinzipie auch im Mittelfaß der *Pathétique*.

..... Tausende fassen das nicht.

Wozu aber endlich der abschweifende Streit? — Er soll nach der einen Seite denen, die die Theilnahme des Geistes in der Musik auf Formenspielerlei beschränken, abermals ein Zeugniß aus dem Bewußtsein des Künstlers bieten, nach der andern Seite vor diesen willkürlichen Gleichnissen und Deutungen warnen, die den Gegenstand nicht scharf in das Auge fassen und statt desselben die Vorstellung geben, die sich zufällig in ihnen erzeugt und festgesetzt hat. Dieses Spiel mit willkürlichen Bildern ist eben so unfruchtbar, als die rein technische Formalbetrachtung, wo sie nicht etwa für bestimmten Lehrzweck angestellt wird; man muß den wahrhaften Inhalt zu fassen trachten, und dazu nicht bloß den Gegenstand empfindend genießen, nicht bloß ihn kunstverständlich betrachten, sondern sich in ihn versenken und ihn künstlerisch wieder aus sich hervortreten lassen. Das ist die Aufgabe.

Jenen Sonaten nun folgt die

Sonate pathétique, Op. 13,

ein Jahr später, 1800, heraustretend. Wer kennt sie nicht? Sie ist, gewiß mit Unrecht, das erste, was man dem Schüler von Beethoven giebt (allenfalls* die fraglichen S. 74 erwähnten Sachen ausgenommen; wer gar nichts weiter von Beethoven spielt, hat wenigstens an sie Hand angelegt. Man darf sich daher auf wenig Bemerkungen beschränken.

* Beethoven ließ mich (erzählt Schindler) den ersten Theil des ersten Satzes spielen, schlug mich dabei etwas verbe auf die rechte Hand, schob mich vom Stuhl und setzte sich hin die Sonate spielend und erklärend. — Man muß bei der Personalbezeichnung oben (.....) wohl den Namen Schindler setzen.

Der erste Satz erhebt sich nach einer ernstern breitgelagerten Einleitung (Grave) ernst, kühn anstrebend, läßt sich herab, schwingt sich nieder und abermals nieder, um aber- und abermals emporzubringen. Nun sollte der Seitensatz in Es dur auftreten. Aber dazu ist die Stimmung zu düster, es wird Es moll daraus. Hier setzt sich der Seitensatz



setzt, wiederholt sich in Des dur und wendet sich nach dem sehnlich erwarteten Es dur, das voll aufathmet und aus dem der Gang sich in breiten festen Gliedern emporhebt. Von der Höhe weht dann der Schlußsatz wie ein siegreich aufgepflanztes Panier nieder. Es ist in Wahrheit Pathos in diesem Satze, das nur bei der flachen Hastigkeit der meisten Spieler nicht zum Gefühl kommt.

Nach der Wiederholung (die hier besonders nothwendig ist) weilt der Schluß, der auf den Hauptsatz (jetzt in Es dur) zurückgekommen, war, auf dem Wendepunkt nach G — und hier kehrt der Kern der Einleitung wieder, die diesmal nach Emoll bringt; das mächtige Gemüth dieses Tondichters, der aus seiner einsamen Höhe weit umschaut, braucht weite Beziehungen.

Nun der zweite Theil. Im trübheißen Emoll wagt sich der Hauptgebante wieder empor, zieht aber das Motiv der Einleitung, wie dringliche Bitte gleichsam, herzu. Von allem Weitern soll nur erwähnt werden, daß vor dem Schlusse, den wieder der Hauptsatz bildet, der Kern der Einleitung zum drittenmal wiederkehrt. Nimmt man dazu, daß der Seitensatz unverkennbar aus dem Hauptsatze her stammt, so hat man abermals den Anblick eines Ganzen, das aus Einem Guff in festester Einheit seines Inhalts besteht

wie ein Mann von unbeugsamem Willen; *tête quarrée* nannte Napoleon dergleichen Charaktere.

Lenz hat für das Grave den Namen Einleitung nicht angemessen gefunden, weil der Gedanke wiederkehre. Allerdings hat Beethoven das Grave nicht ausdrücklich Einleitung genannt, aber es ist gleichwohl nichts anders, es eröffnet die Sonate, ist auch kein selbständiger Satz, sondern recht eigentlich Hinführung auf den Hauptsatz. Nun steht aber das Grave da, natürlich nicht als ein leeres Eingeläute von Longängen oder Akkorden, sondern mit eigenem geistigen Inhalt aus dem Gemüthe des Komponisten hervorgetreten und in Einheit mit der Stimmung und dem Gedanken des Ganzen. Da war die Rückkehr auf diesen Inhalt und seine Verwebung mit dem Hauptsatz im zweiten Theil wohl begreiflich. Was wir vor dem zweiten Theil als Grave hören, ist natürlich nicht mehr Einleitung in die Sonate, — doch könnte man es mit vollem Recht Einleitung in den zweiten Theil nennen, — sondern Fortleben ihres Inhalts; ebenso die dritte Aufführung vor dem Schlusse. Dies feierliche Drittemal weist auf den schwer-ernsten Herantritt zum Werke zurück.

Statt es weiter zu begleiten, kommen wir auf jene „zwei Prinzepe“ Beethovens, auf jene Dialogik zurück, die sich in der pathetischen Sonate wie in den beiden Op. 14 zeigen soll. Im Seltensatz unsrer Sonate tritt in der That das Bassmotiv (B es f gos) trüb und barsch gegen den ängstlich gleichsam bittenden Gesang der Oberstimme; man meint fast nothgedrungen, zwei Personen zu vernehmen und wird das im Vortrag geltend machen. Dies letztere — und nichts anders war der Beweggrund der Beethovenschen Aeußerung; denn es war vom Vortrag die Rede. Ist nun aber wirklich Dialog, wirklich Zweifelt der Personen vorhanden? —

Wir müssen Nein! sagen. Zweifelt der Personen verlangt das bleibende Dasein und Fortwirken derselben, läßt sich nicht mit gelegentlicher Loösbung oder Gegensetzung von ein Paar Noten ab-

finden. Dergleichen flüchtig vorübereschwebende Loslösungen entkeimen gleich den späten Seitenkeimen aus fest aufschließendem Baumstamme der Natur der Musik, die „stimmig“ und dramatisch wird, sobald sie sich über den plattmateriellen Zusammenklang hinausbringt. Die Melodie mit Inbegriff alles Dazukommenden ist Eine Stimme Einer Person, — nicht einer leiblichen, die nur einen einzigen Kehlkopf hat, sondern einer idealen, die gleich dem Chor der Alten aus vielen Mündern zu uns reden kann. Nur wo bleibend und in festen Zügen Person gegen Person tritt, kann ernstlich von Dialog die Rede sein. —

Einer noch frühern Zeit (1799 oder 1798) gehört die allgeliebte, dem Dichter gewidmete

Adeleine, Gedicht von Matthison, Op. 46

zu. Am 4. August 1800 schrieb Beethoven dem glücklichen Dichter: „Sie erhalten hier eine Komposition von mir, welche schon einige Jahre im Stich heraus ist und von welcher Sie vielleicht, zu meiner Scham, noch gar nichts wissen. Mich entschuldigen und sagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was so warm aus meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich mich vielleicht dadurch, daß ich Anfangs Ihren Aufenthalt nicht wußte, dann auch meine Schüchternheit, daß ich glaubte, mich überholt zu haben, Ihnen etwas zu widmen, wovon ich nicht wußte, ob es Ihren Beifall hätte. Auch jetzt sende ich Ihnen die Adeleine mit Aengstlichkeit. Sie wissen selbst, was einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen. Je größer man die Fortschritte in der Kunst macht, desto weniger befriedigen Einen die ältern Werke. Mein größter Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die Komposition Ihrer himmlischen Adeleine nicht ganz mißfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu schaffen, und senden Sie meine Bitte nicht unbeschreiben, es mir sogleich zu schicken. Ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer schönen Poesie nahe zu kommen.

Die Dedikation betrachten Sie als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das selige Vergnügen, was mir Ihre Poesie immer machte und noch machen wird."

Wir, die wir im Anhauch dieser Seelensprache aufgewachsen sind, wissen kaum zu ermessen, welchen Riesenschritt vorwärts Beethoven gethan, als er das einfache Gedicht in sich genommen. Der alte Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt, der erste Sänger Goethescher Lieder und einer der geistreichsten Köpfe, die sich der Musik zugewandt, war bei dem Erscheinen dieser Abelsche ganz betroffen, so weit ging sie aus dem Vorstellungskreise, den er und seine Zeit vom Liebe gefaßt hatte, heraus. Er nannte sie eine *Aria a due caratteri*. Allerdings ist sie auch kein Lied, sondern eine Stunde aus dem Leben jedes Liebenden, die Stunde, wo den einsam Wandelnden das Bild der Geliebten in Verklärung umschwebt.

Nur einen flüchtigen Blick können wir auf die

Grande Sonate pour Piano, Op. 22

in Bdur werfen, aus dem Jahr 1802, der zwei spätere Werke aus dem Jahr 1806,

Sonate in Fdur, Op. 54,

Grande Sonate pour Piano (Cdur), Op. 53

zugestellt werden mögen; die letzte ist bekanntlich Beethovens erstem Beförderer, dem Grafen Waldstein, gewidmet.

Alle drei Sonaten haben einen gemeinschaftlichen Grundzug: das ist diese ganz allgemeine Lust am Spiel der Töne, die dahinströmen, brausend und übermüthig, und auf denen, wie auf vertrauten Wogen der frische Schwimmer, der Spieler sich wohlgemüth behaglich wiegt. Und das gerade darf in einem Lebensbilde Beethovens neben dem eigenthümlichen und tiefem Inhalte nicht vermissen sein.

Musik ist in ihrem tiefsten Grunde Leben, bewegtes Leben; lebendige Bewegung ist ihre erste Aeußerung. Dies Tonspiel, blos um des Spiels der Töne willen, aus keinem andern oder tieferm

Grund, als der frischen Lebenslust, — die's Gestalten, bloß aus Lust am Gestalten: das ist die Muttererde der Kunst, daran zeigt sich das musikalische Naturell, daran nährt sich der musikalische Körper. Hat es bei diesem Spiel sein Bewenden, so wird ein Virtuoso daraus, oder ein Klavierlehrer, oder einer jener zahllosen Dilettanten, die den Salon zu entzücken suchen und die Nachbarn unglücklich machen. Hat dagegen diese Spielseligkeit in der Entwicklung des Musikers gefehlt, wird das sich bei allem Geist und Gefühl strafen; es wird den Bildungen solcher Versäumten an Gelenkigkeit, an Beweglichkeit und behaglichem Sichgehulassen fehlen.

Beethoven hatte, wie Mozart vor ihm, diesen ersten Tummelplatz des Tonlebens, das Spielleben, mit Lust beschritten und mit Energie sich zum Eigenthum gemacht; er war zu seiner Zeit einer der ersten Virtuosen, war — was ohnedem nicht erreichbar ist — der erste Improvisator. Aber er war dazu Tondichter, seine Kunst war Geistesleben, in seinen Schöpfungen lebten Ideen, — und daneben blieb die Lust an jenen heitern Spielen bestehen und wirkte fort. Man kann die Spuren davon in jedem Werke, bis in die Begleitung seiner Gesänge, nachweisen, aber auch neben die Werke besondrer Stimmungen und bestimmter Ideen andre aufstellen, in denen jenes bewegte Spiel den Hauptinhalt oder doch die eine Hälfte desselben giebt. Nur unterscheiden sie sich von den verwandten Gaben andrer Komponisten durch die Theilnahme des künstlerischen und zwar Beethovenschen Geistes. Daher blühen sie neben den neuern Werken eines Weber, Schumann, Mendelssohn, Liszt, in denen sich eine zum Theil gesteigerte Technik geltend macht, in ungeschwächter Jugendkraft weiter, während die Arbeiten der Steibelt und Wölfl und Clementi, dieser Nebenbuhler Beethovens am Klavier, und größtentheils die edlern Duffecs und Louis-Ferdinands und Hummels am Horizont entschwinden sind, oder dem Dahinsinken nahe.

Das erste und kleinste dieser Werke ist die Sonate in B dur, die gleich ihren ersten Satz jener Spielrührigkeit verbannt und

dieselbe auch in der Menuett, besonders im Trio, und im Finale gewähren läßt, während daneben und besonders im Adagio innigere Saiten wach werden.

Viel entschiedner gehört dieser Reihe die Fdur-Sonate Op. 54 an, ein eigenthümlich Gebilde. Sie hat nur zwei Sätze. Der erste, Tempo di Minuetto ist — muß man sagen — ein verdoppeltes Rondo erster Form. Vom Hauptsatz aus fährt ein ganghaftes Treiben weiter, der Hauptsatz wiederholt sich, der Gang aber auch; und so muß der Hauptsatz zum drittenmal auftreten. Dieser einfache, man kann sagen einförmige Grundriß umzeichnet den Raum zu wachsender Ton-Erglebung, das Spiel der Töne steigert von Satz zu Satz seine Lebhaftigkeit. Es erreicht seine Höhe im zweiten, rondoformigen Satze. Das —



ist der Kern des Satzes, der nicht in gesteigerter Lebhaftigkeit (es bleibt vielmehr bei derselben Weise), sondern in der rastlosen Beweglichkeit, die erst mit dem letzten Ton zur Ruhe kommt, sich befriedigt. Es waltet hier im ganzen Tonstücke, besonders im zweiten Satz, eine seltsam eigenwillige Laune. Humoristisch, fast eigenfinnig und ärgerlich dreht und wendet der Seher seinen Gedanken und stülpt ihn um: „und das Ding soll sitzen! und soll laufen!“ — und so braust er darauf hin, wie ein Reiter mit derbem Schenkelschluß den störrigen Gaul drückt und wirft und treibt.

In höhern Styl ist die dritte Sonata gefaßt, die aus C. Dieser Sonate soll, wie Alles erzählt, ursprünglich das Andante zugehört haben, das als „Andante favori pour Piano“ (*Grazioso con Moto* $\frac{3}{4}$ Fdur) unter No. 35 der nicht als Opus bezeichneten Werke herausgekommen ist. Man habe Beethoven darauf hingewiesen, daß das Andante die Sonate zu sehr „verlängern“ würde; darauf habe

er es abgefordert herausgegeben und das einleitende Andante, das jetzt der Sonate statt des Mittelsatzes diene, an dessen Stelle gesetzt. Wir haben zuviel mit den Werken, wie Beethoven sie festgesetzt, und dem Entwicklungsgang seines Künstlerlebens im Ganzen und Großen zu thun, als daß wir auf dergleichen „Ereignissen“ und „verschiedne Lesarten“ mit Umständlichkeit eingehn könnten. Ein Künstler will künstlerisch angesehen sein; erst wenn das aus und abgethan, wenn seine Gestaltungen längst und ganz in uns eingegangen oder wohl gar ausgelebt sind, mag man ihr embryonisch Wachsthum bloßlegen. Bei Beethoven eilt das nicht; noch lange werden seine Geschöpfe in voller Lebensblüte vor uns wandeln und wir ihres Anblicks, wie sie der Meister uns zugeführt, froh sein.

Jene C-Sonate nun ist außer der in D (S. 134) die erste, die den Namen einer „großen“ verdient; von der B-Sonate kann dies nicht gesagt werden, und ihre vier Sätze machen sie so wenig zu einer großen, als die vier Sätze der Sonaten Op. 2 und 10. Die Größe der Gedanken und die Weite, in der sie sich ihrer Natur gemäß entwickeln, bedingen den Charakter der großen Sonate. Beides, wenn auch nicht in gleichem Maße Tiefe der Gedanken, ist unstreitig Eigenthum der C-Sonate.

Gleich der Hauptsatz des Allegro con brio legt sich in rasch pulsirender Beweglichkeit und ledem Abbruch drei Takte breit (aus denen der Nachklang des letzten vier macht) hin, drängt sich wiederholend über B nach Fdur, nach Fmoll, wirbelt einen Augenblick auf dem höchsten erlangten Punkte und schließt unter entschlednem Eingriffe des Basses fragend und zögernd seinen Vordersatz. Der Nachsatz wiederholt den Inhalt des Vordersatzes, aber schon in feberhaft aufgeregter Bewegung, aber schon hinauf- statt hinabtreibend, nach dem beunruhigenden Dmoll statt nach dem feierlich vertiefenden Bdur. Von hier wendet sich der Satz wirbelnd in das heiße Hdur, oder vielmehr nach der Dominante von Edur. Das alles wirkt um so erregender, als es im steten Piano Pianissimo vorgeht, gleichsam in

unmöglich, nicht etwa ein Formgesetz, das irgend jemand (wer?) gegeben, sondern die Natur der Sache und der Trieb im Kompositen stehen entgegen; die letzte volle Befriedigung ist nur im Hauptton und im erneuten Hineinleben in denselben zu finden. Folglich wiederholt sich der Seitensatz in Amoll, wendet sich aber sogleich in den Hauptton und breitet da seine Bewegung aus.

Das Ziel ist erreicht, indes nach so weitem Abschweifen nicht befestigt; der Schlußsatz ruft die beruhigende Unterdominante (Fdur) zu Hilfe. Aber Beruhigung liegt nicht im Sinne des Werks. Der Hauptsatz tritt nochmals in neues Gebiet heraus, nach dem ganz fremden Desdur, um sich abermals in den Hauptton zurück zu ergießen, nochmals den beschwichtigenden Seitensatz, nun in Cdur, herbeizuführen und dann zu schließen.

Und dennoch ist es erst der dritte Satz, der die Wonne der Spielfeligkeit ganz rein zu genießen giebt.

Von der

Grande Sonate pour le clavecin ou Fortepiano, Op. 26

die 1802 hervortrat, sei vor allem erzählt, daß der berühmte Trauermarsch, „*Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*“, der so viel schwarzlackte Märsche nach sich gezogen hat und gleichwohl vor jedem frieblich entschlafenen Bourgeois hergeblasen wird, durch die Anpreisungen des Trauermarsches in Paers Achill angeregt worden sein soll. Dulbicheff bestreitet die Thatsache, weil die Oper erst 1806 — „in Dresden“ aufgeführt sei; sie war aber 1801 für Wien komponirt. Dulbicheff hat nur die Lächerlichkeit herausgeföhlt, daß Beethoven mit Paer geeifersüchtelt und gewetteifert haben soll. Warum aber könnte nicht, war einmal die paersche Komposition ihm nahe-

art des Ganzen wird) und damit dem Ganzen gleichsam eingebürgert. Nun ist die nächstgelegene Tonart für den Seitensatz im ersten Theil in Durföhren die Dominante, im dritten der Hauptsatz. Beethoven hat im ersten Theile statt der Dominante (Gdur) Edur gesetzt; dem ganz parallel tritt im dritten Theile statt des Haupttons (Cdur) Adur auf.

gerückt, der Gedanke einer Helben-Bestattung sich seiner Phantasie eingepägt und in jenem Marsch der Sonate Verkörperung gefunden haben? wer kann überhaupt ermessen, welche ganz äußerlichen und zufälligen Anregungen bisweilen die Schöpferkraft im Künstler erwecken?

Selbenfalls wüßten wir in dieser Asdur-Sonate keine festausgeprägte und klar hervortretende Einheit aufzuweisen, so reizend und bedeutend auch jeder einzelne Satz ist. Auf reizend seelenvolle Variationen mit ihrem von Herz zum Herzen redenden Schlusse folgt ein erst lieblich ansprechendes, dann emporbringendes Scherzo (der Name steht hier nur uneigentlich) mit einem jener stillathmenden, in sich ruhenden Trio's, die Beethoven ganz allein eigen sind. Dann zieht der Trauermarsch vorüber; dann schließt ein letzter Satz, dem möglicherweise ein *sit illi terra levis* vorgeschwebt hat.

Wer kann überhaupt alle Schönheiten aufzählen, die diese lange Reihe von Werken bietet? Nur im Vorbeigehn sei der großsinnigen

Sonate für das Pianoforte, Op. 28

in Ddur gedacht, ebenfalls aus dem Jahr 1802. Irgend ein poetischer Klaviermeister oder Buchhändler hat ihr in neuerer Zeit den Namen „Pastoral-Sonate“ angehängt; es fehlte nur noch, daß man die siebente Symphonie, nachdem schon die sechste, die wirkliche und von Beethoven so benannte „Pastoral-Symphonie“ geschaffen war, ebenfalls „Pastoral-Symphonie“ taufte. Und richtig ist das auch geschehn; das Allegretto ist die Trauung eines ländlichen Paares, und im Scherzo stampfen die Bauern im lustigen Tanz auf. Aber Beethoven war kein Gefner; in allen seinen Werken, die diesen Namen mit Recht tragen, findet sich nicht eine einzige Wiederholung eines Grundgedankens.

Die Ddur-Sonate nun, in all' ihrer Einfach und Stille so großartig gefinnt, daß schon daran jener nachdruckerische Spitzname lächerlich wird, giebt im ersten Satze das Bild eines edlen, männlich-ernsten, in seiner Herablassung und Zärtlichkeit erst wahrhaft

erhabnen und lebenswerthen Karakters. Er kann sich sinnig gehn lassen (Seitensatz), kann sich erwärmen, ja kann einreißend heftig wollen, aber nur, um bald (Schlußsatz) beglütigend in seine stille Beschaulichkeit zurückzukehren. Der Schluß des zweiten Theils bringt eines jener biographisch und psychologisch merkwürdigen Zeichen, wie das Urphänomen des Tonlebens (S. 173) in Beethoven gelebt und gewirkt hat. Der ganze zweite Theil beschäftigt sich mit dem Hauptsatz, in diesem Werke der entschieden vorwaltende Gedanke, nimmt den Kern desselben sogar fugenmäßig vierstimmig durch; — auch hier ist nicht von wahrhaft Dialogischem (S. 178) zu reden, es ist Monodie, wie der Chor der Alten es war, die aus mehr als einem Munde redet, weil sie den Gegenstand selber auseinandersetzt und dazu sich selber dialektisch spaltet, gleich dem Chor in die Halbchöre und Einzelnen. Mit diesem Fugato gelangt der Satz auf Fis in Fisdur, das er als Urgrundton faßt, um darauf (statt auf der Dominante A) den Orgelpunkt zu bauen. Auf diesem Fis ruht der Satz einundzwanzig Takte lang, während das zuletzt aus dem Hauptsatz erhobene Motiv sich in der tiefstliegenden dritten Stimme eingräbt und finsterdenkend brütet, die zweite Stimme weckt, in die höchste Lage der ersten Stimme sich schwindelnd verllert, in der tiefsten Basslage leise fortbröhnt — und vom zweiundzwanzigsten Takt' an alle melodische und motivische Bewegtheit geschwunden ist und über ihrem Urton die Harmonie (Fis-aïs-ois) in langsamen, zögernden Pulsen von Stufe zu Stufe siebzehn Takte lang in die tiefste Tiefe sinkt, und ruht, und schweigt.

„Tausende fassen das nicht!“ Hier möchte man Schindlers Wort (S. 182) aussprechen.

Schweigen müssen wir von all den Schätzen an Liebreiz, Laune, Gefühl, die sich unter dem Namen von

Trois Sonates pour Piano, Op. 31

zusammengesunden. Im Jahr 1803 erschienen, bezeichnen alle drei, die Gdur-Sonate mit ihrem hesperischen Abagio, die bis zur Aus-

gelassenheit humoristische Esbur-Sonate, die tiefbewegte Dmoll-Sonate, einen bedeutenden Fortschritt in der Kraft und Kunst Beethovens. Er ist kein Andern geworden, — weder jetzt noch später, — aber der Gesichtskreis ist weiter, der Zug der Thatkraft freier und energischer geworden.

Nur der erste Satz der Dmoll-Sonate fordert eine letzte Betrachtung.

Er tritt mit einem breit ausgelegten, überschwanfenden Akkorde langsam (*Largo*) und leise, wie ungewiß auf; ein ganz fremder Gedanke (*Allegro*) flattert unsicher und bang nach,

Largo *Allegro.*

und ruht gleich im nächsten Takte (*Adagio*) wie fraglich und unbefriedigt auf der Dominante A. Das *Largo* kehrt wieder, eine Stufe tiefer in C und abermals folgt der *Allegro*-Satz, weiter umher, peinlich-angstvoll emporflatternd, ganz verlassen von stützender Begleitung niederschwebend in die grollende Tiefe und wieder emporflimmend.

Das Alles ist gleichsam versuchsweis' ergriffen und in Unentschlossenheit wieder dahingefallen. Jetzt erst tritt der Hauptsatz, aus dem *Largo*-Motiv erwachsen, mit finsterner Entschiedenheit und voller Kraft hervor, der sich gleichwohl ein weicherer Zug

Allegro.

des Schmerzes oder der Bitte zugesellt. In diesem finstern, aber entschlossenen Gange findet natürlich das milde tröstliche Fdur keine Anwendung; der Seitensatz tritt nicht (wie das Nächstliegende und in den meisten Fällen Rechte war) in Fdur, sondern in der Moll-dominante, auf deren Dominante auf, — und er ist gebildet aus den nach dem ersten und zweiten Largo (S. 195) eintretenden Allegrosätzen,



er ist die Vollendung dessen, was jene nur angedeutet. In Hast und großer Erregtheit (Beethoven hat ausdrücklich *agitato* beigeschrieben, was sich sonst im Lauf eines Satzes nicht leicht finden ließe) drängt und arbeitet diese Stimmung sich weiter und abwärts, bis hart entsehbende Schläge dagegentreten. Sie scheinen sich zu erweichen, grossen aber noch in der Tiefe, bis aus dieser der Bass höher und höher mit steigender Kraft emporbringt — und die Höhe trüb aber mit siegerischer Festigkeit sich dennoch gegen ihn behauptet.

Hier stehen sich nun zwei — nenne man es Geister, Stimmungen gleichzwei Persönlichkeiten gegenüber; man könnte versucht sein, ihnen plastisch bestimmtes Dasein anzubilden. Allein ein sicherer Anhalt fehlt gewiß. Vielmehr sind beide Stimmungen nahe genug verwandt und formell eng genug aneinandergeschnüpft, ja einander ergänzend, um auch hier jeden Gedanken an Zweifelheit der Person abzuweisen. Es ist ein einziges Wesen, das den trüben Kampf des Lebens tapfer, wenngleich düster und oft herzensbang durchkämpft.

Das setzt sich dann auch in unverbrüchlicher, unerbittlicher Einheit und Unabänderlichkeit fort.

Der erste Theil war still geworden, fast bis zum Verstummen; der zweite hebt mit jener ersten Largo-Frage wieder an, die, aus der Tiefe bringender emporgeworfen, in feierlicher Dreizahl ertönt und vergebens der lösenden Antwort harret. Streng vielmehr und

ohne Zwischenrede tritt der Hauptsatz wieder an, bringt scharf empor, versinkt wieder zur Tiefe und bringt da — der dritte Theil fordert sein Recht — die Largo-Frage zurück. Ist sie noch nicht verstanden? es fehlte ja kaum etwas, als das Wort! — Und auch das soll nicht fehlen: aus dem Largo tritt ein Rezitativ hervor, — die Rede die Musik wird, die Musik die Rede werden möchte, um endlich verstanden und erhört zu werden.

Rezitativ in der Instrumentalmusik ist nicht neu. Schon Seb. Bach hat in seiner chromatischen Fantasie den tiefstinnigsten Gebrauch davon gemacht, Mozart hat in seinen Variationen über *Une sièvre brulante* die Adagio-Variation, übrigens ohne tiefere Bedeutung, scenenartig mit Rezitativ durchwebt. Wo es bedeutsam, nicht als bloß äußerliches Formspiel auftritt, spricht sich in ihm vor Allem das Bedürfniß des Komponisten aus, über die Sphäre der unbestimmten Regungen hinaus zu festbewußtem Ausdruck zu gelangen. Dies Bedürfniß aber setzt voraus und bezeugt, daß der Komponist selbst über jene Sphäre hinaus zu hellern Anschauungen und deutlicherm Bewußtsein gelangt ist. Mehr als einmal wird diese Gestaltung bei Beethoven wiederkehren, zuletzt in symbolisch-mächtigster Bebeutsamkeit.

So hat uns der erste Hinblick auf die Werke eine stetige Reihe von Gebilden erkennen lassen, die sich von dem Standpunkte beseelten Tonspiels zum Ausdruck bestimmter Empfindung, zur Entwicklung festgehaltner und fortschreitender Gemüthszustände, — gleichsam Geschichten aus dem Seelenleben, zum Theil aus dem wirklichen Leben angeregt, — bis dahin fortführt, wo man nach dem Wort verlangt, weil das Bewußtsein so bestimmt und klar geworden, daß es kaum anders als durch das präzise Wort sich genughun zu können meint.

Wie besteht solchem Zeugniß und solchem Zeugen gegenüber der alte, nimmer rastende Streit der Aesthetiker: ob die Musik Tonspiel oder dunkles Gefühl sei, oder bestimmtern Inhalts? Sie ist

Alles dies, und jedes mit gleichem Rechte; denn sie ist, was sie sein kann.

Mag die Deutung hier oder dort irren; es ist schon das bezeichnend und bezeugend, daß die Werke gereizt haben, sie zu deuten und auszulegen, — und zwar nicht Einen oder Einige, sondern Alle, die mit offner Seele sich in der Kunst eingelebt haben. Unter den Zeugen aber stehn die Künstler, die Tonrichter nämlich, voran; sie haben es selber in sich selber erlebt, was den künstlerischen Schöpfungen das Dasein giebt.

Und unter diesen „berufenen“ Zeugen steht unstreitig Beethoven selber als der „auserwählte“ voran. Er selber hatte (wie Schindler ausfragt) im Jahr 1816, als eine Gesamt-Ausgabe seiner Sonaten im Werke war, die Absicht: „die, vielen jener Werke zum Grunde liegende poetische Idee anzugeben.“

Auf diese Lebensfrage der Tonkunst wird mit verstärktem Nachdruck zurückzukommen sein.

X Chorische Werke.

Der Komponist Beethoven war, wie wir gesehen, auch Virtuos. Man kann nicht Beides in sich vereinen, ohne zur Konzertkomposition hingezogen zu werden. So schließen sich den Klavierkompositionen Beethovens mit und ohne Begleitung von Solo-Instrumenten seine Konzert-Werke an, ihnen wieder andre nahestehende, die sich der zusammenfassenden Betrachtung gerade hier am zugänglichsten erweisen. Von ihnen hebt sich der Blick zu Orchester- und symphonischen Werken. Dies alles bezeichnen wir, in Ermangelung eines bessern Namens, mit dem chorischer Kompositionen, der eigentlich nur Werken für Singchor gebührt, und einem Theil des hier Zusammenfassenden nur höchst uneigentlich. Er sollte jedoch auf die Bedeutung des Orchesters für Beethoven im Voraus hinweisen.

Die Reihe dieser Werke wird uns durch das erste

Concert pour Piano et grand Orchestre, Op. 15

eröffnet. Er hat es für eine seiner Akademien geschrieben; erst am Nachmittag des zweiten Tags vor der Aufführung (erzählt Wegeler) schrieb Beethoven das Rondo, und zwar unter ziemlich heftigen

Kolikschmerzen; im Vorzimmer saßen vier Notenschreiber, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab. Die Klavierstimme wurde erst bei der Herausgabe niedergeschrieben; so sicher faßte und fesselte Beethoven seine Gedanken. Von dem Abentheuer in der Probe ist schon S. 38 berichtet.

Konzertkomposition, wer auch der Komponist sei, ist stets ein Unternehmen zweideutiger Art. Der Tonsetzer hat einen Chor von Instrumenten um sich versammelt; durch sie will er sprechen, sie sind die Personen seines Drama's, jede derselben von eigenthümlichem Vermögen und Charakter; im freien Kunstwerke würde jede nach ihrer Weise zur Theilnahme berufen werden, mit gleichem Rechte, das sich nur nach ihrem Naturell und Vermögen näher bestimmte. So wär' es im freien Kunstwerk, in dem der Bildner unbedingt und ohne Nebenzweck nur seiner Idee folgt.

Im Konzerte muß, nach dessen Bestimmung, von diesem Grundgedanken jedes Instrumentenvereins abgegangen, es muß dem konzertirenden oder Prinzipal-Instrument — oder den zwei, drei konzertirenden Solo-Instrumenten der entschiedne Vorzug vor den andern gegeben werden, und zwar nicht aus innern Gründen chorischer Komposition, sondern aus dem ganz willkührlichen Vorsatz, es zu bevorzugen und hervortreten, sich auszeichnen zu lassen, — oder vielmehr den Spieler. Das durchgreifende Mittel aber des Spielers, sich auszuzeichnen, kann nur seine Bravour sein; was auch sonst der Komponist zu sagen hat, die Rücksicht auf den Solospieler und seine Bravour darf nicht versäumt, muß vorangestellt werden. Bei Pianoforte-Konzerten kommt noch der bedenkliche Umstand dazu, daß dieses universale Instrument, das sich selber so wohl genug sein, für sich allein Träger der tiefsten Ideen sein kann, gegen die Orchesterinstrumente nach Schallvermögen und melodischer Kraft im entschiednen Nachtheil steht. Uebersehn oder überwinden lassen sich diese Verhältnisse nicht; es kommt darauf an, sich mit ihnen, so gut es gehn will, abzufinden. Daß auch unter solchen Bedingungen das

Talent des Konfegers Hervorragendes leisten kann, hatte kurz vor Beethoven Mozart bewiesen.

Beethoven hat sich in der Konzertkomposition, namentlich in dem vorgenannten, eben so im zweiten und dritten

Concerto pour Piano . . . Op. 19 und 37

aus Bdur und Cmoll nach Tendenz und Form seinem großen Vorgänger angeschlossen. Daß er es mit eigenthümlichem Inhalt, mit Benutzung der höhern und immer fortwachsenden Spielgeschicklichkeit und Instrumentkraft, auch mit reicherer und eindringlicherer Erfassung des Instruments nach Vermögen und Natur desselben, endlich mit reicherer und blühenderer Verwenbung gethan: das war' ein großes Lob für andre Komponisten, nicht so für Beethoven. Seine Aufgabe war nicht darauf beschränkt, das bereits Vorhandne bereichert oder verschönert zu wiederholen, — was gewiß schon ein hohes Verdienst um das Kunstleben ist, — sondern in seiner Kunst eine neue Idee zu verwirklichen und damit derselben eine neue Bahn, ein neues Reich zu öffnen.

Das zweite Konzert gehört übrigens dem Jahr 1801 an und wurde von Beethoven selbst vorgetragen; das dritte wurde von Ries ausgeführt. „Beethoven hatte mir (erzählt Ries) das Manuscript gegeben, um damit zum ersten Mal öffentlich als sein Schüler aufzutreten; Beethoven dirimirte und wendete mir um. Ich hatte ihn gebeten, mir eine Kadenz zu komponiren, er wies mich an, selbst eine zu machen. Er war mit meiner Komposition zufrieden und änderte wenig. Eine brillante, aber sehr schwierige Passage, die ihm zu gewagt schien, sollte ich ändern. Die neue befriedigte mich nicht. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, im öffentlichen Konzerte die leichtere zu wählen. Beethoven hatte sich ruhig hingesezt. Als ich nun fast die schwerere anfang, machte Beethoven einen gewaltigen Ruß mit dem Stuhle, die Kadenz gelang aber, und Beethoven war so erfreut, daß er laut Bravo! schrie. Dies elektrisirte das Publikum.“

Diese Anekdote, willkommen als einer der kleinen Züge, die das Charakterbild lokalisieren, bezeichnet dem Verstehenden zugleich den Charakter der Kunstgattung, um die es sich handelt.

Betrachtet man das Konzert aus allgemeinerem Gesichtspunkt als Uebergang vom Beethovenschen Klavier zum Orchester, so knüpft sich ein zweiter Uebergang an jene Trio's Op. 1, in denen zwei andre Instrumente sich dem Klavier zu gleich berechtigter Mitwirkung verbinden, soweit das Uebergewicht des Klaviers die Gleichheit zuläßt. Dieser Uebergang eröffnet sich, weniger bedeutende Werke bei Seite gelassen, in den

Six Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle,
Op. 18,

von denen die drei ersten 1801, die drei folgenden 1802 herausgegeben, voraussetzlich früher begonnen sind. Das dritte Quatuor in der Herausgabe, Dur, soll das erste in der Komposition und das erste in der Herausgabe das dritte nach der Zeit der Komposition sein, die erste Anregung zu diesen Arbeiten soll 1796 Graf Appony durch jene Aufforderung (S. 44) ein Quartett zu schreiben, gegeben haben.

So erzählen Wegeler und Ries, und es ist kein Grund ihnen zu widersprechen. Die allererste Anregung wird man indeß in der tiefgewurzelten Neigung der deutschen Musiker für Quartett und dem mächtigen Vorbilde Haydns, — der das Quartett in gewissem Sinn erst geschaffen, so überragend tritt er darin auf, — und Mozarts zu suchen haben.

Die Quartettkomposition hält die Mitte zwischen Klavier- und Orchesterlag. Minder anspruchsvoll als der letztere, läßt sie sich überall, wo nur vier Musiker zusammenkommen mögen, ausführen und entspricht schon damit der deutschen Neigung, sich im kleinen bescheidenen Raume, gleichsam im heimlichen lauschigen Winkel zusammenzufinden. Da erwarten sie sich, da finden sie sich, üben und freuen sich endlos an dieser feinen Quartettarbeit, spielen und

leben sich in einander hinein zu lebenslänglichem Freundschaftsquartett. Man muß die vier Brüder Müller einziehen gesehen haben zum Quartettspiel, vier schwarz gekleidete, schlanke, junge ernst gelassene Gestalten, langsam eine nach der andern, — und dann gehört! — um zu begreifen, daß zum Troß aller Physiologie die Vier nur Ein Mann sind. Auf der andern Seite gewährt das Quartett wieder eine Gelenkigkeit der Stimmführung und eine Mannigfaltigkeit der Behandlung jeder Stimme sowie des Klangs, deren das Klavier nicht fähig ist. Dies hat dafür Vollgriffigkeit und Schallkraft, weitem Umfang einer durchaus gleichen Tonreihe und — was Alles überwiegt — diese vollkommene Einheit und Ungebundenheit der Ausführung für sich, in der der eine Spieler ganz unumschränkt gebietet und in jedem Zug der freiesten Eingebung des Augenblicks sich überläßt, so daß, wenn der rechte Spieler da sitzt, die Darstellung das hinreißende Feuer einer augenblicklichen Eingebung gewinnt. Das Klavier ist die Rennbahn der Phantasie, die Vertraute der einsamen, tiefsten Gedanken, das Quartett die feine sinnige Unterhaltung im trauten engen Kreise. Es ist Charakterzug für die musizirenden Franzosen, daß in ihren Konservator-Konzerten Quartette mit vierfacher Besetzung ausgeführt werden; eine Herzensergießung kompanieweise.

Jenen Sinn hatten die beiden großen Vorgänger Beethovens ihrem Quartett eingefloßt. Die feinste, sinnige, angeregte und bei aller Anregung in den verständnißvoll gezogenen Schranken anmuthiger Mäßigung weisende und beharrende Unterhaltung; Heiterkeit bis zu schallhafter Neckerei, Feuer bis nahe an leidenschaftliche Eingebung, inniges Empfinden, sicher vor jenen Stürmen, in denen man sich selber einsetzt und verliert an die tragische Bestimmung — und sich göttlich dahingiebt jenem

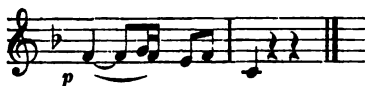
„Stirb und Werde!“

des Dichters.

Was hieraus später erwachsen sollte, war Beethoven, als er

seine ersten Quartette bildete, noch lange nicht bewußt. Einstweilen stand er noch auf der Bahn seiner Vorgänger, gleichviel ob ein Paar Schritte vorwärts.

So tritt gleich das erste (der Herausgabe nach das erste) Quartett in Fdur auf, das Hauptmotiv des Hauptsatzes (im ersten Satz)



bis zur Erschöpfung — nur nicht der ächten Quartettisten, die dabei „die Kunst“ bewundern — ausnuzend. Das Adagio affettuoso ed appassionato Dmoll $\frac{3}{8}$) mit seiner weiten wehmuthvollen Melodie scheint aus tiefen Quellen des Beethovenschen Gemüths entsprungen.

Nach dem lieblich scherzenden Gdur-Quartett folgt nun im Druck das dritte, aus Ddur, in der Erfindung das erste. In ihm scheint sich Beethoven mehr hingeeben zu haben; gleich der erste Satz bezeugt es, süße Zärtlichkeit, wie Liebeserklärung, spricht aus dem Hauptsatz

Allegro.

Two staves of music in treble and bass clefs, D major key signature, showing the first measure of the main motif. The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamic is 'p'. The first staff has notes D4, F#4, A4, B4, A4, G4, F#4, D4. The second staff has notes D4, F#4, A4, B4, A4, G4, F#4, D4.

so seelen- und lebensvoll, so jung und darum leicht erheitert, kosend. Das Andante (Bdur) ist nachsinnend und nachspürend irgend einem innerlichen Vorgange, nicht tief. Einen Anklang davon, als wäre dem ersten Vorgang (erster Satz) eine ernstere Erfahrung gefolgt, bringt das sogenannte Scherzo. Das Finale presto fliegt heiß und eilig dahin.

Im ersten Quartett der zweiten Folge, Cmoll, thut sich im

ernsten Dingen ein umschleierter Sinn hervor. Die Einführung des Seitensatzes, nach einem Schluß auf G,



deutet auf innern Zwiespalt, der Seitensatz selber folgt dann, in Es dur, gefaßten Sinnes und legt sich breit aus; das Ganze ist, um mit den Malern zu reden, mit breiterm Pinsel ausgeführt.

Eigenthümlich tritt nach diesem sehr ernst gefaßten, bisweilen (gleich Anfangs) in schmerzlich entschlossenem Sinn, emporbringenden, bisweilen schlagfertig heftigen Satze das Andante scherzo quasi Allegretto einher, gemessenen Schrittes und leise, gleichsam ein ernster, in sich geschlossener Charakter, der sich zum Scherzen zwingt, um seinen wahren Sinn zu vergessen, oder vergessen zu machen. Der Anfang, fugato,



wie der ganze Bau erinnert an das Andante der ersten Symphonie. Es läßt sich all' diesen Quartetten nichts Bestimmteres entnehmen. Einheit der Stimmung und des Wuchses ist wohl zu erkennen; so folgt jenem Andante, das scherzen wollte, drangvoll im schmerzlichen Sehnen ein Minuetto Allegretto, das dem ersten Satze nähert, dessen Trio sich heiterer hervorarbeitet, worauf das Finale (Cmoll, Rondo vierter Form) im Sinne des Ganzen endet, in seinem zweiten Seitensatze (Cdur) festenschlossen, kurz angebunden.

Von den beiden folgenden Quartetten kann nur noch das Finale

des letzten erwähnt werden. Es wird eingeleitet durch einen „La Malinconia, Adagio“ überschriebenen Satz, der Beethoven am Herzen gelegen haben muß, denn er bemerkt umständlich: „Questo pezzo si deve trattare colla più grand delicatezza.“ Es ist wie heimlich Sinnen über eine einzige Vorstellung, die nicht abläßt, an uns zu zehren, die man hin und her wendet und nicht los werden kann. Der Satz ist oben Einleitung genannt worden, weil er allerdings einführt in das eigentliche Finale, ohne selbständig zu schließen. Aber er hat selbständigen Inhalt, den er tief genug einprägt, gegen das in sanftem Wellenschwung dahin tanzende Finale ihn aufgebend, doch mitteninne wieder in Erinnerung bringend.

Irgend eine innere psychologische Einheit über die reinmusikalische der Stimmung hinaus — und kaum diese allenthalben — irgend eine bestimmende Idee wüßte man nicht nachzuweisen. Es ist eben der haydn-mozartische Standpunkt; nur ist der musikalische Inhalt reicher geworden, weiter geführt, voller ausgesprochen.

Den Quartetten reiht sich nach Stimm und Standpunkt das

Quintett (2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell) Op. 29

an, ebenfalls aus dem Jahr 1802.

Wir haben uns die Anekdote gefallen lassen müssen, daß auf Appont's Bestellung statt des verlangten Quartetts erst ein Trio, dann ein Quintett zu Tage gekommen sei. Es ist möglich. Hat die Bestellung wirklich den Anstoß zur Quartettkomposition gegeben, so kann Beethoven, indem die Gedanken sich in ihm zu gestalten anfangen, inne geworden sein, daß dieser heranwachsende Inhalt sich besser — das eine Mal für ein Trio, das andre Mal für ein Quintett eigne; vom letztern haben wir gleichwohl (S. 158) bereits erfahren, daß es kein Originalwerk, sondern eine Umarbeitung aus dem Ottett sei. Das Sachverhältniß kann nicht wichtig erscheinen. Nur muß dem Musikliebhaber die Vorstellung fern bleiben, das

Quatuor habe nicht gelingen wollen, der Komponist habe Eins gewollt und ein Andres gethan. Für den Komponisten ist es, erforderliche Bildung vorausgesetzt, vollkommen gleich leicht oder gleich schwer, drei, oder vier, oder fünf Stimmen zu führen und zu verwenden; hätte Beethoven ein Quartett bestimmt gewollt, so wäre daraus nimmermehr ein Trio geworden. Der Komponist folgt dabei zunächst, gleichviel, ob ein äußerer Anlaß vorausgegangen ist, dem Gebot einer innen treibenden Idee, die gerade vier und nicht mehr Stimmen fodert; oder er setzt sich nach eigenem Willen ganz äußerlich vor, ein Quartett, oder was es sonst ist, zu schreiben; seine Gedanken richten sich hierauf und die Phantasie bildet sie in diese bestimmte Form hinein. Dieser äußerlich beginnende Hergang ist der gewöhnliche; er ist überall genügend und berechtigt, wo nicht eine tiefere Idee den von ihr gleichsam beseffenen Künstler bestimmt.

Das Quintett, eines der bedeutendsten Werke seiner Gattung, ist gleichwohl keins von jenen Werken, die ihren Ursprung in einer höhern, den Bau wie ein Gottesbefehl hervorrufenden Idee haben. Es ist der allgemeinen, dem Inhalt nach noch unbestimmten, aber ganz künstlerischen Lust am Schaffen entsprungen, wie die Mehrzahl aller Instrumentalkompositionen. Nicht mehr sagt das erste Thema,



nicht mehr der Fortgang; es hätte ebensowohl ein Quatuor werden können. Nun aber hat sich der Wille auf fünf Stimmen gerichtet und die Phantasie sich mit dem Rageklang der fünf vereinten Streichinstrumente erfüllt. Das führt denn sogleich zu reicherm Gewebe, zu Gegensätzen verbundner Stimmen, zu breiten und gefüllten Harmonielagen, das siedet gelegentlich, im zweiten Theil,

The musical score shows four staves. The top staff is for Violins 1 and 2 (V 1, 2) in treble clef, starting with a piano (p) dynamic and a fortissimo (sf) dynamic, and ending with a crescendo (cres.). The second staff is for Viola 1 (Va 1) in treble clef, starting with a fortissimo (sf) dynamic. The third staff is for Viola 2 (Va 2) in bass clef, starting with a piano (p) dynamic. The bottom staff is for Violoncello (Vc) in bass clef, starting with a piano (p) dynamic and ending with a crescendo (cres.).

heiß auf. Zugleich diene es als Belag für die S. 174 erwähnte Tieffstimmung Beethovens. Das zarte, edelsinnige Adagio, das leichte Scherzo, das sich in anmuthigem Schwunge wärmer beseelt, das Finale, das voller Grazie, in flatternder Leichtigkeit, sprühend von Lebenslust dahinrauscht und nur zuletzt, vor dem Ende, mehr neckend als ernstlich gemeint, eine bedenkliche Frage aufwirft, um von Neuem in heimlicher Lust aufzurauschen: das Alles — wer würde fertig, diese Schatzkammer auszuzählen, die Beethoven uns hinterlassen!

So sei denn auch das

Grand Septuor, Op. 20

für Violin, Bratsche, Violoncell und Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn nur als Fortschritt zu dem höhern Schauplatze, der Beethovens wartet und den er sicher längst ersehnt, genannt. Es ist wegen der im Privatkreise nicht so leichten Besetzung der sieben Stimmen in der Originalgestalt weit weniger bekannt, als im vierhändigen Klavierauszuge; aber selbst in diesem verkleugnet es dem

*) Va bedeutet Viola oder Bratsche.

einigermaßen erfahrenen Hinblick nicht sein ursprüngliches Wesen. Die Wohlglücklichkeit der Bläser, das üppige Wesen der Klarinette, das ermuthigende Waldhorn, sie fühlen sich heraus, wie sie den Sinn des Ganzen bedingt und in der Originalgestalt mit blühender Farbe geziert haben, daher es allerdings wünschenswerth bleibt, zu ihr durchzubringen.

Das Ganze ist so recht „Musik,“ die nichts anders sein will, nichts begehrt, als den Wohlgenuß der Melodien und Klänge, die Wohlgestalt anmuthigen Daseins aus dem wohlwollenden Gemüthe des Künstlers in unsers zu übertragen. Es ist reich gespendet. Nach einem einleitenden Adagio der vollausgeführte Allegro-Satz, dann das gesangvolle, innige Adagio, die launige Menuett, so einig mit dem Grundton des Ganzen und so wohlgegliedert in dessen Bau, daß der Gedanke, sie sei anderswoher (S. 75) genommen, nicht wohl bestehn kann. Der Menuett folgen ländlich unschuldige Variationen, ein muthvolles Scherzo, endlich zum Finale noch ein einleitendes marschmäßiges Sätzchen.

Jede dieser hier betrachteten Kompositionen thut einen Schritt vom Klavier hinweg zum Orchester. Mitten unter sie tritt das erste Orchesterwerk nach jenem Mitterballet, das der Knabe Beethoven einst in Bonn zu Stande gebracht.

Es sollte wieder ein Ballet sein:

Gli uomini di Prometeo,

Ballet von Bigano, für Wien komponirt und aufgeführt am 28. März 1801; die Musik ist als Op. 43 herausgegeben; der alte, bei Cappi in Wien herausgegebne zweihändige Klavierauszug ist vielleicht von Beethoven selbst verfertigt.

Am Bekanntesten ist die Ouvertüre dieses Werkes; wo man eine Ouvertüre von Beethoven geben und sich auf das Leichteste damit, ohne Probe, abfinden will, wird unfehlbar diese Prometheus-Ouvertüre gewählt, weil sie so leicht und bekannt ist. Dabei ist man so undankbar gewesen, sie wegen eben dieser Leichtigkeit, — die

der Ausführung deutet auf die des Inhalts, — ein wenig geringzuschätzen. Lenz, erfüllt von edlem, wenn auch bisweilen irrgelenden Enthusiasmus für Beethovens Größe, nennt sie „eine Sommersprosse auf Beethovens jugendlicher Wange;“ er legt nämlich die hohe Idee andrer beethovenscher Schöpfungen als Maßstab an diese kleine Ballet-Duvertüre. Und wahrlich, er ist nicht der Einzige, der so thut. In der Kunst aber will jedes Werk aus sich selber beurtheilt werden und ein äußerlich Messen, das darauf hinauskommt, ein Werk gegen das andre schöner oder größer oder origineller zu befinden, ist unfruchtbar und im Grunde unkünstlerisch. Der Künstler will nicht schön und schöner, oder groß, oder originell sein; er wird nur von innen getrieben, zu offenbaren, was in ihm ist. Und wenn er sich einer voraus bestimmten Aufgabe widmet, so will er wieder nicht größer oder origineller sein, — das Alles sind lauter unkünstlerische Gedanken und Absichten — sondern er giebt sich unbedingt dieser Aufgabe hin und läßt aus sich heraus diese ganz allein wirken nach ihrer Natur.

Beethoven fand sich nun diesem Prometheus gegenüber. Der Titane hat sich gefallen lassen müssen, Ericot anzulegen und zu tanzen, oder doch in einem Ballet zu figuriren. In einem Sturme bringt der Halbgott das befeelende Feuer vom Himmel, belebt seine leblosen Erdgebilde, so gut es hat gehn wollen, führt sie dem Apoll vor, der ihnen vor allen Dingen Saitenspiel und allerlei andre präsentable Künste verleihen soll. Was soll man weiter von diesem Spiel mit lebendigen Marionetten sagen? was sollte, konnte Beethoven daraus machen? etwa große Musik, wie zu Fidello oder den Symphonien?

Er hat künstlerische Pflicht gelübt und sich ganz treu, — wie hätt' er auch anders gekonnt? der Aufgabe hingegeben. Die Duvertüre kündigt sich mit anmuthiger Feierlichkeit im Adagio auf der Unterdominante (Fdur) an, ihr Gedanke wird von jenem Tiefklang des Orchesters getragen, der Beethoven eigen und für ihn (S. 174)

bezeichnend ist. Dann tanzt und rollt das Allegro molto con brio so muntern leichten Kopfs, wie Menschen und Götter dahintanzen werden, sobald der Vorhang sich hebt; Alles, auch der Seitensatz, in dem wechselnd die Bläser sich melden und ablösen, ist leicht, in Einem Guffe hingeworfen. Was hätte Beethoven Besseres thun können?

So ist die ganze Musik des Ballets. Nach der Ouvertüre tritt ein neues Allegro (non troppo) vor, ein Naturbild, la tempesta, nicht besser und nicht schlechter, wie schon früher Gluck und Mozart und Andre den Sturm haben sausen lassen. Hier zeigt sich schon jene später so oft benutzte Gegenstellung von tonischem und rhythmischem Motiv, —



das tonische Motiv hat sechs oder zwölf, das rhythmische (der Takt) hat acht Momente, widerspricht daher jenem, indem es die Momente 1, 9, 17 betont, — durch welche die rhythmische Ordnung verlöscht und das Ganze in Taumelschwung gestürzt wird. Es ist nicht nöthig, von der Scene (No. 1.) der Belebung und allen folgenden zu berichten; No. 8 ist ein weitgeführter Marsch, munter, lebendig, gaufelnd, bunt, durchaus marionettenhaft; Beethoven hat das Ballet ganz richtig beurtheilt.

„Aber warum hat er dergleichen komponirt?“ — So fragt kein junger Komponist, und keiner, der es gewesen; man widerstehe doch, wenn sich Gelegenheit bietet, für Orchester und Bühne zu schreiben, und obenin zum erstenmale!

Noch eine Merkwürdigkeit enthüllt sich uns beim Einblick in die Ballet-Partitur. Wir finden im Finale jenes Doppel-Thema,

Allegretto.

das drei oder fünf Jahr später im Finale der Helvensymphonie und ebenfalls fünf Jahr später den S. 70 erwähnten Variationen als Thema dient. Zuerst also ist das Thema im Prometheus aufgetreten. Liegt ihm eine Volksweise zum Grunde? Ist es im Ballet beliebt und dem Beethoven so lieb geworden, daß er es in einem seiner bedeutungsvollsten Werke wiederholt? Sind vielleicht jene Variationen (die verschiedenen Ausgaben sagen bald aus, sie seien sur un thème de Prométhée, bald sie seien auf ein Thema aus jener Symphonie komponirt) ebenfalls der Symphonie vorausgegangen? — Die letztere Frage scheint die unbedeutendere; das Auffallende liegt in der dreimaligen Benützung desselben Thema's, ein Fall, der bei Beethoven nicht wiederkehrt, man müßte denn die Umarbeitung der zweiten Leonoren-Duvertüre zur dritten hieherziehen. Jedenfalls ist das Thema zwar anmüthig, aber nicht von bestimmter Bedeutung, so daß die verschiedenen Verwendungen nirgends einen Widersinn hervorrufen.

Am Prometheus hatte er die Kraft der Schwingen versucht, in der ersten Symphonie,

Grande Sinfonie, Op. 21

wiegte er sich schon ablergleich auf ihnen zu jenen Höhen empor, auf denen Mozarts Geist geweilt hatte; wie weit er darüber hinaus zu weitem Umblicken gelangen sollte, war jetzt noch nicht zu ermessen. Man muß übrigens annehmen, daß diese Symphonie 1799 oder spätestens 1800 gesetzt worden; denn die zweite Symphonie ist schon im Spätherbst 1800 zur Aufführung gekommen.

Für jeden Komponisten ist es ein hohes Fest, diesen Chor ver-

schiedenartiger Träger seiner Idee und seines Willens um sich zu versammeln; es ist ein Gefühl, wie vielleicht ehemals des Bannerherrn, der seine Vasallen um sich her sammelt zum Strette; freie Männer nach allen Seiten hin, nur seinem Lehnsgebot unterwürfig. Welch ein Festgefühl mußte Beethovens Brust erfüllen, als er an die Stelle trat, die ganz unfehlbar ein Vorgefühl ihm als sein gelobtes Land bezeichnete! Dies ist nicht willkürliche Voraussetzung, es ist nachzuweisen aus seinen Klavierkompositionen, die sich, wo es nur geht, zu orchestralen Lagen und Vollklängen erheben.

Zu diesem Fest versammelt er vor allen Dingen das Orchester vollständig um sich. Während seine großen Vorgänger sich in der Zusammenstellung ihres Orchesters an Oboen oder Klarinetten genügen lassen können, nimmt er von Anfang an Oboen und Klarinetten in Anspruch; dieser Grundlage treten später, wenn es nöthig ist, Fagotten, Piffolflöten und Serpent, auch die große Trommel zu. Dies ist das beethovensche Orchester.

Seiner erste Zuwachs (Mißverständnis zu vermeiden, sei wiederholt, daß er keineswegs erst durch Beethoven gewonnen, sondern nur durch ihn bleibend festgehalten worden) ist keineswegs bloß stoffliche Häufung. Er gewährt zunächst vollere Harmonie, besonders vollere Mittellagen im Chor der Bläser, dem vermöge des ausschallenden und quellenden Klangs ihrer Instrumente die Ausfüllung der Harmonie obliegt. Er gewährt dem Bläserchor — achtschimmig, ohne die vier Blechinstrumente mit den Pauken, und von den Kontrabässen bis in die dreigestrichene Oktav reichend — volles Gegengewicht gegen den eben so weit reichenden Chor der Saiteninstrumente, der zwar in der Regel nur vier Stimmen aufstellt, aber in mehrfacher Besetzung und für Doppel- und drei-, vierfache Griffe geschickt. Er bietet in derselben Komposition je nach Wendung und Wechsel des Inhalts den süßigern oder schmelzenden Klang der Klarinette neben der Feinheit und Schärfe der Oboe, und

gestattet den entschieden ausgebildeten Gegensatz von weichern in einander schmelzenden Klangmassen (Flöten, Klarinetten, Hörner, Fagotte) gegenüber dem spröbern Verein von Oboen mit Fagotten, oder gar von Oboen und Hörnern, die nie verschmelzen und gerade durch den innern Widerspruch, z. B. in dieser, dem Esdur-Konzert Beethovens entlehnten Verbindung



reizen, was nicht genug hervortreten würde, wenn man (wie in Mozarts Gmoll-Symphonie) von Anfang an nur Oboen und nicht Klarinetten gehört hätte.

Wir dürfen von diesem Gegenstande nicht scheiden, ohne einem möglichen Mißverstände zu wehren und dabei das Wesen des beethovenischen Orchesters schärfer zu bezeichnen. Wenn also die beethovenische Vergrößerung des Orchesters, kann man fragen, ein wesentlicher Fortschritt ist: muß man nicht die noch größere Erweiterung des Orchesters in unsern Tagen für einen noch weitem Fortschritt, über Beethoven hinaus, erachten? Wo ist aber dieser Weise des Fortschritts ein Ende abzusehn, und welches Verdienst hat er, der sich wenigstens zunächst nur als ein quantitativer darstellt? — Keineswegs soll und kann neuern Komponisten eine Schranke gezogen und die Verwendung neuer Instrumente gewehrt werden; jeder Künstler gebietet so frei über die ihm zu Gebot stehenden Mittel, als Beethoven und seine Vorgänger über die ihrigen. Es kommt aber jederzeit auf den Gebrauch an, der von der vermehrten Orchestermaße gemacht wird und gemacht werden kann; und da zeigt sich denn, daß unvermeidlich mit der wachsenden Masse der Instrumente der Spielraum und das charakteristische Hervortreten

der Einzelnen beengt und zurückgebrängt wird. An die Stelle einzelner, individuell unterscheidbarer Charaktere treten Massen, an die Stelle geistiger und zwar dramatischer Wirkung tritt stoffliche. Trifft nun, wie kaum anders sein kann, der Anwuchs vorzüglich die hallenden und weniger beweglichen Blechinstrumente, so treten diese Folgen noch entscheidender hervor; an die Stelle dramatischer Führung der einzelnen Instrumente als eben so vieler charakterverschiedener Personen treten verschmolzene Massen, die durch verschiedene Klangfarben sich scheiden und deren dichterischer Inhalt (wenn ein solcher vorhanden ist) sich zu dem des beethovenschen Orchesters etwa so verhält, wie ein modernes Schlachtgemälde mit seinen Heersäulen und Feuerlinien und seinem Pulverdampf zu den Kämpfen der Illade. Wir sind also nicht auf dürres Abzählen und Abwägen der Mittel hingewiesen, sondern entscheiden uns nach dem möglichen und wirklich davon gemachten Gebrauche.

Der beethovensche Orchesterbau nun, die Vollendung oder Behauptung dessen, den seine großen Vorgänger emporgeführt, war so wohl abgewogen, daß jedes einzelne Instrument sich persönlich — sagen wir als eine der Personen im großen Drama vernehmen lassen und bewegen konnte, daß aber zugleich Stoff genug für Massenbildung und Gegeneinanderstellung einer Masse gegen die andre vorhanden war; es lebt in diesem Orchester ein freier Geist in einem leichtbeweglichen Körper. So faßte Beethoven sein Orchester auf, und in diesem Gedanken beging er schon sein erstes Festspiel mit ihm; es war ein hoher, freudiger, muthvoller Ernst in diesem Spiel.

Das verkündet sich schon in der Einleitung. Ihm ist feierlich zu Muth, er greift in die Unterdominante, denkt an die Parallele, wendet sich in die Oberdominante, alle wesentlichen Beziehungen seines Haupttons zusammenfassend, und dann — ein Trompeten- und Paukenschlag bekräftigt es — setzt er sich in diesem seinem Gebiete fest, alle Mithandelnde, mit Ausnahme jener,

Adagio molto.

H
F 1
O 1
Kl 1
V 1, 2
Va
B

treten wohlgefondert heran, bald vereint und durch jene vorbehaltenen Machtthaber bekräftigt. So feierlich war auch Mozart zu Muth, als er seine Esbur-Symphonie, den sogenannten Schwanengesang, einleitete; es ist in beiden Sätzen nahezu derselbe Grundtrieb, obgleich nicht zwei Noten mit einander stimmen. Nur weilt der ältere Meister wohlgefälliger in der Vorhalle, wo die Flügel des Orchesters ihn umrauschen und Ahnungen seiner dunkeln Macht ihn zu beschleichen scheinen, während der jüngere ungestümer sich kurzgefaßt schon in den Strom des Allegro wirft. Es ist Beethoven eigen, sich gern rasch entschieden zur Hauptsache zu wenden, diese aber dann in Fülle durchzuleben, während sein großer Vorgänger in der Ueberfülle seiner Aufgaben und Unternehmungen und in der unbewußten Hast seines bald verwehten Lebens seine Gedanken oft nur

*) Fl bedeutet Flöte, O Oboe, B Kontrabässe mit Violoncellen, die Hörner erklingen eine Oktav tiefer, die Bässe eine Oktav tiefer mit den Violoncellen.

„effleurirt,“ gleich einem flüchtigen, im Sonnenstral Schönheitsfunkelnden Schmetterling von Blüte zu Blüte duftnaschend schwebt.

Und nun tritt der Hauptsatz vor, energisch rhythmisirt, immerfort auf die Tonika schlagend, als wollt' er da festgenagelt bleiben, — und doch leise; die Kräfte müssen noch gezügelt warten. Die Saiten allein führen ihn, dann wehen ihn die Bläser mit leisem Anhauch

Allegro con brio.



nach Dmoll zur Wiederholung, von da in gleicher Weise unter schauernder Erwartung der Saiten (Triller des ganzen Chors) crescendo zum Hauptton zurück, und hier erst tritt die Kraft des Orchesters zusammen und führt den Hauptsatz energisch und vollbefriedigend, brausend in jugendlicher Kraft gleich dem unzubändigenden Streitroß („es strampfet auf den Boden und ist freudig mit Kraft, . . . es zittert und tobet, und scharret in die Erde, und achtet nicht der Trompeten Hall“*) zu Ende. Auf seinem Gipfel hatte sich ein neuer Gedanke

Musical notation for the main theme, featuring a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The notation includes a bass clef and a treble clef, with various rhythmic values and accidentals. Labels include Fl 1 u. 2, C, F 1, Tr u. H, V 1, 2, Va B u. F 2, and P**).

*) Job.

***) Tr bedeutet Trompeten, P Pauken.

aufgeschwungen; die Violinen stellen ihn auf, Flöten, Klarinetten (im Gegensatz zu den vorher begleitenden Oboen) und das erste Fagott antworten, nach der gegliedertern Wiederholung tritt der erste Gedanke wieder in sein Recht. Der ganze Hauptsatz hat vierzig Takte weit sich in vollster Einheit und Energie entfaltet. Der Kern desselben (das vorlegte Beispiel) hat vier Takte, die durch den Anhang der Bläser zu sechsen werden, der ganze Bau gliedert sich hiernach, —

4 und 2 Takte,

4 und 2 Takte,

2 und 2 und 2 Takte —

und dazu noch zwei, — zuerst also, breit und prunkend, sechstaktig, dann, schlagfertiger vorbringend, zweitaktig und viertaktig.

Wir haben länger hier weilen müssen. Denn uns, die wir durch Beethoven selber noch Mächtigeres und Tieferes kennen gelernt, ist es gar nicht leicht, gegen diese erste und in gewissem Sinn kleinste der beethovenschen Symphonien (wenn man sich einmal auf Vergleichen und Messen von Gegenständen einlassen muß, deren jeder selbständige Bedeutung und sein eigen Maaß in seiner Idee hat) gerecht zu werden. Will man für sie ein äußerlich Maaß finden, so darf es nicht aus den spätern Symphonien des Meisters genommen werden, zu denen jene erste ihn hat fördern helfen. Man vergleiche sie, wenn man vergleichen muß, mit den frühern Werken der großen Symphonisten; vergebens wird man, so Unschätzbares sie geben, gleiche Energie und entschlossenerer Einheit und Vollführung suchen.

Nun hat Beethoven die Herrschaft bewährt; nun läßt er im Seitensatz die Einzelnen (A)

(erst Oboe und Flöte, dann Geigen gegen Oboe und Flöte) ihr harmlos freundlich Wechselspiel treiben, bis in dunkler Heimlichkeit der Baß



es überschleicht, Takt 3 die Oboe, dann das Fagott sich anschmiegt, bald aber der Hauptbaß die unheimlich fremde Trübnis wieder siegreich durchbricht und, wohligh sich wiegend, mit kurz angebundenem Schlusssatz den ersten Theil fest beschließt.

Den zweiten Theil erfüllt er durchaus. Er meldet sich in Dmoll, in Gdur, unterwirft dann in Cmoll sein letztes Motiv einer Erörterung

A musical score for a full orchestral arrangement. It features two staves: a treble clef staff for the upper instruments and a bass clef staff for the lower instruments. The upper staff is labeled 'Fl' (Flute) and 'O' (Oboe). The lower staff is labeled 'B' (Bass) and 'F' (Bassoon). The score includes various dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), and 'pp' (pianissimo). The music is written in a minor key and shows a complex interplay of melodic and harmonic lines.

zwischen Baß, Flöte und Oboe, Violin und Fagott (die Begleitung ist hier weggelassen), greift dann zu den ersten Motiven und führt in den dritten Theil, der frisch und voll zu Ende rollt. Zum Schlusse treten die drei Thöre des Orchesters, Saiten, Bläser und Blechinstrumente*) in jubelnder Fanfarenweise gegen einander und zu einander,

*) Blech oder Blechinstrumente nennen wir Trompeten, Hörner, Posaunen (die Pauken schließen sich an), die übrigen Blasinstrumente kurzweg Bläser.

The image shows a musical score for a symphony, likely from the 18th or 19th century. It features six staves: Horns (H), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), Violins (V.), and Cellos/Double Basses (C.). The Horns and Oboes parts are in the upper register, while the Bassoons and Cellos/Double Basses are in the lower register. The Violins and Cellos/Double Basses parts are in the middle register. The score includes dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'P' (piano), and articulation marks like 'B' (breve). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and slurs.

und heben den herrschenden Gedanken auf den Schild.

Unterbrechen wir uns hier, um einem geistreichen Kunstfreunde Dullbichoff, das Wort zu überlassen; er ist der berebte und wohlbewanderte Vertreter aller derer, die, soviel sie auch gehört, gelesen und geschrieben haben, im Grund ihres Herzens und ihrer Anschauungen nicht über den mozartischen Standpunkt hinausgekommen sind, außer etwa, um auf das Lotterbett der neuen Weltschen zu sinken. Es liegt aber, allen chronologischen Rechnungen zum Trog, zwischen Mozarts und Beethovens Zeit mehr als ein Jahrhundert, es liegt zwischen ihnen die große französische Revolution, deren Einfluß man arg verkennen würde, wollte man nur ihre politischen Folgen, nicht auch ihre Wirkung auf den gesellschaftlichen Zustand Europas und die Richtung der Geister in Anschlag bringen. Jene Zeit Haydns und Mozarts in ihrer bescheidenen Genügsamkeit und Beschränkung auf die Privatinteressen und Privatgefühle, auf die Genüsse und Sorgen des bürgerlichen oder Familien-Daseins, sie konnte nicht länger walten. Die ihr eignen Interessen und Reize sind geblieben und werden gelten, so lange wir Menschen sind. Aber neben ihnen sind jene umfassendern aufgestanden, die sich an die Idee von Freiheit und Rechtsstaat und an die Beteiligung der

Menschen an den öffentlichen Angelegenheiten knüpfen, und die Allen und Allem in dem Maaß, als sie Wurzel fassen, eine höhere Richtung geben. Herr von Dultschkeff, der in seiner Biographie Beethovens Beethoven gelegentlich einen „Kotfürer“ nennt (weil Beethoven über seine Zurückweisung vom privilegierten Gerichtsstand, allerdings irrig, schwer erzürnt war), findet nun sein Genügen, wenigstens gegenüber der Tonkunst zeigt er sich so, in jenem engergezognen, ja — wer wollt' es leugnen? — innerlich friedlichern und gestärktern Kreise des Lebens, der auch in der Kunst gemessene Grenzen des Schönen, der Anmuth, Mäßigung, Gefälligkeit zu ziehn und zu bewahren wußte, ungestört durch tieferegte Leidenschaften und fernerstehende — wer weiß, ob nicht kunstfremde, musikalisch unausführbare Ideen. Daher findet er nur gerecht, wenn die Wiener später Beethoven verließen, um in Rossini aufzugehn, und erblickt in Beethoven entweder nur den Fortsetzer Mozarts, oder den von diesem und der rechten Bahn Abgeirrten. Denn, um ihn zu erkennen, findet er keinen Anhalt, als sein dilettantisches Dastühaltten und den mozartischen Maaßstab.

So meint er nun auch, jene erste Symphonie würde (würde? sie ist es, oder ist es nicht an sich selber) ein Wunder sein, hätten nicht einerseits Haydn und Mozart gelebt und wären ihr nicht die jüngern Geschwister gefolgt. Ihr Unglück sei, diesem doppelten Vergleich nicht entgehn zu können. Jedermann erkenne in ihr eine „Studie nach Mozart,“ und zwar nach dessen Cdur-Symphonie. Dieselbe Tonart, fast gleiche Ausdehnung, dieselbe Anordnung der Partien (er hat zunächst den ersten Satz im Sinne), offenbare Analogie in der Wahl der Modulation und der Rhythmen, ein Andante in der Tonart der Quarte (er zählt die Tasten oder Tonstufen ab, der Begriff der Unterdominante fehlt ihm), Menuett und Finale im Hauptton. Ungeachtet dieser Aehnlichkeiten in der Form seien sich gleichwohl die Allegros (ersten Sätze) von Beethoven und Mozart

durchaus nicht ähnlich; das von Beethoven sei klar, glänzend, erhaben, aber ziemlich schwach im Ausdruck und im Styl.

Dulibicheff trägt sich nämlich neben den andern Stichworten der Aesthetik auch mit dem des „Styls,“ hat einen Opern-, einen Symphonien-, einen Sonaten-Styl und beliebige andre zur Hand und macht bei andrer Gelegenheit ächt französisch Beethoven den Vorwurf, „die Style vermischt zu haben,“ — natürlich, ohne sich mit einer genauern Erklärung zu befassen.

Uebrigens sei beiden Werken Geschmack, Wohlklang, Klarheit, Reinheit und Eleganz gemeinschaftlich, und das unbestreitbare und unvermischte Vergnügen, das sie den Hörern gewähren.

So weit Dulibicheff. Wenn nur der Ausdruck nicht wäre! und der Styl! und vor Allem die Nachahmung! Und wenn man nur nicht unter dem Vergleichen und all' den allgemeinen Begriffen den Gegenstand aus den Augen verliere! Damit nicht fortwährend vertrauensvolle Seelen so herumgeführt werden, muß wenigstens einmal in diese Dämmerung hineingeleuchtet werden; es gilt nur der Nachahmung Mozarts.

Die Gleichheit der Tonart in den vier Sätzen, — welche ein Beweis! — liegt am Tage; wußte aber Dulibicheff, der in Gottesnamen vier Bände über Musiker und Musik geschrieben, nicht, daß die Modulationspunkte der beiden Symphonien aus naheliegenden Gründen die allergebräuchlichsten sind? und zwar bei Vorgängern wie Nachfolgern Mozarts und Beethovens? ist er niemals wenigstens oberflächlich der Kunstformen (die nämliche Anordnung der Partien des Werks, — spricht der Dilettant den pariser Salons nach, — wie z. B. des Hauptsatzes, der Seitensätze, der Uebersetzungs- oder Zwischensätze, der Wiederholungen, des Mittelsatzes u. s. w.) innegeworden, die nicht etwa jenen Symphonien eigen sind, sondern durch alle Werke hindurch vor Mozart und nach Beethoven sich erhalten und fortentwickeln und auch den Modulationsgang,

wenigstens in den Hauptpunkten, regeln? — die berechtigten Ausnahmen unerwähnt.

Unglücklicherweise will sich aber diese „nämliche Anordnung“ hier kaum für die allgemeinsten Hauptpunkte zeigen, von denen es überhaupt nur wenig Ausnahmen giebt. Allerdings steht in beiden Werken, wie in allen aller Komponisten mit seltenen Ausnahmen, im ersten Theile der Hauptsatz im Hauptton und der Seiten- und Schlußsatz (S. 94) in der Tonart der Oberdominante; eben so übereinstimmend in allen Werken derselben Gattung, seltene Ausnahmen bei Seite, bildet sich der dritte Theil. Das Feld der Abweichungen ist bekanntlich der zweite Theil, weniger gut Mittelsatz oder auch Durcharbeitung genannt; er gestattet mannigfaltige Wahl des Inhalts und Führung der Modulation. Wie stellt sich also der zweite Theil der beiden Werke? das ist der Kern der Frage.

Mozart ergreift für seinen zweiten Theil den Schlußsatz, weil er ihm im Laufe des Ganzen zunächst lag und er keinen Anlaß hatte, einem seiner Sätze den Vorzug zu geben; daher vertauscht er ihn auch weiterhin mit dem Hauptsatze. Beethoven ergreift den Hauptsatz und hält daran fest; denn in dieser seiner Komposition ist der Hauptsatz so zu sagen Alles, in ihm spricht sich der Trieb aus, der den Künstler damals erfüllte. Mozart stellt seinen Seitensatz in Esdur auf, lieblicher und schattiger als zuvor in Gdur, aber in gleicher Grundstimmung; er geht von da über Asdur, Fdur, Gmoll, Fmoll, nochmals Esdur u. s. w., und bringt den Hauptsatz, auch bei ihm der kräftigste Gedanke, in Fdur, das heißt in dem Sitze der Beruhigung, — das durst' er im süßen Spiel der Töne sich gestatten. Dann geht er auf die Dominante des Haupttons und zum dritten Theil. Beethoven stellt seinen Satz, den Hauptsatz, unter verändertem Geschlecht in Dmoll auf, führt ihn über Gdur, Cmoll, Fdur, Bdur, Esdur u. s. w. endlich auf die Dominante der Parallele, auf das hellstrahlende E-gis-h und senkt sich nun in den Hauptton und dritten Theil hinab.

Das ist eine Aehnlichkeit, die einer Unähnlichkeit so ähnlich sieht, wie die mozartische Symphonie der beethovenschen. Eben so steht es mit der „handgreiflichen Verwandtschaft der Rhythmen.“ Mozart beginnt mit zweittaktigen und beruht vornehmlich auf ihnen; Beethoven beginnt mit $4+2=6$ und wechselt.

Genug von diesem äußerlichen und noch obenein ganz ungenauen Aneinanderhalten. Es ist längst bekannt, daß Beethoven seinen großen Vorgänger geliebt, geschätzt und gewiß auch studirt hat, — wie wär' es anders möglich gewesen. Daß er „Studien“ nach ihm gemacht, ist nicht bekannt und nicht wahrscheinlich; daß seine erste Symphonie eine Studie nach Mozarts Cdur-Symphonie sei, hat nur in Paris und Wien gesagt werden können. Grade hier steht Mozart dem Beethoven am fernsten, — man blide nur auf das sorglose Antithesenspiel Mozarts gleich zu Anfang

Allegro vivace.

The image shows the beginning of the first movement of Beethoven's first symphony, marked 'Allegro vivace'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. A dynamic marking 'p' (piano) is visible in the treble staff.

und die geschlossene Energie Beethovens. Der Vergleich ließe sich sehr weit verfolgen. —

Dem ersten Satze, der uns so lange festgehalten, folgt nun ein Andante cantabile con moto, in dem die zweite Violine, dann Bratsche und Violoncell im Einklange

The image shows the beginning of the second movement of Beethoven's first symphony, marked 'Andante cantabile con moto'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is more melodic and features a dynamic marking 'pp' (pianissimo) in the treble staff. Instrument labels 'Va u. VC' (Violin and Viola) and 'B u. F' (Bass and Cello) are visible.

dann Kontrabaß mit beiden Fagotten, endlich die erste Geige mit zutretendem Bläserchor, alles *pianissimo*, nachahmend einander folgen. Es ist ein ähnlich Gebilde, wie das S. 205 aus dem Quartett Op. 18 aufgewiesene, das aber hier in stiller Feierlichkeit vorüberzieht; etwas Mächtiges, wie Feter der Sternennacht, spricht aus dieser feierlich-leisen Bewegung, das besonders im Schlusssatz vernehmlicher heraustritt. Hier führt

die erste Violin wie auf Spinnensfäden leise sich vorüber, von den Wechsellängen kurz abbrechender Saiten und Bläser umhaucht; die Trompeten blinken mit verhaltenen, gedämpften Schellen hinein, denen man ansieht, daß sie blendend aufflammen könnten, wehrte die Stunde nicht; tief drunten, kaum vernehmbar in ihren gemessenen Pulsen, mahnt die Pauke, wie fernab gezogenes Gewitter noch durch Wetterleuchten an seine Macht erinnert. Ob wohl ein Anderer als ein Deutscher dieses Nachtgedicht erfonnen haben könnte? — Ein brittischer Dichter, ja! die George Sand, ja! Berlioz in Paris fand: que Beethoven n'était pas là. In höhern Sphären hatt' er ihn erkannt; hier in dieser stillen Feierstunde, wo Sternenschimmer sich hoch über dufende Gebläse zieht, hier war er auch. Wir müssen nur das Ohr, nach allen Donnern weltumfassenden Ideen:

gangs und unter dem dithyrambischen Schrei der höchsten Lust und des tiefsten Wehs wach erhalten für die linde Stimme allheilender Natur und die Unschuldssprache des aufrichtigen Herzens.

Genug von dieser Symphonie. Wir werden Beethoven in gewaltigerm Ringen wiederfinden, aber stets denselben. Schon in dieser ersten Symphonie, im Trio zu der frisch und leicht

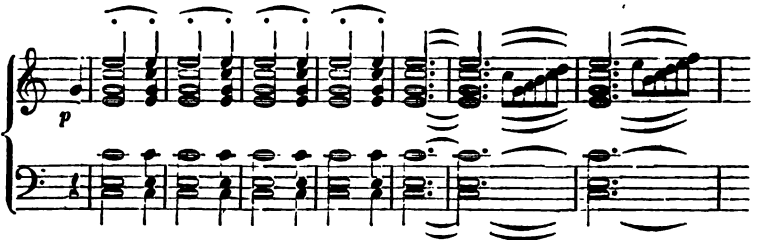
Allegro molto e vivace.



und unerfättlich emporbringenden Menuett



treten im Trio jene breiten stillen Affordlagen hervor, —



es sind Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte, — auf denen seine klangdürstige Seele zum gleichmäßigen Fittigschlag des Rhythmus zu ruhn liebte, des Bedürfnisses melodischer Aussage fast vergessen. Beethoven war da.

Kurz auf die erste Symphonie folgte die zweite

Grande Sinfonie, Op. 36

aus Ddur, die 1800 im Spätherbst zuerst in Wien aufgeführt wurde. Man hat in ihr das Gefühl, daß sie einer glücklichen ersten folgt, daß ihr Bildner schon einheimisch und bewährt ist in diesem Gebiete; so hat sich die Freudeigkeit und Weite des Daseins und die

behagliche Sicherheit in der Führung dieser Stimmen und Massen, die man Orchester nennt, gesteigert. Es ist im Grunde derselbe ganz allgemeine Gedanke, der beiden Symphonien unterliegt: ein Konfest zu begehnen in Herrlichkeit und Freudigkeit, und dazu all' diese Helden des Tonreichs, die Schaar der Instrumente herbeizurufen. Nur diesen allgemeinen Gedanken, keinen individuell bestimmten giebt uns die erste Symphonie zu vernehmen, wengleich er sich nach der Bedeutung der vier Sätze vierfach ausbildet und im zweiten derselben wenigstens die Ahnung bestimmterer Vorstellung aufsteigt. Von der zweiten Symphonie gilt dasselbe; es ist derselbe allgemeine Gedanke, der sie hervorgerufen, nur ist alles weiter, größer, es ist zugleich alles wärmer geworden — und die Kraft des Bildners gesteigert.

Schon die Einleitung tritt im schallendern Ddur fest und gebieterisch mit dem Einklang aller Stimmen hin und hat ihren eignen reichen gegliederten Inhalt. Ein sanfter Satz, nach jenem ersten Eintreten von Oboen und Fagotten fein und scharfeinbringlich intonirt,

Adagio molto.

von glatten Flöten, Klarinetten und Fagotten auf den festen Einschlag zurückgeleitet und vom Saitenchor wiederholt und weitergeführt, giebt vorbedeutend einen Anklang von der Stimmung, die den zweiten Satz hervorbringen und ganz erfüllen wird. Bald aber wendet sich die Einleitung in das fremde schattigere Bdur, und hier entfalten die ersten Geigen ihre Schwingen, tauchen rauschend nie-

ber, heben sich kühn, um den glatten Flöten und Fagotten zu begegnen, verstärken sich zu gleichem Entgegen mit den zweiten Geigen, fliegen mit den sausenenden Bässen im Wettsturm empor gegen die sanft abmahnende Stimme der Flöten, Fagotte, Oboen, die einzeln, dann vereint entgegentreten, bis aus dem Wüdereinander der Elemente sich der Schlag in höchster Kraft des Einklangs aller Stimmen — hier also kommt der erste Einsatz zu seiner Erfüllung — und in hehrer Majestät auf dem Mollakkorde D-f-a entlabet; es spricht uns an, als schauerte den Gebieter im Tonreiche selber vor seiner Macht. Und wer, der selber jemals in den Kreis dieser magischen Kräfte getreten ist, die den Herrschaftmächtigen gleich gewaltigen und tödtlichen Genien umstehn, wer hätte nicht Gleiches empfunden? Auf der Dominante baut sich aus zaghaft suchenden und fragenden und immer voller andringenden Stimmen der Orgelpunkt, um dann in den Hauptsatz (Allegro con brio) hineinzuschwingen.

Hier nichts mehr von dunkeln Schauern, hier ist Alles taghelle, freudige Macht. Zuerst intoniren die Violoncelle gegen die treibende Achtelbewegung der Geigen den Kern des Hauptsatzes auf der Tonika, dann wiederholen sie ihn, von den Kontrabässen verstärkt, auf der Unterdominante (die, so früh herangezogen, dem Satz Tiefe und weiten Anlauf ertheilt), dann endlich fassen Bässe und erste Geigen den Satz wieder auf der Tonika, die von allen Bläsern und den vibrierenden zweiten Geigen durch alle Oktaven in voller Stärke festgehalten und von den Pauken —



in bestimmtester Willenskraft des Rhythmus ausgeprägt wird. So erhebt sich der Satz über seinen Kreis d-f-a-a, hinaus, macht- und

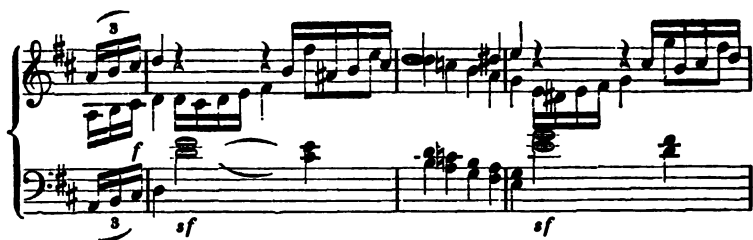
schauervoll auf d-fis-a-c, das wieder nach der Unterdominante (siehe das oben Angemerkte) ausschaut, wendet sich nach Ddur zurück, nochmals auf d-fis-a-c und nach dem düstern Dmoll, um sich dann im sonnigen Triumph auf dem leuchtenden E zu vollführen, ein Held in der Pracht seines Waffengeschmelbes.

Eben so glanz- und muthvoll, wie Triumphlied, siegsgewiß vor dem Kampfe noch mit halblautem Sang angestimmt, tritt der Seitensatz einher, fanfarenhaft



von Klarinetten, Fagotten und Hörnern über Achtelbewegsamkeit der Bratschen und Violoncelle; die Geigen, mit Trompeten und Pauken, Flöten und Oboen und über streitsüchtig wogenden Bässen, führen ihn hoch empor, etwas verwildert in Fismoll, gleich wieder klar leuchtend in Edur, streitfertig vorbringend, Schlag um Schlag wechselnd, dem Schluß zustrebend. Da tritt ganz verfremdet, leise, abbrechend und stockend der Hauptsatz wieder heran — wer kann Alles erzählen? — in Siegesmacht und finstrier Entschlossenheit wechselnd endet der erste Theil, kampfreicher zieht der zweite mit dem Reigen seiner Gestalten vorüber, kann sich nicht auf die ordnungsmäßige Dominante des Haupttons hinfinden, sondern schließt auf der Dominante (Cis) der Hauptparallele, um sich dann mit einem kühnen Riß in den Hauptton und den dritten Theil zu werfen.

Der rundet sich, Alles bestätigend und besiegelnd, ab und schließt. Auf dem Schlußton aber wendet er um, den Hauptsatz, der all das Ringen hervorgerufen, noch einmal durchzukämpfen,



und erhebt sich dann in jener weit und unaufhaltsam vordringenden Modulation, die nur einmal, in Haydns Schöpfung, einen ähnlichen Vorgänger gehabt, zum höchsten Siegestranz in diesem Streit.

Ein jugendlicher Herrscher, seiner Macht froh, ging Beethoven aus diesem Ringen hervor, ein Mann in voller Energie des Willens und Vollbringens, ein streitbarer Held steht er in diesem Satze der zweiten Symphonie vor uns.

In süßer Friedseligkeit zieht der zweite Satz daher, *Larghetto*, Adur, vom Chor der Saiten (bis zuletzt ohne Kontrabässe) geführt, dann von Klarinetten und Fagotten über den wiegenden Saiten unter Anschluß der Hörner wiederholt, so der erste, dann der zweite Abschnitt (Vorder- und Nachsatz) des jungfräulich keuschen Gesangs. Ihm hier zu folgen, ist unnöthig; wem wär' er unbekannt? und wem, der nur ein Herz für Musik hat, blieb' er unverstanden? Es ist der Einfalt und Schöne eigen, daß sie am leichtesten aus sich selber geföhlt werden und das erläuternde Wort ihren milden Glanz nur trübt. Uns ist das allein wichtig, daß Beethoven mehr wie irgend Einer diesen Geföhlen und Anschauungen zugänglich war und sich, — der treue, in aller Kraft und Tiefe einfältige Mensch, — ihnen, wenn sie kamen, ganz dahingab, als wären sie seines Lebens einziger Inhalt und einzige Aufgabe.

In diesem Gesange, der so einheitsvoll dahinzieht, so mild wie Abendsonnenschein, heben sich schon jene ineinander verfließenden rhythmischen Wellen, —

die Beethoven so liebt, die Zurückhaltung und Hingebung ineinander zu schmelzen scheinen, — viertönige Motive aus sechs Gliedern eines dreitheiligen Rhythmus. Schon hier lassen sich jene heimlichen Lockrufe, bald voller, bald feintönend vernehmen,

die wir später, in der Pastoral-Symphonie, als Naturlaute deutscher erkennen werden.

Diesen vollen Hauptsatz breitet der zweite Theil in Moll (A moll) aus, führt ihn in das hellblinkende Cdur über, da aber schleicht ein dunklerer Gedanke, man weiß nicht, aus welcher Heimlichkeit des Gemüths herbei. Das sind nun Anregungen — und Wendungen des Angeregten, die nicht zu voller Evidenz kommen und eben darin, in ihrer Räthselhaftigkeit, in der Mystik des noch nicht zu hellerem Bewußtsein gelangten Geistes ihren Reiz haben.

Nach dem Scherzo voll frischen, jungen Lebens, nach dem

Trio, daß übermüthig, kurz angebunden wie Soldatenlust sich heraus-
singt und pocht und dann schlau lauscht und doppelt frisch weiter
singt, kommt dann das Finale aller Finale's, das ganze weite
Längemalbe vom ersten Satz bis zum letzten Schlag drauf in sicher-
ster freudigster Einheit zusammenfassend. Da ist nichts als Siegs-
und Herrschergefühl, Pracht und Lust, ein breiter, klarer, stürmischer
Lebensstrom, der aus umbuschtem Felsquell her seine Wellen schwel-
lend und brausend dem Weltmeer entgegenträgt. Und dabei durch-
weg Schlußgefühl! Alles von der ersten Note bis zur letzten davon
erfüllt, Alles auf den Dominant-Akkord und seine schließende Kraft*)
hingewendet, daß dichterisch Erkennen und technische Einsicht sich um
das Wort streiten möchten. „Die Sache ist abgemacht! aus! aus!
all gewonnen!“ ruft es immerfort vom ersten zuckenden Drein-
schlag an



*) Der Dominantakkord hat zu seiner Grundsubstanz (Ann. S. 121) den
Dreiklang auf der Dominante (Oberdominante) der Tonart, denselben, der der
Hauptakkord (tonische Dreiklang) der nächstverwandten höhern, also wärmern Ton-
art ist und auf diese hinweist. Dieser Grundsubstanz gesellt sich die Septime
zu; nun ist die Harmonie in ihrem Aufstreben zur andern Tonart gehemmt und
an ihre Tonart unauflöslich gebunden; unauflöslich, denn nur in ihr finden sich
ihre Töne vollständig beisammen. Zugleich ist sie die harmonische Zusammen-
fassung ihrer Tonleiter, wie selbe sich —

g a h c d e f
g h d f

um ihre Tonika herumbewegt, aus ihr hervorgeht und in sie zurückkehrt; wie-
fach hat sie also die Bestimmung und das Verlangen, in diese Tonika und ihre
Harmonie einzugehn und den Strom der Töne und Harmonien in die Ruhe des

in das vergnügte Siegeslied der Geigen hinein, und so fort; das fröhliche Herz empfindet's, der Techniker liest die Definition und Illustration des fortschrittmächtigen und schlusskräftigen Dominantakkordes heraus, dieses Petrus, dem die Macht zu binden und zu lösen gegeben und das nach Erlösung schmachtende Reugefühl der Ueberhebung über die Vergnügbarkeit des Grunddreiklangs eingegraben ist. Und beide, der Genießende und der Erkennende, sind im vollen Rechte; denn die Kunstlehre ist nichts Anderes als künstlerisches Erkennen, und der Genuß nichts Anderes, als Ahnen des waltenden Geistes, der dem bloß Genießenden verhällt bleibt, dem Erkenntniß Suchenden sich enthüllt, Welken derselbe.

Dem ersten breit ausgelegten Sage der Hauptpartie folgt ein zweiter. So wandelt der gesalbte, jugendliche Herrscher in seinem gottgegebenen Reiche der Macht und Freuden leicht, gefällig bewegt einher. Stimmen auf Stimmen verklären's; erst

die Violoncelle mit dem Chor der Saiten und dem sanften Paukenschlag des Basspizzikato, — die ersten Violinen ziehn darüberhin, deckend wie ein Waldbach; — dann mischen sich, in Adur, sanfte Klarinetten und Fagotte unter Hörnerschall, Alles leise,

Ursprungs zurückzulenkten. Hiermit begreift sich, daß der Dominantakkord Zeichen seiner Tonart und in seinem Eingehn auf die tonische Harmonie befriedigender Abschluß ist.

Aus demselben Grunde bestimmt aber ein fremder in ein Tonwerk eintretender Dominantakkord den Uebergang desselben in seine Tonart, also den Fortschritt.

zum Chor der Saiten, dann führen Hörner und Oboen und Flöten, durchglänzt von leisem Trompetenhall über den sanften Pulsen der Pauke das Lied im Hauptton weiter; ganz in seiner Tiefe einsam wandelt der Bass für sich, entgegengesingend daher, kaum durch kurze Akkorde der andern Saiten mit dem Lied in der Höhe verknüpft. Schnell zur Macht erhoben schließt dann der Satz auf E.

Und da tritt schon der Seitensatz, der weit hinaus verkündende,

heran, Alles freudiger, glückverheißender Gesang.

Wo waren da deine Schmerzen und Ängste, wo das Gespenst des sterbenden Ohrs! Denn diese Symphonie ist geschaffen in derselbigen Zeit, in der der Gewelhte Leidende, der zweierlei Leben in sich trug, Himmel und Hölle nebeneinander, seinem Freunde (S. 165) die Worte schrieb: „Ich kann sagen, seit zwei Jahren bringe ich mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast melde ich alle Gesellschaften, weil's mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub.“

Davon weiß die Symphonie nichts. Sorglos, unbefchränkt entfaltet sich der Gesang des Seitensatzes in seinem Behagen, kaum

einen Augenblick lang durch eine leise Rollwendung überschattet, stürzt er sich nach kurzem Verweilen in den ersten Hauptsatz in Ddur zurück. Der wiederholt sich in Dmoll und kommt, ganz in der Weise des zweiten Theils der Sonatenform, zu weiterer Erörterung und tritt nach ihr abermals im Hauptton Ddur auf. Es ist eine Mischform von drittem Rondo und Sonatenform geworden.

Warum das? — Weil Alles Schluß! Schluß! die schließende Dominante! fodert.

Dem Verlauf des dritten Theils muß ein breiter vollsättigender Anhang folgen, in dem, damit ja keins der Schlüsselemente fehle, die Unterdominante *) in stillster Versenkung befriedend waltet. Aus

*) Die Tonart der Unterdominante ist die tiefere, wie die der Oberdominante die höhere nächstverwandte Tonart zum Hauptton. Daher ist der Uebertritt zur Oberdominante Erhebung aus einer tiefern Tonart in eine höhere, also Steigerung oder Erregung, der Uebertritt zur Unterdominante Senkung aus einer höhern in eine tiefere Tonart, also Nachlaß der Spannung oder Beruhigung. Denn jeder höhere Ton (und jeder Inbegriff höherer Töne) ist schnellere Schall-schwingung, trifft also das Ohr mit schnellern, innerhalb eines bestimmten Zeitraums zahlreichern Schlägen; das künstlerische Gesetz stimmt natürlich hier wie überall mit dem physikalischen überein. Daher erhebt sich im Liebssatz der erste Theil in der Regel in die Oberdominante, daher stellen die höhern Rondoformen und die Sonatenform den Seitensatz in der Regel in die Oberdominante; denn hier gilt es noch Steigerung. Daher tritt die Unterdominante in der Regel gegen das Ende zur Beschwichtigung heran, im Anfang aber (S. 228) dient sie nur als Anlauf zu kräftigerem Aufschwunge. Daher stellt sich in Sonaten und gleichgeformten Kompositionen der zweite stillere Satz in der Regel und in den meisten Fällen (s. d. Kompos.-L.) in die stillere Unterdominante; von hier ist dann der Rücktritt des Finale und Scherzo in den Hauptton ein neuer Aufschwung, dem erregtern Charakter dieser Sätze gemäß. Die zweite Symphonie weicht hiervon ab, weil die wärmere und holde Stimmung des zweiten Satzes des holden erwärmtern Adur bedurfte und sich aus der Streitfertigkeit des ersten Satzes und seiner Tonart dorthin auf rettete.

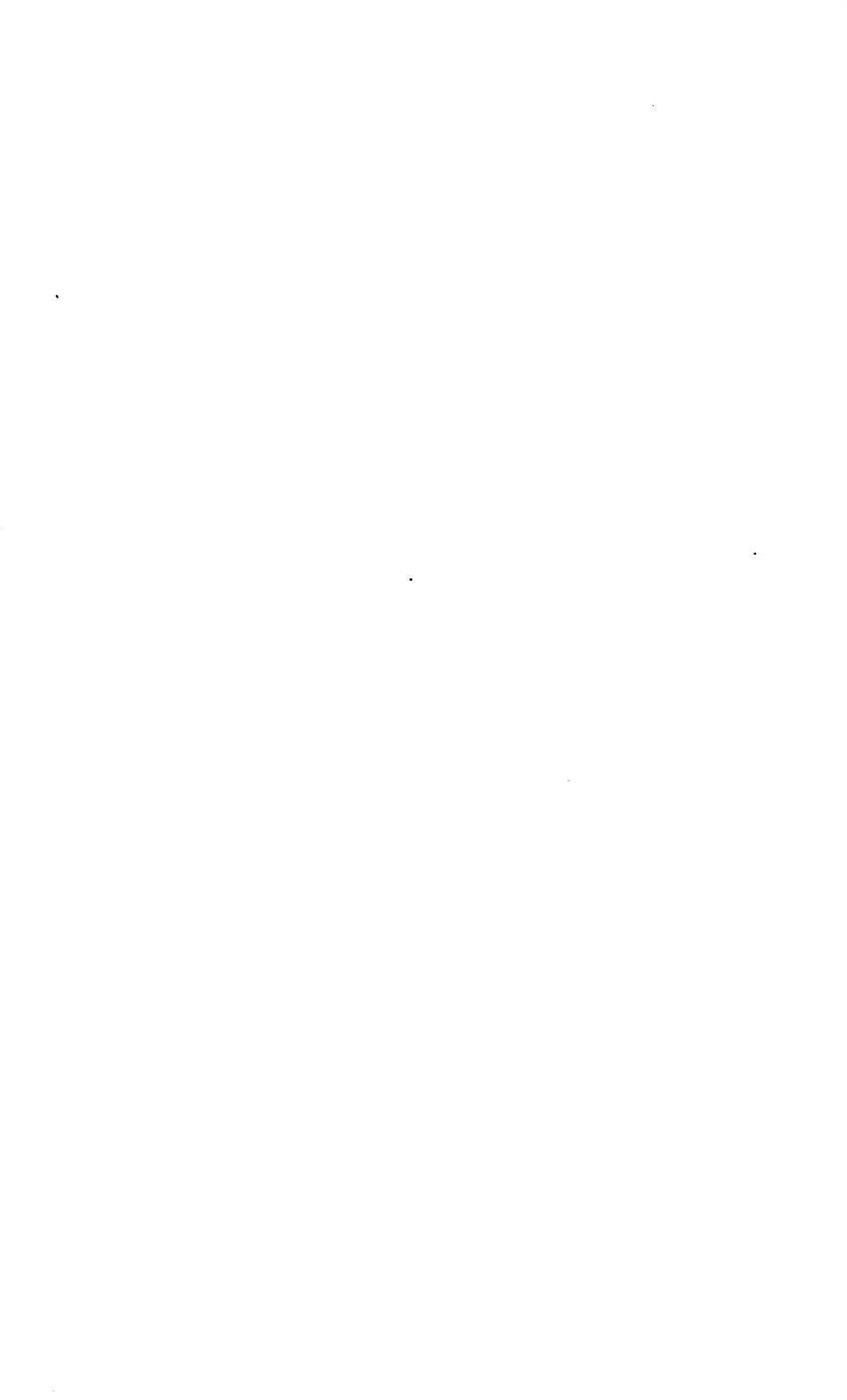
Daß aber der Sitz der Unterdominante tiefer, der der Oberdominante höher gestellt ist, als der zwischen beiden liegende Hauptton, — z. B. F tiefer, G höher (nicht in der Tonreihe, sondern in der Entwicklung des Tonreichs) als C, zeigen die physikalischen Schwingungsverhältnisse von $F : F : c = 1 : 2 : 3$ und ferner von $c : c : g = 8 : 6 : 9$; G ist um so viel höher als C, wie F tiefer.

ihrem ruhevollen Sinnen reißt der Hauptsatz sich frenetisch wild empor und schließt mit herrischem Jubel.

Man hat sich gewöhnt, von der ersten Reihe der beethoven'schen Werke, namentlich von den beiden ersten Symphonien anzunehmen, sie ständen noch in einer Linie mit denen seiner großen Vorgänger, namentlich mit denen Mozarts; erst später sei Beethoven über die Gränze des Bisherigen hinausgeschritten, Einige sagen, er sei vorwärts gegangen, Andre, er habe bedenkliche und zuletzt verderbliche Wege betreten. Es ist Beides irrig, wie denn jede äußerlich gezogene Scheidelinie der stetigen Selbstbewegung gegenüber Irrthum sein muß. Beethoven trat ganz naturgemäß, wie jede geschichtliche Erscheinung, sein Werk auf dem Punkt' an, wohin die geschichtliche Entwicklung seiner Kunst zuletzt durch Haydn und Mozart gelangt war. Er war also vor Allem Nachfolger jener großen Künstler und hat gewiß ihren Werken seinen ersten Standpunkt zu danken. Allein es war ein eigenthümlicher Geist, in dem er jene Werke, die bis her zu ihm gelangte Kunstentwicklung, auffaßte. Und er war das Kind einer andern, ernstern und gekräftigtern Zeit, er war ein andrer Schlag von Menschen, als seine Vorgänger; er war es schon vom Anbeginn seiner Laufbahn. Wie hätten nicht von Anbeginn her seine Ziele und seine Werke andre sein müssen? Er konnte mit Jenen scherzen und empfinden, aber er konnte nicht bei ihnen stehen bleiben. Das hat sich von den ersten Werken an kund gegeben. Es wird sich weiter und entschiedner zeigen.

Zweites Buch.

1804 — 1818.



Heldenweihe.

So hatte Beethoven seinen Vorsatz zu erfüllen begonnen, dem Schicksal Trost zu bieten und sich nicht niederbeugen zu lassen. Allein sein Kampf wie seine Prüfungen hatten erst begonnen, und der Kampf war um so drückender, da Niemand voraussehen konnte, daß die Prüfungen heilsam, ja für Beethovens Vollendung nothwendig sein würden, statt vernichtend.

Vor Allem hatte er seinen gebührenden Rang eingenommen. Die erste Stelle unter den Mitlebenden, Ebenbürtigkeit mit seinen großen Vorgängern waren ihm in Wien und außerhalb in der Gunst der musikalischen Welt zuerkannt; in der Instrumentalmusik war er ohne Frage an die Spitze des Fortschritts getreten, denn neben seinen Werken kamen nur Nachbildungen des bereits Vorhandnen zum Vorschein. Solche Nachbildungen sind erfreulich und nährend für das Leben der Menschen in der Kunst, die allmählig, je nach dem Maaß ihres Begehrens und Vermögens, deren Gaben empfangen. Aber das Leben der Kunst hat wesentlich*) nur den Fortschritt, die neuen Ideen als seinen Gehalt und seine Momente zu erkennen; es

*) Man sehe die „Musik des neunzehnten Jahrhunderts.“

ist wesentlich Offenbarung der Idee, nicht Ausleben derselben. Dieses Leben führte sich seit Mozarts Hintritt, und nach oder neben den letzten Oratorien Haydns, des jugendheiteren Greises, nur in Beethoven fort. Das Gefühl davon war es, was die Musikfreunde mit Spannung jedem neuen Werk entgegenharren ließ, was die Wiener in seine Akademien zog, die Lichnowski's zu seinen Freunden und Verehrern und ihn zur Seele ihres Musiklebens machte, was schon in den ersten Jahren seiner Deffentlichkeit die Verleger sich nach seinen Gaben drängen ließ.

Ob auch die Kunstgenossen? — Die Quartettisten aus dem Lichnowskischen Hause, das Orchester Seyfrieds, das seine ersten Werke zuerst ausführte, hingen ihm, so sauer er es ihnen oft, besonders auch mit der Direktion (S. 170) gemacht, gewiß an, gewiß auch auswärts die Mehrzahl der Ausübenden. Gleichzeitigen Komponisten mag dagegen wohl Maafstab und Unbefangenhelt gefehlt haben, seine Größe neben ihrer Statur zu messen. Als Clementi, der glatte, kalte, übrigens um die Technik des Klavierspiels wohlverdiente Zeitgenosß Mozarts, nach Wien kam, war Beethoven harmlos gleich Willens, ihn zu besuchen. Da mußte er erfahren, daß Clementi im Voraus sich erklärt habe, ihm nicht den ersten Besuch zu machen, wie dem Ankömmling doch gebührt. Nun mußte Beethoven (wie ihm schien) von seinem Vorsatz' ablassen, — oder er ließ sich dazu bereben, — genug, beide Künstler sahen sich, wußten, wer sie waren, aßen mit ihren Schülern Ries und Mengel im Gasthose zum Schwan an derselben Tafel, ohne sich je nur zu begrüßen; die beiden Schüler schickten nach einander hinüber und herüber, ohne nur einen Grufß zu wagen.

Nur die Kritik konnte sich gar nicht mit Beethoven befremden. Als die ersten Trio's und die erste Symphonie hervortraten, bezeichnete sie ein Rezensent als konfuse Explosionen dreiften Uebermuths eines jungen Mannes von Talent; und der Rezensent war (nach Rochlitz Zeugniß in der leipz. allg. mus. Zeitung von 1828)

ein tüchtiger Musiker, wohlbewandert und mauerfest sitzend in seiner Zeit und ihrer Theorie. — Bei den Sonaten Op. 10 bemerkt dieselbe Zeitung 1799: „Die Fülle von Ideen veranlaßt Beethoven noch zu oft, Gedanken wild aufeinander zu häufen und sie vermittels einer etwas bizarren Manier bergestalt zu gruppiren, daß nicht selten eine dunkle Künstlichkeit, oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird.“ — Ueber drei Sonaten für Piano mit Violin, Op. 12, lautet eben da das Urtheil: „Gelehrte Masse ohne gute Methode, keine Natur, kein Gesang, ein Wald, wo man durch feindselige Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, erschöpft, ohne Freude herauskommt. Ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld verliert. Wenn Beethoven sich nur mehr selbst verläugnen *) und den Gang der Natur einschlagen wollte: so könnte er bei seinem Talent und Fleiß uns sicher recht viel Gutes liefern.“ — Von der zweiten Symphonie, die 1804 in Leipzig aufgeführt wurde, heißt es im selben Jahre: „würde ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen und Aufopferung mancher, denn doch gar zu seltsamer Modulationen gewinnen.“ Ein Jahr später lautet der Ausdruck in derselben Zeitung, etwas ausführlicher, sonst aber ziemlich gleich: „Wir finden das Ganze zu lang und Einiges überkünstlich; der allzuhäufige Gebrauch aller Blasinstrumente verhindert die Wirkung vieler schöner Stellen. Das Finale ist allzu bizarr, wild und grell. Aber das wird überwogen durch den gewaltigen Feuergelst, der in diesem kolossalen Produkt weht, durch den Reichthum neuer Ideen, die durchaus originelle Behandlung und die Tiefe der Kunstgelehrsamkeit. Dagegen ist Spazier wieder strenger; er nennt die Symphonie „ein krasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend (im Finale) noch mit aufgeregtem Schweiß vergeblich wüthend um

*) Wundervoller Gedanke! ein Künstler soll sich selbst verläugnen! dann kann er „liefern,“ was ihm gefällt.

sich schlägt.“ Und doch war Spazier ein guter Kopf, ein mannigfaltig gebildeter Mann, als Musiker kannte er Alles, was in seiner Zeit vorzüglich galt, wie Rochlitz ihm später bezeugt. Es waren nicht die einzigen und nicht die strengsten Lehren, die ihm erteilt wurden.

Leider waren sie für ihn verloren; er nahm, so wenig ihm die Zustimmung Einsichtiger oder doch Auffassungsfähiger gleichgültig war, von dem, was man Kritik zu nennen beliebte, gar keine — oder nur höchst flüchtige Notiz; noch viel weniger wär' es ihm je zu Sinne gekommen, sich gegen dergleichen zu vertheidigen, wenn die Gegner auch bisweilen so weit gingen, ihm in diesem oder jenem Irrenhaus ein freundlich Stübchen anzubieten. „Amüsirt es,“ sagt er dann wohl, „die Leute, dergleichen von mir zu sagen oder zu drucken, so lasse man sie nur immerhin gehn.“ Er meinte wohl, sie wüßten nichts Besseres. So ging er, er war von Jugend auf bis zum Ende derselben Weise treu, unbeirrt seinen Weg, — und die Kritik der neuern Spaziere ging unbeirrt ihren Weg fort, nur daß sie sich jetzt mit den ältern Werken befreundet hatte und ihre Bemerkungen genau aus demselben Gesichtspunkte gegen die neuern richtete, wie wir oben (S. 34) gelesen. Nicht einmal darin ist Dullschiff original, daß er die neuern „Verirrungen“ Beethovens ganz einfach aus Wahnsinn erklärte, dem Beethoven (neben der Taubheit) verfallen gewesen.

Beethoven konnte dergleichen nicht weiter beachten; er lebte ganz in seinen Werken und in dem gewaltigen Vordringen zu jenem Ziel, „das er fühlt, aber nicht beschreiben kann.“ So ganz ist er diesem Vordringen zu neuen Zielen hingegeben, daß selbst die enthusiastische, allhin verbreitete Theilnahme, die sich unter andern seiner Abelaide zugewandt, ihm wohl den Wunsch erweckt, vom Dichter ein zweites Gedicht zu erhalten, zugleich aber (S. 185) das Bewußtsein, den damaligen Standpunkt hinter sich gelassen zu haben.

Seine Schöpfungen, — das war die Welt, in der er lebte;

alles Andre, den erquicklichen Naturgenuß ausgenommen, ward ihm fremd, ja lästig. Schon fühlte er sich vom virtuossischen Standpunkte losgelöst und trug seine eignen Kompositionen nur sehr ungern vor. Schon machte er mit seinem Schüler Ries Pläne zu einer gemeinschaftlichen großen Kunstreise; Ries sollte die Konzerte einrichten, das Klavierkonzert und andre Sachen spielen, er wollte nur dirigiren und phantasiren. Unstreitig war in diesem Punkt' auch seine zunehmende Harthörigkeit mitwirkend; wußte er denn, wie er spielte? denn im Spiel muß das Ohr die Leistung der Finger bewachen; man kann sich ohne Spiel die Tonverhältnisse vorstellen, nicht aber ohne Gehör die Ausführung verfolgen.

Seine Loslösung vom Umgang der Menschen und die Versenkung in seine Tonwelt, beides weckte in ihm eine Unruhe, die mit der kindlichen Einfach und Ruhe seiner ersten Briefe und mit der plastisch festen Gestaltung seiner Arbeiten in seltsamem Widerspruch stand. Er hatte nirgends in der Welt Ruhe. Mitten im Arbeiten mußte er hinaus, um seine Gedanken fortzuführen oder zu bestimmen. In keiner Wohnung konnte er sich behaglich genug finden, um lange in ihr zu weilen; der erste empfunden Uebelstand, — Richnowski's Tischzeit, Gelinek's Nachbarschaft, Pronay's Höflichkeiten, — genügte, ihn ohne Aufschub hinauszutreiben. Als er Leonore komponirte, hatte er ein Jahr lang (1804) freie Wohnung im Theater an der Wieden. Er bezog sie, aber sie behagte, gleichviel aus welchem Grunde (vielleicht weil sie frei war) nicht lange; er mietete gleichzeitig eine zweite im rothen Haus an der Alster-Kaserne, wo auch Stephan Breuning wohnte. Als die schöne Jahreszeit kam, bezog er eine ländliche Wohnung in Döbling, ohne daß die Stadtwohnungen aufgegeben worden wären; Stephan Breuning scheint die Kündigung der Wohnung im Theater versäumt zu haben, worüber es (Anfangs Juli) zwischen ihm und Beethoven zu förmlichem Bruche kam. Zwar waren die Freunde nach einigen Wochen wieder versöhnt, Beethoven nahm wieder den Mittagstisch bei seinem

Steffen, wie zuvor, und widmete ihm eine Sonate; allein inzwischen hatte er sich bewogen gefunden, eine neue Stadtwohnung auf der Möller Bastel, im Hause des Baron Pasqualati im vierten Stod mit schöner Aussicht zu miethen, so daß er gleichzeitig vier Wohnungen inne hatte und bezahlte. Pasqualati's Haus verkief und suchte er mehrmals, so daß Pasqualati bestimmte: „Das Logis wird an Niemand vermietet, Beethoven kommt schon wieder.

Daß dieser häufige Wohnungswechsel Unordnung in seine Besitzthümer, besonders in die Schriften brachte, haben wir schon aus Gallenbergs Mund (S. 151) erfahren müssen; daß es seine finanziellen Verhältnisse beeinträchtigte, versteht sich. Ohnehin war seine Junggesellenwirthschaft nicht wohl berathen. In der Jugend besitzlos, hatte er nicht gelernt, mit Geld umzugehen; nun war er zu reichlichen Einnahmen gelangt, aber im Gefühl seiner unerschöpflichen Geisteskraft, der er jene zu danken hatte, wußte er den Werth der Einnahmen nicht zu schazgen; ohnehin ist es schwer, mit unbestimmten Einnahmen regelmäßig hauszuhalten. Endlich — wie hätte er aus seinem insichgekehrten Sinnen und Wirken sich hinausfinden können in die Berechnungen und Besorglichkeiten einer geregelten Oekonomie? Ohne, die Wohnungslaaunen abgerechnet, jemals zu verschwenden, kam er oft in Verlegenheiten, spät und ohne Verhältniß mit seinen Einnahmen zu einem gewissen Vermögen, wußte niemals recht den Stand seiner Finanzen und mußte sich öfter, als gut war, dadurch verstimmen lassen.

Mittlerweile waren seine beiden Bruber nach Wien gekommen, um sich bei ihm niederzulassen; dieselben, zu deren Gunsten der Vater ihn so frühzeitig in das selbige Unterrichtsgeben hineingetrieben hatte. Der eine, Karl, eigentlich Kaspar mit Namen, war zuerst angekommen und fand eine Stellung als Kassirer bei der sterreichischen Nationalbank; der andre, Johann, wollte Apotheker werden und brachte es zum Gutbesitzer. Hierauf war er so stolz, daß

er später (am Neujahrstag 1823) dem Bruder Ludwig seine Karte mit der Aufschrift

Johann von Beethoven, Gutsbesitzer,
 zusandte, worauf der (er empfing sie am Mittagstisch in Gesellschaft Schindlers) sie sogleich mit der Rückschrift

Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer,
 zurücksandte.

Daß diese beiden Männer von der wahren Bedeutung ihres Bruders Ludwig keinen Begriff hatten, ist wohl glaublich. Von seinem Thun und Treiben leuchtete ihnen zunächst der reichliche Erwerbssquell für ihn und sie, dann aber seine schlechte Haushalterei ein. Nach der Art niedriger, nur ihrem Vortheil nachspürender, allen Andern gleiche Beweggründe — oder unmündige Thorheit beimessender Charaktere wußten sie sich in dem arglos geöffneten Gemüth einzunisten und vor allen Dingen Beethovens aufrichtigste Freunde bei ihm zu verächtigen. Noch hielt die würdige, jeder Anfechtung unzugängliche Stellung Lichnowski's jenen Einflüssen das Gegengewicht. Allein die Reizbarkeit, die von Beethovens Arbeiten unzertrennlich war, der Argwohn, der jedem Tauben eigen ist und hier geflissentlich genährt wurde, die eigne Unerfahrenheit in allen äußerlichen Dingen riefen doch mannigfache Irrungen zwischen ihm und seinen Freunden hervor, die zwar schnell wieder ausgeglichen wurden, aber eine Trübung der Verhältnisse zurückließen, die nicht ohne Einfluß auf Stimmung und Gesundheit des Künstlers bleiben konnten. Er wurde reizbar bis zur Krankhaftigkeit.

Schindler, der bekanntlich erst 1814 Beethoven persönlich näher trat, läßt durchblicken, daß die Brüder, die er geradezu das böse Prinzip Beethovens nennt, noch weiterreichenden übeln Einfluß auf Beethoven geübt, ohne sich darüber bestimmt auszulassen und ohne daß sich bestimmtere Spuren auffinden lassen. Daß Beethoven seine Brüder mit Geld unterstützt, ist wohl denkbar; daß später goldne Dosen und ähnliche Kostbarkeiten, die Beethoven zahlreich empfan-

gen haben soll, unsichtbar wurden, ohne daß er gewußt oder sagen gewollt, wohin sie gekommen? kann auf die Anziehungskraft der Brüder gebeutet werden. Das Alles, wie man es auch ansehe, hat keine sonderliche Bedeutung. Es bleibt nur das bestehen, daß Beethoven unverstanden und unerkennend in diesen Wirren des äußern Lebens dastand, mit einem Herzen voll Liebe und mit dem Gefühl, mißkannt zu sein, am meisten von denen, die ihm die Nächsten hätten sein sollen.

In diesem Gemirr von Arbeiten und Bedrängnissen, es war in den ersten Monaten des Jahres 1802, fiel er in schwere Krankheit, die zum erstenmal ihn an seinen Tod denken ließen. Sein Freund, der berühmte Arzt Dr. Schmidt, rettete ihn und sandte ihn zu völliger Wiederherstellung nach Heiligenstadt, einem Dorf in der Nähe von Wien. In der Einsamkeit, noch von den Gedanken an seinen Tod und an die Nächsten, die er zurücklassen würde, an seine Brüder erfüllt, schrieb er sein Testament.

Hier steht es wörtlich.

Für meine Brüder Carl und Beethoven. O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheint! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen. Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte

traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: spricht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach, wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei Andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben, noch gehabt haben! — O, ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinem Unterredungen, wechselseitigen Ergießungen nicht Statt haben. Ganz allein fast, und soviel als es die höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Angstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubachte. Von meinem vernünftigen Arzt aufgefodert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verletten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, so wahrhaft elend, daß mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur

Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernb, hoffe ich, soll mein Entschluß sein, auszuharren, bis den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahr gezwungen Philosoph zu werden. Es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin haufen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröstete sich einen seines Gleichen zu finden, der trotz aller Hindernissen der Natur doch noch Alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr, meine Brüder Carl und . . . — sobald ich todt bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens soviel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir verfährt werde. — Zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Theilet es redlich, und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen. Dir Bruder Carl danke ich noch ins besondere für deine in dieser letzteren Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres, sorgenloseres Leben als mir werde. Empfehlt euren Kindern Tugend; sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben; ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben enbigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entstehe deswegen kein Streit unter euch. Sobald sie

euch aber zu etwas Nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann. So wär's geschehn: — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale, doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem enbloßen leidenden Zustande. — Komm' wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl, und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seid es!

Heiligenstadt am 6. Oktober 1802.

Ludwig van Beethoven,

m. p.

(L. S.)

Heiligenstadt am 10. Oktober 1802.

So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilt zu sein, sie muß mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hieher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Muth, der mich oft in den schönen Sommertagen befeelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wiederfühlen? — Nie? — Nein, es wäre zu hart!" — —

Für meine Brüder Carl und ... nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

Man sieht, es war kein Testament; die Bestimmung über Nachlaß ist der Natur der Sache nach hier nur äußerste Nebensache.

Es war Abschluß mit dem Leben, es war Lebensmüdigkeit und Trostlosigkeit inmitten der um ihn her gebreiteten Einsamkeit und Verkennung, was ihm die Feder in die Hand gab; er wollte das Zeugniß seiner Liebe niederlegen und zum letztenmal sein Leid klagen. Damit wandt' er sich in einfach menschlicher Weise an jene, die von der Natur selber ihm als Nächste gegeben worden. Die Ordnung der Natur leitete ihn, aber sie konnte sein ahnend Gefühl nicht unterdrücken; seinen Bruder Johann nennt er nicht, er setzt statt des Namens Anführungssterne. Wir werden den Mann noch wiederfinden, an den er die vermeintlich letzten Worte richtete: wann, o Gottheit, kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wiederfühlen, den Wiederhall der Freude?

Inmitten dieser Zeit finden wir Beethoven neben den fortlaufenden kleinern Arbeiten mit einem größern Werke beschäftigt:

Christus am Delberg,

einem Oratorium, mit dessen Komposition er schon 1800, bei Ries Ankunft in Wien, beschäftigt war, das aber erst am 5. April 1803 zur Aufführung kam und als Op. 85 erschienen ist. Es sollte sich daran zeigen, daß selbst die höchste Begabung unzureichend ist, ein vollkommen Kunstwerk hervorzubringen, wenn nicht der besondre Beruf für dieses bestimmte Werk dazu kommt.

Allerdings konnte Beethoven von seiner diesmaligen Aufgabe nicht so erfüllt sein, als die Künstler einer Zeit, in der die religiösen, und genau gesagt, christlichen Vorstellungen und Ueberzeugungen den Geist des Volks fast ausschließlich erfüllen; der Mann der Revolutionszeit konnte nicht seinen Christus schauen und denken, wie vor ihm Bach und Händel. Schon der reine Quell, aus dem wir Evangelische des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts die Kunde vom Christ schöpfen, die Bibel, er floß nicht für ihn; sein Christus mußte ihm erst gebichtet werden. Und wie! Der Dichter hatte keinen andern Zweck, als, Verse für einen Komponisten zu machen; und der Komponist hatte keinen andern Antrieb, als den

ganz allgemeinen, zu schaffen; und dabei den Wunsch, sich in einer ihm neuen und bedeutenden Gattung zu zeigen. Das Resultat auf beiden Seiten kann da kein anderes sein, als: Phrasen, — gleichviel, ob bessere auf Seiten des Musikers, und zwar eines Beethoven. Dergleichen verhehlen oder beschönigen, wäre Frevel an der Ehrfurcht, die wir Alle Beethoven zollen; er steht zu hoch und sicher, als daß er der Beschönigung bedürfte. Es wär' aber auch Vergehn gegen jüngere Musiker, denen — das beweisen so viele Fehlgriffe — jene Wahrheit nicht oft genug dargelegt werden kann.

Das Oratorium nun stellt uns Christus vor, der beschlossen, sich als Opfer hinzugeben, aber der menschlichen Todesangst sich nicht entziehen kann. Mit seinem Gebet beginnt das Gedicht. Aber mit welchem! Nicht die ehrwürdigen Worte des Evangeliums, die in einfältigster Weise mit Wenigem Alles sagen; hier betet Christus in emphatischer Salbung: „Jehovah! du mein Vater! o sende Trost und Kraft und Stärke mir! Sie nahet nun, die Stunde meiner Leiden, von mir erkoren schon, noch eh' die Welt auf dein Geheiß dem Chaos sich entwand“ . . . , — Das abstrakte Dogma spricht, das Leben, die Sprache der Natur, wie wir sie aus dem Munde des Matthäus kennen, sind nicht zu vernehmen. Wären sie es auch, dem Komponisten hätten sie nicht gefrommt. Der Dichter kann nicht mit dem letzten Wort anfangen, er muß sich nnd uns zum Gipfel erst hinauführen, die psychologische Entfaltung, das Hinanleben zur Entscheidung ist ihm und uns Bedürfnis, Pflicht und Wonne. Daß wir theoretisch, außerhalb vom Kunstwerke Kunde vom Vorausgegangnen haben, hilft nichts; wir haben es nicht im Kunstwerk erlebt.

Ein Seraph erläutert: die Erde soll erzittern! „Jehovahs Sohn liegt hier . . . er ist bereit, den martervollsten Tod zu sterben, damit die Menschen . . . ewig leben.“ Dann preist er mit dem Chor der Engel des Erlösers Güte und singt Heil den Er-

lösten, Weh den Bösen. Schweigen wir vom Inhalt und seiner Nutzlosigkeit.

Was ist ein Seraph? was sind Engel? — Metaphern sind es, oder — seien es Wesen — es sind Wesen, die wir uns reiner, zarter wie die Menschen vorstellen sollen, ohne es zu können; denn woher sollen wir Vorstellungen fassen, die über unsrer Sphäre, über unserm Bereich gedacht werden? vergleichen kann wieder nur dogmatisch, spekulativ versucht werden, Fleisch und Blut und Leben bietet es dem Künstler nicht; er muß das Menschliche sublimiren oder hinauflügen, verzärteln, verzuckern, dem Materiellen mit süßen Schwelungen und Klängen um so sicherer verfallen, je mehr er sich über das wahrhaft und gesund Menschliche erheben will. — Christus und der Seraph in Unterredung; Christus betet zum Vater um Erlaß des Opfertodes und muß sich vom Seraph sagen lassen, was er selber zuvor in johanneischer Weise viel bedeutender ausgesprochen. Er fügt sich in den Willen des Vaters.

Endlich fester Boden! Die Krieger treten auf, ihn zu fahn; von den großen Lebensarten des Petrus, von Christus Mahnung zur Ruhe und dem Lobgesang der Engel ist nicht noth zu reden. Dies also war die Aufgabe, der Beethoven sich unterzog.

Der Kunstliebhaber fragt nach dem, was geschehn ist; der Künstler oder Sachkundige beginnt mit der Frage: was hat geschehn können? und schöpft aus ihr die Begründung seiner Ansicht vom Geschehenen.

Beethoven konnte so wenig wie ein Andern Leben geben, wo er selbst nicht lebte. Als wahrer Künstler konnte er nur fassen und darstellen, was in wahrhafter Lebenbigkeit vor dem Auge seines Geistes stand. Wo er nicht schauen konnte, war er im Grunde schlimmer daran, als diejenigen Tonkünstler, deren beständige Aufgabe die Phrase ist; denn die dürfen wenigstens sich selber treu bleiben, er konnte das nicht. Es ist merkwürdig, wie er, der durchaus freie, selbständig seine eigne Bahn wandelnde Künstler, wo er in seinem

Berufe steht, hier, wo das nicht der Fall ist, mit der ganzen wiener Schule auf demselben Niveau bleibt, sich sogar slavisch an die Bühnenformen bindet, sogar — er, der in seinen eignen Werken so spröde, so eigensinnig gegen den bestgemeinten Einspruch seine Behandlung des Gesangs festhält, — liebedienerisch gegen die Sänger wird.

Nach einer trüb-pathetischen Einleitung (Es moll, $\frac{3}{4}$) tritt Christus auf, ein weicher empfindsamer Tenor. Das Rezitativ ist, wie alle; ihr folgt die pathetisch bewegte Arie. Dies —

V1
Meine See - - - le ist er - schüttert
V2
Vc
B u. VC

ist der Eintritt des Hauptsatzes; daß die feste Form der Musik der allerdings vom Dichter schlecht ausgesprochenen Stimmung nicht gemäß ist, wird er nicht gewahr. — Der anmuthig erst von Klarinetten und Fagott, dann vom Gesang ausgeführte Seitensatz stellt sich besonders bei †

Ba-ter, tief ge-beugt und kläg-lich steht dein Sohn hinauf zu dir!

den beliebtesten spätern Männerquartetten, — diesen unzähligen Sommersprossen (mit Lenz zu reden) auf der altjugendlichen Wange der Musik — an die Seite; Haupt- und Seitensatz werden wiederholt; ein Anhang mit

al piacere della voce.
Nimm - den Leidenskelch - - - von mir

läßt dem Tenor nichts zu wünschen übrig.

Rezitativ und Arie des Seraphs und Chor der Engel sind von gleichem Wuchs; nur die Verwünschung der Bösen bietet dem Komponisten ein greifbar Motiv menschlicher Erregung,

Allegro molto.

Doch weh die frech, die...

ff CB

statt engelhafter Verschwebung, das auch gleich geltend gemacht wird.

Zur Rechtfertigung (wenn sie nöthig ist) des bösen Worts von Liebedüberei und Engelverfügung sei noch diese Schlussstelle, die der Seraph zum Engelchor spricht,

in Sie ————— be, in Glaub'u. Hoffnung sind.

angeführt. Weiterer Betrachtung bedarf es nicht; die Krieger treten in einem *alla marcia* ganz lebhaft und beschäftigt auf, nur kann die Handlung nicht fortschreiten (es tritt unter Andern ein Terzett des Seraphs, Christi und Petri dazwischen, der in der Weise des posternenden Akten oder *buffo parlante* behandelt wird), weil der Fortschritt, die Gefangennahme, auch das Ende ist. Wenigstens auf Erden. Droben singen die Engel motettenhaft ihr Loblied. — Beethoven selber war übrigens in seinen letzten Jahren der Meinung, er habe wohl den Christus zu theatralisch gefaßt; er hätte viel darum gegeben, diesen Fehler verbessern zu können.

Ganz andre Dinge beschäftigten inzwischen seinen Geist.

Nur enge Köpfe schließen sich in ihren sogenannten Beruf ein, aus Furcht, bei dem ersten freieren Umschaun gleichsam vom Schwindel gefaßt herauszufallen. Kräftige Geister lieben und suchen freien,

weiten Horizont; aber sie fallen darum nicht aus ihrem Veruf heraus, sondern ihnen tritt Alles mit demselben in Bezug.

Beethoven hatte nicht gefürchtet, sich an Platons Republik (wie ein Novellist unsrer Zeit an Hegels Philosophie) „die Phantasie zu verderben“; als ein ganzer Mensch, als Kind seiner mächtig bewegten Zeit, hatte er trotz mangelnder Grundbildung nicht blos an den Dichtern Deutschlands und Englands und der Alten, er hatte auch an den Zeit-Gebanken und Erscheinungen mit vollem Gemüthe theilgenommen und gab es niemals auf, den Zeitereignissen zu folgen. Obenan standen natürlich für ihn, wie für Alle die großen Gestalten der französischen ersten Republik und Napoleon Buonaparte's. Den letztern staunte damals die Welt in seiner Feldherrn-Glorie an; den verrätherischen Sturz der Republik verzieh man ihm (abgesehen von denen, die ihn gewünscht), weil man ihm selber Freiheitsideen und Bestrebungen beimaß, — als wenn jemals Usurpation und Militairherrschaft damit verträglich sein könnten. Beethoven in seiner Arglosigkeit und Unkunde lebte der festen Ueberzeugung, Napoleon habe keine andre Absicht, als, Frankreich nach platonischen Grundsätzen zu republikanisiren und von diesem Punkt aus die allgemeine Weltbeglückung zu unternehmen; in dieser Voraussetzung war er ein enthusiastischer Bewunderer des Helden, den er den größten römischen Konsuln zu vergleichen liebte. Er ahnte nicht, wie bald der Held von Italien und Aegypten seinen Namen und seine Grundsätze (wenn er jemals republikanische gehabt) umkehren würde.

Als nun Bernadotte, damals französischer Gesandter in Wien und Theilnehmer an der Bewunderung, mit der die Sichnowski und die andern Vornehmen Beethoven umgaben, ihm den Vorschlag machte, dem Helden mit einem großen Instrumentalwerke seine Huldigung darzubringen, fand er im Künstler die günstigste Stimmung; vielleicht waren ihm schon ähnliche Gedanken aufgestiegen. Schon im Jahr 1802, im Herbst, wurde Hand ans Werk gelegt, erst im folgenden Jahre wurde ernstlich gearbeitet und, nach mancherlei Zwi-

ſchenarbeiten und Unterbrechungen im nächſtfolgenden Jahr, 1804, vollendet. Es wurde eine ſaubere Abſchrift beſorgt, und Beethoven ſchrieb mit eigner Hand auf die erſte leergelaſſene Seite der Partitur oben

Bonaparte,

ganz unten

Luigi van Beethoven,

„kein Wort mehr,“ ſagt Ries.

Das Werk ſollte eben durch Vermittlung der franzöſiſchen Geſandſchaft nach Paris abgehen; da traf in Wien die Nachricht ein, Bonaparte habe ſich zum Kaiſer machen laſſen. „Ich war der erſte,“ erzählt Ries, „der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe ſich zum Kaiſer erklärt, worauf er in Wuth gerieth und das Titelblatt zerriß.“ Der ſei alſo, rief Beethoven aus, auch nicht beſſer als die Andern, und warf die Partitur unter einem Schwall von Verwünſchungen gegen den neuen Franzoſenkaiſer, gegen den neuen Tyrannen, zu Boden, wo ſie lange liegen bleiben mußte. Es dauerte lange, bis er ſich dazu verſtehen konnte, ſie dem Fürſten Lobkowitz zum Gebrauch für einige Zeit zu überlaſſen (in deſſen Palaſt ſie mehrmals aufgeführt wurde) und endlich herauszugeben. Von Napoleon aber durfte keine Rede mehr ſein; das Werk erſchien unter dem Titel

Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo

als Op. 55, dem Fürſten Lobkowitz gewidmet; von Napoleon war „der große Mann“ geblieben und dieſer als ein Vorübergegangener vorgeſtellt, der in der Erinnerung fortlebe. Für Beethoven war er ein Vorübergegangener. Nie hat er ihm verzeihen können. Als die Nachricht kam, der Gefangne von St. Helena ſei geſtorben, äußerte Beethoven ſarkastiſch: zu dieſem Ausgang habe er ihm ſchon vor ſiebzehn Jahren die Muſik komponirt (er meinte den Trauermarſch in der Symphonie), der muſikaliſch den Ausgang im Voraus be-

zeichnet habe, ohne daß dies seine Absicht gewesen sei. Allerdings ist die Bedeutung des sogenannten Tränenmarsches eine ganz andre, den Hingang eines Einzelnen, wär' er auch der Held von Italien, weit überragende.

Dies ist die äußere Geschichte des Werks, das einer der Wendepunkte im Leben Beethovens und der Kunst selber zu werden bestimmt war.

Wenden wir uns nun zum Werk selber.

Was wollte Beethoven? was konnte er geben? Irgend eine Komposition von großer, großartiger Gestaltung? So würden ihm unsere Aesthetiker gerathen haben, nämlich diejenigen alten und neuen Datums, die der Musik nichts als Formenspiel, oder nichts als höchst allgemeine Anregung unbestimmbarer Stimmungen als Aufgabe beimessen, weil sie unfähig sei, „das Konkrete auszusprechen.“ Beethoven war anderer Ansicht. Als Künstler hatte er mit lebensleeren Abstraktionen nichts zu schaffen; Leben zu schaffen, Leben aus seinem Leben, war sein Beruf, wie aller Künstler. Der Künstler weiß, was seine Kunst vermag, er vor allen, er allein. Das aber ist das Gebrechen der allermeisten Kunstphilosophen, daß sie das Zeugniß der Künstler und der Kunstwerke verfäumen, um den Faden ihrer Abstraktionen unbeirrt auszuspinnen.“)

Auch eine neue „Militärsymphonie,“ nach Art der haydn'schen, mit Trompeten-Geschmetter und großer Trommel, — hier war dergleichen unziemend.

Beethoven faßte seine Aufgabe, wie es einzig seiner und ihres Gegenstandes würdig und einzig künstlerisch war. Nichts von jenen Abstraktionen, die an unsrer Kunst nichts übrig lassen, als daß irgend etwas, man weiß nicht, was? sich bilde und irgend etwas, man weiß nicht, was? sich empfinden oder spüren lasse. Das wär' eine

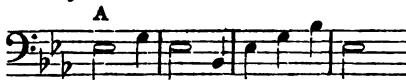
*) Schon in einem viel frühern Werke: Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruß an die Kunstphilosophen, 1828, ist die entscheidende Frage vom Verf. behandelt worden.

Kunst für spielige Mädchen, die nichts weiter vermöchte und dürfte, nicht für Männer wie Beethoven, Bach, wie alle wahren Künstler. — Natürlich auch nichts von jenem historischen Konkretismus, der Namen und Jahreszahlen, den vollständigen Inhalt der Begebenheiten und Geister bringt. Das vermag die Musik nicht, aber das will sie auch nicht, weil sie Kunst ist.

Ihm war Bonaparte der Held, der, gleich irgend einem andern dieser weltbewegenden Heroen, — heißen sie nun Alexander, oder Dionysos, oder Napoleon, — mit seinem Gedanken und Willen die Welt umfaßt, und an der Spitze seiner Heldenschaar siegreich die Welt durchzieht, sie neu zu gestalten. Es war kein Genre-Gebanke, kein Porträt dieses Menschen Bonaparte und seiner Schichten, es war ein Idealbild in ächt griechischem Sinne, das in ihm emporkwuchs. Und es wurde nicht einmal ein ikonisches Bild des Helden, sondern mehr, ein volles Drama des Lebens, das er in und um sich entzündet.

Der erste Akt stellt das Geistesbild des Heldengangs auf, vom stillen, kaum bemerkten Anfang, durch die Welt hinurch. Nach zwei Kraftschlägen des ganzen Orchesters („Hört! Hört!“) tritt der Heldengedanke — er sei mit A bezeichnet —

Allegro con brio.



still in den Violoncellen unter der Decke der Achtel schlagenden zweiten Violin und Bratsche hervor, um sich gleich wieder unter dem scharfen Luftzug, der nach G moll weht, zu verlieren. Allein sogleich wendet sich der Gang zurück nach dem Hauptton (Esdur) und der Heldengedanke setzt, um nun fester den Hauptsatz auszubilden, abermals in Flöte, Klarinette und Horn, in drei Oktaven übereinander, ein. Es liegt etwas höchst Spannendes in dieser Vorbereitung. Der Hauptgedanke tritt in den Violoncellen noch blaß, noch nicht erwarrend hervor, gleich der eben den Horizont berührenden Sonne, um

gleich ihr in fröhelnden Rebeln sich noch einmal zu bergen. Dieses „Noch nicht!“ (wie oft hat es Napoleon in heißen Schlachten ausgesprochen, wenn seine Generale zu früh die Reserven forderten!) dieses sich Verlieren in die Mollparallele der Dominante wettet den Satz von vier Taktten auf dreizehn aus; wir sind auf große Verhältnisse hingewiesen.

Man ist der Gedanke, die Sonne der Schlachten, wiedergelehrt, höher und wärmer und herrschend (zuerst war er Unterstimme) in den Oktaven der Bläser, — aber noch sanft und freundlich, wie Feldmusik am Morgen des Schlachttagcs; finsterner führen Geigen und Bässe ihn fort nach Fmoll, wieder treten Flöten, Klarinetten, und Fagott an die Spitze, aber die Geigen sind es, schon vom vollen Orchester unterstützt, — nur Trompeten und Pauken fehlen noch, — die den Satz zur Vollendung auf die Dominante

The image shows a musical score for Violin I (V1) and Violoncello (Vc). The V1 part is in the upper staff, starting with a dynamic marking of *fp* and a tempo marking of *♩*. It features a section marked 'B' and another marked 'sf sf C'. The Vc part is in the lower staff, starting with a dynamic marking of *fp* and a tempo marking of *♩*. It features a section marked 'sf sf'.

führen. Schon melden sich (B) jene schwingenden Stellen und die scharf hineinreißenden Synkopen (über C), die noch ihre Rolle spielen werden; jetzt steigern sie sich nur zu heitertrotziger Entschlossenheit. Und nun endlich schallt das Heldenwort mächtig hinausstralend und zu finstrier Entschlossenheit gewendet

The image shows a musical score for Violin I (V1) showing a section with a dynamic marking of *sf* and a tempo marking of *♩*.

*) Die Notenbeispiele, dies sei ein für allemal gesagt, geben nur Andeutungen; wer das Vollständige will, muß sich an die Partitur wenden, — oder mit Klavierauszügen behelfen.

aus der vereinten Stimme der Bässe und Bratschen, der Fagotte, Klarinetten, Oboen und Flöten, der Hörner und — nun erst! der Trompeten unter den schwirrenden Geigen und dem bestätigenden Hall der Pauken. Das ist der Held auf seinem Thron, dem Schlachttroß.

Hieran knüpft sich (auf der Dominante, Bdur, Seitensatz) ein eigenthümlich bezeichnender Gedanke; es ist wie freudig jauchzende Feldmusik, die heranrückt, aber wieder leise, wie von Weitem,

The first system of the musical score is written for woodwinds and strings. The upper staff is for the Oboe (O), Flute (Fl), and Violin I (V1). The lower staff is for Violin II (V2), Viola (Va), Clarinet (Kl), and Horn (H). The music is in D major (one sharp) and 3/4 time. The tempo and dynamics are marked 'p. dolce'. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

und, innerlich Eins, äußerlich gleichsam zusammenhanglos in abgebrochenen Gliedern bald in diesem, bald in jenem Instrument auftaucht, — erst in der Oboe, dann in der Klarinette, dann in der Flöte, dann in der ersten Violin, und nochmal durch alle durch, — als wenn man vom Hügel das weite Blachfeld überschaute, blinkend im Stral der Morgensonne, die in den blanken Waffen wiederblinkt, und hörte von fern, da und dorthier den zusammenrückenden Schaa- ren voraus den heiteren Ruf der Feldmusik. Jetzt schaaert sich Alles dichter, tritt Alles munterer hervor, faßt unter dem Wlzen und Klirren der Waffen

The second system of the musical score is primarily for Violin I (V1). The upper staff shows a complex, rhythmic melodic line for the Violin I. The lower staff continues the accompaniment from the first system, with chords and rhythmic patterns. The music is in E major (two sharps) and 3/4 time. The dynamics are not explicitly marked in this system, but the overall character is more active and rhythmic.

festen Fuß und schließt an einander Mann an Mann, und Schaar an Schaar, von hohem Muth die ganze, wie ein Körper von einem machtvollen Willen, besetzt.

Menschlich gedacht ist es, und das gerade ächt künstlerische Gegentheil von allem renommirenden Waffengeklapper, daß jetzt, im Angesicht blutiger Entscheidung, auch nachdenkliche Vorstellungen

F. Kl. O Fl. V1 V2 Va VC
 p
 B pizz.

die Seele beschleichen, sich noch tiefer zu verbüßern drohn. Da rückt, erst unsicher, dann immer geschlossener und rühriger, Alles zusammen und unter ermutigendem Helldwort wie mit fliegenden Fahnen

G.
 f
 sf sf sf

zum Treffen, zu harten Schlägen, die das bisherige Maas des Rhythmus zerreißen, mit schwerathmender Brust im Hin- und Herdrang der Streitenden vorwärts zur Entscheidung, die mit grimmbollem Schrei des ganzen Orchesters

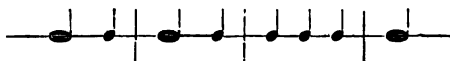


das Heldenwort zurückruft und behaupten will.

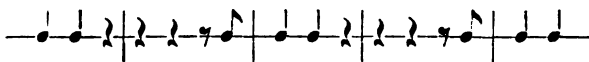
Das ist der erste Theil. Er hat uns das Bild der Schlacht heraufgeführt. Nichts Anderes hatte Beethoven zu geben. Aber die Schlacht, das ist der Krieg, das ist die Heldenlaufbahn, der ganze Held, dieser Briareus mit hunderttausend Armen, dem die Welt zu eng war; das schwebt dem Tonbildner vor, nur daß er nach Art der Kunst das Allgemeine in energischem Zusammenfassen zu einem einigen Hergang verdichtet, wie die Ilias den zehnjährigen Kampf in eine Spanne von wenig Tagen. Auch für den weitem Verlauf ist dieser Gesichtspunkt festzuhalten.

Das Heldenwort ist zurückgerufen. Aber es sinkt in Umbüstung, ein banger Augenblick wie Haltlosigkeit und Rathlosigkeit (die ersten funfzehn Takte des zweiten Theils), in der nur zögernden Fußes Herstellung gesucht wird, hält Alles gefangen. —

Es ist bewundernswürdig, wie der Rhythmus dem Beethoven gehorcht; sagen wir Heber, wie sein Wille, — denn der bestimmende Wille verkörpert sich im Rhythmus, — seiner Idee getreu bleibt und dient. Der Hauptsatz A hat sichern, gleichmäßig gewogenen Einerschritt,

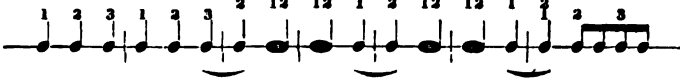


der sich belebt. Der feste Befehl (E) tritt herrlich auf,



kurz abgebrochen, ein Wort genügt. Jene streifüchtigen Synkopen, die sich zuerst noch wenig entwickelt bei C zeigten und gleich darauf

(in einer der übergangnen Stellen, — wer kann Alles das mittheilen?) weiter geltend machen, reißt wild in die Ordnung hinein,



um dann in den Hauptsatz zurückzulegen, der die Sicherheit herstellt. In jenem Augenblick des Zögerns, nach förmlichem Stillstand im Rhythmus von A bilden sich wieder Synkopen, aber solche,



die nur lähmen. Man bringe sich die Rhythmen ohne Töne, durch bloße Schalle, wie Trommelschläge, zu Gefühl, und man wird ihre reine Bedeutsamkeit inne werden. Aber das sind nur einige Beispiele; der ganze Rhythmus ist Geist. —

Es hatte Alles gestockt. Da klingt die Feldmusik (D) wieder, wie von fern, freundlichen (dolce! —) Muth, zurufend und mit frischem Anlauf

und führt zur Sache zurück. Finster und kalt, in C-moll, bringen die Wäffe den Ruf und steigern ihn die Gelgen

und drängen ihn nach dem rauhen Dmoll, während über seinem Gebote der heisse Streit (E) entbrennt und der Chor aller Bläser (mit Ausnahme der Trompeten und der Pauken) in sieghaft festen Rhythmen

Bläser. *ff*

V1 *ff*

Va u. 8 *B ff*

sich ausbreitet.

Diese Kampfszene hatte sich weit ausgebreitet und ihren ersten Standpunkt (das letzte Beispiel, es fehlen noch vier Takte auf a-cis-e-g) in Dmoll genommen, ihren zweiten (abermals acht Takte) in Gmoll. Nun erklingt wieder die Feldmusik (D) weit herüber aus Asdur her, und um sie, aus ihr motiviert, entbrennt ein hartes Ringen wie Einzelgefecht, — wir geben aus der Mitte heraus ein Paar Takte — nur die am leichtesten mittheilbaren, —

Va *sf*

Vc *ff* V 2 *sf*

wo nun auch diese harten Stöße in den scharfen Bogenstrichen der Saiteninstrumente ohne mildernde Bläser einschneiden und erpicht emporbringen,



(wieder Synkopen), die sich schon oben bei C hatten vernehmen lassen, jetzt unter dem Geschrei des ganzen Orchesters. Auch dieser Kampf dehnt sich weit aus (mit dem letzten Satz dreiunddreißig Takte) in breiten Wellen über Amoll, Emoll, Hmoll nach Cdur, steht zuletzt, Chor gegen Chor, — alle Bläser gegen alle Saiten mit einem dreinrufenden dritten Horn — mauerfest unerschüttert, wie zwei Männer, Brust an Brust ringend, auf einem bösen Akkorde, a-c-e-f, bricht damit schroff ab und erstirbt in harten Pulsen auf h-dis-fis-a-c, h-dis-fis-a zum Ende auf Emoll.

Unterbrechen wir uns noch einmal.

Bis hierher ist das Tongebicht streng in den Linien der Sonatenform geblieben, nur in Dimensionen, die alles vor ihm Geborne ohne Vergleich hinter sich lassen. Die größere Ausdehnung war notwendig für den bis dahin für einen einzelnen Satz unbedenkbar reichen Inhalt. Sie brauchte weitem Raum, das heißt erweiterte Modulation. Daß die große Ausdehnung, daß der weit ausgedehnte Modulationskreis weder Erschlaffung noch Verwirrung oder nur Ungewißheit zur Folge haben, zeugt von der Bestimmtheit in Beethovens Schauen und von der Energie seines Gestaltens. Jeder Satz wird vollkommen plastisch ausgerundet und unverrückbar hingestellt; ja er wächst vor unsern Augen empor und wir leben uns in sein Leben hinein, daß wir ihn nimmer vergessen. Nach ihm tritt ein anderer auf, und wir sind vollkommen bereit, ihn anzunehmen. Es ist der Triumph des Geistes und der Form, wenn man einmal zu scheiden versucht, was unscheidbar Eins ist. Wir machen Beethoven kein Verdienst aus dem Festhalten an der bisherigen Form, so gewiß er die Kraft und das Recht gehabt und geübt hat, über die ihm von den Vorgängern überkommenen Formen hinaus- oder ganz von ihnen abzugehen. Wir wollen nur bemerkt

haben, daß für seinen ganz neuen Inhalt und für die Erweiterung des ganzen Baues die gegebene Form ihm genügt hat.

Nun aber geht er von ihr ab, — oder wenigstens weit über alles Bisherige hinaus. Er muß es, denn ein ganz neuer Gedanke fordert Gehör.

Unmittelbar auf dem E-Schlusse wird dieser Gedanke von eigenthümlich gewählten Stimmen

2 Fl.
V 1
V 2
Vc
p
B. pizz.

ausgesprochen, — ist es Leid um die Opfer? ist es prophetische, noch unverstandene Mahnung? ist es irgend eine Stimme der Erinnerung aus der Ferne? vielleicht von dort her, wo „vierzig Jahrhunderte“ den Sieg der Helden und den Rückzug sahn? — seltsam erklingt das Lied, von den feinspürigen Oboen in die Höhe gehoben, mit den scharfklagenden Violoncellen, die durch die zweite Violine zwar verstärkt, aber gemildert werden, angestimmt; seltsam mischen die Flöten zu den rhythmischen Schwebungen der ersten Violinen ihr eintöniges, matt und hohl erklingendes *h*, und bestätigt alles mit seinen leisen paukenartigen Schlägen der Baß. Der Nachsatz wendet sich nach A moll, wo Flöten und Fagotte über schwebenden Saiten den Sang wiederholen.

Was ist das? — Es ist eines der Räthsel in der Menschenbrust, eine dieser Räthselftimmen, die bisweilen hinein tönen in die Geschichte des Menschen, wie damals das Flüsterwort, das Brutus

von den Lippen des erschlagenen Cäsar vernahm. Solche Geheimnisse entziehen sich der „gemeinen Deutlichkeit der Dinge.“

Das Alles hat kein Recht an das Heldenleben. Das Heldenwort, der Wille des Führers tritt kalt entschlossen und stark im hellen Oben, von allen Saiten und Fagotten und den quillenden Oboen im großen Einklang dahergetragen, zur Entscheidung und erstreckt sich unter Zuruf der Trompeten und treibenden Hörnerstößen übergewaltig, —



nicht unvorbereitet, wie sich bei B Seite 259 gezeigt, — über alle Stimmen, und wiederholt sich düsterer in C moll. Vergebens tönen jene Mahn- oder Klagerufe dringender wieder; sie erlöschen, und überall schallt zu dem Sturmschritt der Bässe (schon Seite 259 bei C und Seite 265 ist er angetreten) der Heldenruf,



und hält wieder von Schaar zu Schaar, aus den Fagotten, Klarinetten, Oboen und Flöten, wieder Fagotten, Hörnern und Klarinetten, wieder Oboen und Flöten, und bringt weit hinaus und erstirbt da bebend, und ganz von Wettem her hallen wie letzte Seufzer zu

*) In dieser Ausführung, wie fast überall, fehlen die meisten Füll- und Begleitungsöne.

dem Hauch andrer Bläser die weit auseinander gelegten Hörner *) und die Saiten fallen mit Pizzicato, wie ferne Kanonenschläge,

H.
 pp
 O
 Kl.
 pp
 Fag.
 pp
 pizz.
 (Saiten)
 V 1
 bis
 V 2
 bis

hinein. Und zu den erlöschenden Gebeten, ganz von Weitem, hallt herüber der Ruf!

V 1
 V 2 pp
 Horn pp
 f Tutti.

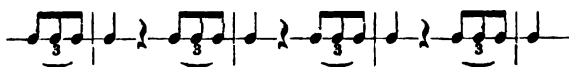
Nicht weiter ist es nötig, der Handlung, die sich nun in den dritten Theil fortsetzt und in strahlende Sieghaftigkeit ausgeht, hier zu folgen. Dieser Schluß des ganzen Aktes verkündet nicht bloß den Triumph des Helden, er ist auch der Triumph des Sages selber, dessen entscheidende Züge er zu Einem Momente zusammenfaßt. Er beginnt S. 73 der Partitur mit der Zusammenstellung des Sages, den wir oft Heldenwort genannt, und eines aus der

*) Die Hörner liegen eine Duodezime, und dadurch isolirt, auseinander; das tiefe Horn hat in dieser Lage schon etwas Rauhes, das hohe etwas Hervor-
 quellendes im Klange; so sondern sie sich von den mitklingenden Fagotten und
 Flöten, über denen eine Oboe einblät. Man beherzige dabei den Charakter der
 Quinte (S. 121) der in der Duodezime (1 : 3) noch ausgesprochener in das Ver-
 lorne, Unbestimmte hinausreicht.

§. 260 bei E aufgewiesenen Figur hervorgebildeten, der im Rück-
 gange die Achtelfigur aus H, §. 263 an sich zieht; wir wollen
 jetzt die drei Momente mit A, B, C bezeichnen. So

treten die Sätze zuerst an, A im ersten Horn, B in der ersten
 Violin, C ist die Folge von B, das zweite Horn, das in der Erre-
 gung des Moments gleichsam voreilig (oben Takt 4) im Geleit der
 Oboe einen Anlauf genommen, wieder mit der ersten Violin, wieder-
 holt den Satz auf der Dominante; — die Standpunkte von Tonika
 und Dominante wechseln fortwährend. Zur dritt' nimmt die zweite
 Violin B, die erste A, die drei Hörner klingen mit A

auf das Anmuthigste ermutigend mit ihren sanft durchdringenden
 Halltönen hinein, während Klarinetten und Violon, wie zuvor bloß
 die Geige, begleiten und mit Oboen und Flöten hoch oben die weit
 anschauende Dämte hinausrufen. Nun nehmen die Fäße A, Flöten,
 Klarinetten, Fagotte, zuletzt auch Oboen vereinen sich zu C auf-
 und abwärts, die Hörner und Geigen (letztere synoptrend) füllen aus,
 Trompeten und Pauken, noch im Piano, melden sich in diesem
 prächtlichen Akkordus



an, bis zuletzt unter dem fortwährenden Donner der Pauken die Trompeten mit allen Bläsern das Heldenwort bestätigend hinausrufen und die Bässe mit den Fagotten den Gegensatz (B, C) entgegenrollen; das Ganze eine Entwicklung in prachtvoll breiten Lagen von viermal acht Takten. Niemals ist der Sieg glänzender gefeiert worden. Das Bild des Krieges ist damit vollendet, der Gedanke des ersten Satzes voll ausgeführt und, geistig, erschöpft. Jede weitere Ausführung würde Wiederholung mit denselben oder andern Noten sein.

Beethoven wird nicht wieder darauf zurückkommen. Es ist seine Art, den Gedanken vollständig auszuführen und dann mit Entschiedenheit zu einem andern vorzuschreiten. —

Der zweite Akt, *Adagio assai*, ist *Marcia funebre* überschrieben, tritt auch in dieser Form an. Wie Beethoven den „Trauermarsch auf den Tod eines Helden“ schreibt, ist aus der Sonate Op. 26 bekannt. Hier, in der Symphonie, ist die Aufgabe eine ganz andre und umfassendere, die Ueberschrift ist nur Andeutung, um der Auffassung einen ersten Anhalt zu bieten. Davon überzeugt man sich, sobald man nur nicht bei den ersten Abschnitten des Satzes stehen bleibt, sondern den ganzen Inhalt zusammenfaßt. So festgegründet sind gleichwohl die Kunstformen, daß die Grundzüge von Marsch mit Trio (S. 92) diesen ganzen Inhalt ordnen.

Hat der erste Akt die Schlacht — als den Inbegriff des Heldenlebens — gezeigt, so ist nun der Abend gekommen und es wird der schwere Gang über das Schlachtfeld angetreten, das so still geworden ist. Der Chor der Saiten, unter den dumpfen Rolfschlägen der Bässe, tritt zuerst an; der Chor der Bläser mit dumpfen Pauken folgt wiederholend unter dem Fieberfrösteln der Saiten; die Oboe in ihrer engen Bestimmtheit führt die Melodie, Klarinetten, Fagette, Hörner begleiten in einfachster Unterordnung, nur das erste

Horn, seltsam (in dieser Behandlung!) hoch gelegt auf die Quinte g, dringt mit Klagerufen hervor. Kurz und groß ist die Wendung vom Hauptton Cmoll nach der Parallele Esdur. Sehr still zwar, doch gefaßt, tritt der zweite Theil in den Saiten an; aber die Gedanken verlieren sich gleich wieder in trübes Sinnen und die melancholische tiefe Stimme des Violoncells irrt ganz einsam hin und wieder, bis der ernste Gang weiterführt, noch ernster in der Unterdominante angetreten. Die Bläser voran, wird der ganze zweite Theil wiederholt, mit anwachsendem Orchester, mit Erweiterung aller in so ernster Stunde wachgewordener Vorstellungen. Ein weiterer Anhang schließt die ernste Scene in großartiger Zusammenfassung.

Nicht menschlich gefühlt hätte Beethoven, wäre nicht jetzt die lindernde Stimme des Trostes erwacht. In Cdur über dem aufathmenden, erfrischter zu neuem Leben sich regenden Saitenchor, in dem sich schon Wechselrede der tiefen Stimmen vernehmbar macht, knüpft der milde Gesang der Oboe, der Flöte, des Fagotts an. Es muß wohl die Süßigkeit des Soldatentods für Vaterland und Freiheit gepriesen worden sein; denn im hellsten Triumphruf, zum erstenmal mit schmetterndem Trompetenhall und dem Donner der Pauken, antwortet das ganze Heer des Orchesters. Wie diese Gedanken (im zweiten Theil des Trio's, so muß man formell sich ausdrücken) weiter reichen, daß hoch von oben herab der Himmel selber den Gefallenen zuzulächeln scheint, und abermals vom Triumphruf unter dem Waffenschall der Trompeten und Pauken, noch feiervoller als zuvor, besiegelt werden, muß man hören. In großartiger Wendung, mit Einem entscheidenden Zuge steht der Hauptsatz, das Trauerbild, das kein Trostwort auslöschen kann, wieder da.

Aber wo bleibt jetzt der enge Gedanke des Trauermarsches!

Sein Thema wendet sich sogleich (zum zweitenmal! so ernst ist die Stimmung) in die Unterdominante; und hier knüpft sich eine hoch-

ernste Erörterung an, es sind drei Stimmen, die gegeneinander ihre Betrachtungen austauschen,

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled '2 Fl' and contains two melodic lines. The middle staff is labeled 'V1' and the bottom staff is labeled 'V2'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. Dynamics include 'sf' (sforzando) and 'f' (forte). The music shows a complex interplay between the voices and flutes.

von denen nur eine (die mittlere im vorstehenden Beispiel) an den zweiten Theil erinnert, die andern (die ihren Inhalt unmittelbar vorher gegeben) ganz Neues bringen. Streng in der Form einer Tripelfuge schreitet die Erörterung fort, dehnt sich weit aus, zieht allmählig alle Stimmen hinein, steigert sich zu leidenschaftlichem Streit, in dem zuletzt Alles schwankt und sucht und kampferüstet gegeneinander tritt. — Ist der Sieg doch nicht das Letzte auf der Heldebahn? — Der Streit schweigt vor der Stimme der Trauer, die irr' auf der Dominante sich heranwagt und schweigt — und, den leidenschaftlich schnellen Aufruhr aller Schmerzempörten Stimmen beschwichtigend, stillend, den in Blut und Nacht Gesunkenen ihr erhaben unsterbliches Lied singt, bis auch das erlischt. —

Hätte Beethoven sein Helbengebüch gefungen, nachdem sein Held geendet, hätt' er zuvor diesen hunderttausendarmigen Oriareus, dem die Welt zu eng geworden, im ganz engen Kerker von St. Helena gesehn: vielleicht wär' ihm selbst für den zweiten Akt (wer kann es ermessen?) noch tiefere Offenbarung geworden; wunderbar hätte sich der Schluß des Werkes gestalten müssen, wenn überhaupt er sich gestaltet hätte. So hatte sich ihm die Aufgabe nicht gestellt, er schaute seinen Helben inmitten der Kriegsbahn. Dies bestimmt den Verlauf des Drama's.

Der Held mit seinem Sieg, der Sieg mit seinem Zoll an den Tod, — das ist nicht das letzte Ziel: der Friede, der ist es; so

mußte Beethoven es ansehen; gleichviel wie Napoleon darüber gedacht.

Der dritte Akt, das sogenannte Scherzo, eröffnet einen eignen Kublied. In rastloser Rührigkeit des Saitenchors, Alles schlagweise, wie Ein Tritt von Tausenden, und Alles ganz still, scheinen Heeresmassen — wenn wir die Vorstellung aus der Idee des Ganzen festhalten — endlos zusammenzurücken. Aber nicht zum Kampf; unvermuthet mischt zu dem melodielosen Herantreten eine einzelne Oboe ganz hoch und heimlich ihr rührig Lied, — man meint, ein freches Volks- oder Soldatenlied jener Zeit



zu erkennen. Und das Getreibe geht fort, sehr weit, fast endlos und immer ganz still und geheim, bis endlich das Lied jauchzend im Geschmetter der Trompeten, im Chor des ganzen Orchesters herausbricht und sich um nichts kümmert, eigenwillig und losgelassen seinen Schluß bildet.

Ist das Lagerlust? ist Friede und das Heer im Ausbruch nach der lieben Heimath? Schon können auch so leicht und muthig, wie leichte Reiter hoch zu Roß, die Hörner



herüber, und das Heersvolf schaut zufrieden und ruft hinüber, — und die Hörner theilen und necken sich und versteinen sich in übermüthiger Lust bis in ihr höchstes helldurchbringendes es, Töne ländlichen Reigentanzes aus der Heimat mischen sich drein und schmeicheln so hold, so bräutlich! die Hörner können wieder und

spielen wieder um einander herum, nur daß sich ein sehnsüchtig verlangender Laut einmischt, —



die Septime des (b auf den Hörnern) auf Naturhörnern, — die entmannten Ventill-Instrumente kannte Beethoven nicht, — so selten gebraucht.

Und nun, — vielleicht hat der Kriegsherr das entlassende Wort gesprochen, — stürzt Alles, das ist der vierte Akt, fort zu den Freuden und Festen des Friedens. Hier tritt nun jenes Thema, das wir schon in zwei Werken (S. 212) gefunden, in voller Bedeutung auf. Ist es in seiner Lieblichkeit und Harmlosigkeit Beethoven seit dem Prometheus-Ballet im Sinne geblieben? ist es Volkslied? — wir wissen es nicht, wollen auch den anmuthigen Spielen nicht folgen, die sich daran knüpfen, noch dem Dankgebet, das sich aus seinen Unschuldtönen erhebt, lauschen. Es ist nicht Aufgabe, bis in alle Einzelheiten zu erschöpfen, sondern die wesentlichen Momente des Ganzen zu bezeichnen.

Das war die Helbenweihe Napoleons, und Beethovens.

+ Die Sinfonia eroica und die Idealmusik.

Die Fetzensymphonie, die uns schon so lange festgehalten, ist nicht bloß ein großes Werk, wie andre auch; sie eröffnet zudem eine neue Kunstepoche, sie ist, so weit wir aus allem in und außer der Musik Gegebenen urtheilen können, abschließend für das Gebiet dieser Kunst. Denn sie ist dasjenige Werk, in welchem die Tonkunst selbständig — ohne Verbindung mit dem Wort des Dichters oder der Handlung des Scenikers — und mit einem selbständigen Werke zuerst aus dem Spiel des Gestaltens und der unbestimmten Regungen und Gefühle heraustritt in die Sphäre des hellern und bestimmtern Bewußtseins, in der sie mündig wird und sich ebenbürtig in den Kreis ihrer Schwestern setzt. Dieser Fortschritt kann nicht überboten, es kann nur in der errungenen Sphäre weiter geschaffen werden, mit mehr oder weniger Glück.

Jenes Spiel des Gestaltens, jenes spielfellige Leben der Töne soll nicht im Mindesten, gegenüber dem Fortschritt in eine andere Sphäre, gering geachtet sein. Vor Allem ist Beethoven, sind vor ihm Mozart und Haydn und Bach, alle Tonkünstler vor und nach Beethoven im Felde der Instrumentalmusik, ihm anhänglich und in ihm glücklich gewesen. Das Spiel, das im Gegensatz zu der auf einen

bestimmten außerhalb ihrer liegenden Zweck gerichteten Arbeit, sich selber Zweck und darum in sich selber begnügt ist, es hat in allen Künsten und im Dasein des Menschen überhaupt seine tiefe Bedeutung. Das holde Spiel des Reims und Maasses in der Poesie hat schon oft an sich selber für Poesie gelten sollen, wie das Spiel der Töne für die ganze und allein ächte Musik. Der Maler spielt mit glücklichem Lächeln und verantwortungsfreier Laune im heltern Farbenwechsel, im lustigen Schwung der Zweige und Blätter und Wolken, in der phantastischen Verknüpfung seiner Arabesken; ja die ganz zwecklos schweifende Phantasie des Dichters hat jenen Traum von der Fee Mab, jenes Märchen von der goldenen Schlange, jenes selig einwiegende

Schwindet, ihr dunkeln
Wälbungen broben

und den ganzen Schlusschor zu Helena gezaubert. Der tieffinnige Mystiker Jakob Böhm, wo er die selige Geminschaft himmlischer Wesen am lebendigsten schaut, nennt sie ein heiliges Spiel Gottes; und dieses spielfellige Leben, worin die reine Freude als aufflammender Lebensfunke heraustritt, nennt er das himmlische Freudenreich, wie auch dem ernsten Dante bei aller Zwecklichkeit seines Gedichts die Seligen als Lichtflammen erscheinen, die zu wunderfamen Tönen im Reigen sich schwingen und entschwinden.

Das Spiel der Töne ist die Urmusik, es war und wird immer der Mutterboden (S. 186) sein, aus dem Alles, was in Musik lebt, seine Lebenskraft, sein Dasein zieht.

Allein der Mensch kann, in seiner Endlichkeit auf Begränzung, auf Ziel und Zweck hingewiesen, auch in der Kunst nicht end- und zwecklos fortspielen. Er sucht vor allen Dingen sich selber im Spiel, das Spiel soll Sein Spiel sein, das Gepräge, den Ausdruck Seines Daseins — wie Er es fühlt und wie Er Sich im gegebenen Augenblick fühlt — haben. Seine Phantasie sucht auch im Spiel der Töne das Gefühl seines Daseins; das Gefühl des bestimmten

Moments im Dasein, den er eben lebt oder gelebt hat, sie blickt dies Gefühl hinein. Das Spiel der Töne ist nun nicht mehr ziel- und zwecklos, es richtet sich auf diesen mehr oder weniger scharf bestimmten Punkt, den sich der Tonmeister als Ziel vorsetzt; nur so weit bleibt es frei, als die Zielbestimmung sich der Schärfe realer Zwecklichkeit oder exakter Wissenschaft enthält. So zieht ein Viennenschwarm ziellos und richtungslos dahin, unbewußt, wohin; und so schwärmt er um ein duftiges Blumenbeet, das ihn anzog, in freien, aber immer bestimmtern Kreisen, wie die Töne schweifen im fesselfreien Spiel und sich herandrängen zu dem bestimmtern Gemüthszustand, in den der schöpferischen Phantasie sich zu versenken beliebt. Was der Phantasie diese bestimmtere Richtung gegeben, — ob ein vorgeschriebener Text oder sonst eine Bestimmung von außen, ob gegenwärtige Stimmung oder Erinnerung einer früher erlebten, ob irgend eine andre nicht weiter bestimmbarere Regung: das ist gleichgültig. Genug, die Richtung in die neue Sphäre der Tonkunst ist gegeben, und sie ist menschennothwendig. Denn der Mensch ist nur, soweit er sich fühlt; im realen Leben fühlt er nach den Eindrücken der Verhältnisse, in der Kunst spiegelt die Phantasie Verhältnisse und Stimmungen vor. Es ist wieder ein Spiel, denn die Verhältnisse und ihre Folgen sind nicht wirkliche von außen gegebene, sie sind frei im bildenden Geist — in der Ein-Bildung, in dem in ihm selber vorgehenden Bilden oder Gestalten des Geistes — geschaffene. Eben darin aber, daß der Mensch die im realen Leben zwingenden Verhältnisse und Stimmungen in der Kunst selbst gestaltet, fühlt er sich Herr dieser selbstgeschaffenen Welt und von der realen Welt in diesem verklärenden Spiegelbild erlöst und frei. Hierauf beruht die Wonue des künstlerischen Schaffens und der Trost, die verjüngende Kraft der Kunst für alle Empfänglichen.

In jener Freiheit läßt ausgesprochen, daß der Künstler, um einen Seelenzustand vorzust. u. n., nicht selbst ihm verfallen sein müßte, sondern umgekehrt, von ihm freigelassen; nicht die wirklichen

Schmerzen und Seufzer des Leidenden sind Poesie, sondern ihre Befiegung und Beherrschung, indem man sie schöpferisch selber herstellt und sich, als den Schöpfer, über sie. So besiegte Goethe die verzehrende Liebe Werthers, während der junge Jerusalem an ihr unterging. Es liegt ferner darin, daß die Bestimmung der Kunst nicht ist, wirkliche Gefühle — oder Affekte, hochgespannte Gefühle — zu erregen, sondern sie durch die schöpferische Kraft zur Vorstellung, aber zur volllebendigen Vorstellung, zur Anschauung, nicht zum bloßen Gedanken zu bringen. Shakespeare hat nicht verlobt machen wollen, sondern die Liebe in ihrer entflammtesten, rücksichtslos verzehrenden Macht im Romeo dargestellt. Die Folgen, — daß zahme Leipziger Kaufmannsöhne nach der Aufführung der Räuber wirklich in die böhmischen Wälder ziehn, daß Pygmalion sein Idealbild wirklich zur hausbackenen Ehefrau begehrt, sind der Kunst fremd und gleichgültig; das ist der wackere kurzstämmige Sancho Pansa, der seinen langen Herrn Don Quixote zwar ganz gewiß für verrückt hält, aber doch nicht lassen kann, auf seinem Esel ein hinterdreinzutragen, denn . . . man kann nicht wissen . . .

Die Sphäre des Gefühls, — des phantasiegeborenen, wollen wir sagen, um jedem Pansaismus auszuweichen, — der Tonkunst verneinen, will nicht weniger sagen, als: den Inhalt der gesammten Gesangsmusik und dazu einen großen Theil der Instrumentalmusik aller Künstler verleugnen, deren Schöpfungen in die Periode fallen, wo der Mensch auch in der Tonkunst zu sich selber gekommen, — das heißt: mindestens von Bach und Händel her, in der That aber weit früher. Mozart und Haydn und Beethoven und ihre großen Vorgänger und ihre Nachfolger haben das besser gewußt und gezeigt.

Gleichwohl ist dies Bewußtsein nicht ohne Verneinung durchzusetzen gewesen; vor ein Paar Jahrhunderten schon ist um Galilei, Caccini, Monteverde herumgestritten worden. Bis in unsre Tage hat es trotz dem Bewußtsein und Zeugniß aller großen Künstler nicht an verneinenden Geistern — wer kann es ihnen wehren? —

gefehlt; der Streit der deutschen und welschen Schule beruht in seinem letzten Grund auf dieser Frage.

Nun aber mußte der letzte Schritt geschehn. Und den zu thun, war Beethoven berufen.

Der Mensch selber sollte Inhalt seiner Tonkunst werden, — und es giebt viele Menschen, nicht bloß ein Ich, auch ein Du.

Sein Gefühl sollte zur Anschauung kommen, — und es giebt verschiedene Gefühle, die einander ausschließen, vereinzelt auftreten, die aber auch in psychologischer, naturnothwendiger Entwicklung ein fortschreitendes Lebensbild hervorzaubern können. Gewiß nicht mit jener pragmatischen Sicherheit des Worts (und ist denn das wirklich so sicher?), sondern nur in schwankenden Umrissen und durchschienenen Farben, wie das Abbild der Wirklichkeit im Wasser oder in der Luftspiegelung; aber um so künstlerischer und künstlerisch wirksamer, statt der unerbittlich fesselnden Bestimmtheit dem reizvollen Spiel der Phantasie vertraut.

Hiermit hatte die Musik den zwiefachen Beruf, dramatisch zu werden und objektiv, auf sich genommen.

Mit Hilfe des Worts und der Scene war dies längst geschehn, auch nicht weiter streitig geworden. Man ließ im Allgemeinen den Antheil der Musik an der Darstellung des Gegenstands unerörtert; erst Gluck's Auftreten regte lebhaften Streit an, der jedoch nicht auf den Grund der Sache ging, sondern in dem Streit der italienischen und gluck'schen oder deutsch-französischen Oper verlief.

Auch die Instrumentalmusik hatte sich gelegentlich an objektive Darstellungen gemacht. Abgesehen von unklünstlerischen Versuchen (wie jener Spaß sur le départ d'un ami, der sich unter Bach's Werke geschlichen, aber schwerlich von ihm ist) geschah es indeß nur im Anhalt an ein Gesangs- oder scientisches Werk; so in der gluck'schen Ouvertüre zu Iphigénie in Taavris, oder in der haydn'schen zur Schöpfung. Bekanntlich ist nebenbei viel Aenßerliches gemalt worden. Beethoven, der vorübergehend auch dazu kommen sollte, „dachte

sich (wie Ries bezeugt) bei seinen Kompositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obwohl er über musikalische Malerei häufig sprach und schalt, besonders über Kleinliche der Art. Hierbei mußten Schöpfung und Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten, ohne daß Beethoven jedoch Haydns höhere Verdienste verkannte, wie er denn namentlich bei vielen Chören und andern Sachen Haydn die verdientesten Lobsprüche ertheilte."

Das Alles waren Vorspiele, — Vorbereitungen, wenn man von den einzelnen Künstlern weg auf die durch sie alle fortwirkende Kraft und Bestimmung der Kunst, sich fortzuleben und auszugestalten, hinblickt. Was hier nur versuchsweise, nebenbei, mit Anhalt an außermusikalischer Stütze geschähen, mußte sich in wirklichen, selbständigen und anhaltlosen Kunstwerken vollführen. Damit erst war die Musik objektiv geworden und ideal, das letztere in dem Sinne, daß sie aus eignem Mittel das Leben, nämlich ganze Lebenszustände darstellten, oder der Idee, nach dem geistig verklärten Bilde, das sich im Künstler erzeugt hatte.

Dies war Beethovens Werk. Wie richtig er es von der äußerlichen Malerei unterschied, haben wir eben aus Ries Munde erfahren.

In seinen Sonaten, schon in den bisher betrachteten, hat sich mehr als ein Bild naturwahren, psychologisch zusammenhängenden, eine ganze Reihe nothwendiger Momente durchlaufenden Seelenlebens dargeboten, innerlich so einheitvoll und nothwendig, als irgend ein Gedicht oder Gemälde. In seiner Helden-Symphonie haben wir das Idealbild — nicht eines allgemeinen und Vielen gemeinsamen Seelenzustandes, sondern eines hohen und seltenen und ganz bestimmten Lebensvorgangs vor Augen; wir sind aus der Lyrik in das Epos getreten. Und zwar ist das nicht Meinung, Vermuthung, Auslegung, — dafür mag man es einstweilen in jenen Sonaten halten; in der Eroica ist es der geschichtlich und urkundlich feststehende Wille dessen, der den Schritt gewagt.

„Aber ist der Schritt möglich?“

Vor Allem ist schon das eine That zu nennen, daß Beethoven den Schritt gewagt, hätte sich selbst hinterher die Unausführbarkeit gezeigt. Denn er hat damit dem Drange des Menschengeistes nach Selbstbewußtsein und nach Weltbewußtsein in seinem Lebenskreise Folge gegeben. So hat Faust, der Deutsche, der Ideal-Mensch Geseenen geliebt:

Geseenen, mit verrückten Sinnen,

meint Chiron, die derbe Nochnatur, der still umfriebeten Manto zugewandt,

Geseenen will er sich gewinnen
Und weiß nicht wie und wo beginnen;
Kollepischer Kur vor andern werth,

und ist schon, gleich dem Kunstphilosophen, weit weg, während die Seherin

Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.

erwiedert.

„Ist aber nicht, fragen wir nochmals, dennoch die Musik in ihrer Unfähigkeit, Gegenstände, Objekte zu bestimmen, ungeeignet, objektiven Inhalt zu offenbaren? liegt nicht dieser Inhalt in der bloßen Ueberschrift und — Eurer subjektiven Einbildungskraft? in dem, was Ihr Euch ganz willkürlich dazu oder daneben einbildet?“ —

Unsre, unsre subjektive Einbildungskraft? — Man erwäge wohl, wen dies „Eure“ umfaßt! nicht weniger, als alle großen, von Euch selber dafür anerkannten Tonkünstler, den Bach und Händel (man lese die Werke und die wörtlichen Erklärungen — oder den „Maidgruß!“) bis auf unsre Tage. Sie Alle haben in ihrer Kunst jene Fähigkeit zu finden gesucht und darauf ihres Lebens Beruf gebaut. Oder — wenn Ihr es zu sagen wagt — sie Alle sind Thoren gewesen, Irrsinnige in ihrem eignen Berufselbe.

Gern wollen wir dabei das Zugeständniß machen, daß die Aufschrift, die Benennung des Werkes, der Verständigung über den In-

halt vorarbeitet. Wir nennen dies Gesändniß ein Jugesündniß, weil die Zweifler an der Fähigkeit der Musik für bestimmtern Inhalt gern mit der Behauptung bei der Hand sind, daß jene Fähigkeit nur in der Ueberschrift liege. Gleichwohl würde kein Mensch uns Glauben beimessen, wenn wir etwa die Auffchriften *vertonschén*, die heroische Symphonie pastoral und die Pastoralsymphonie heroisch nennen wollten, wie kein Musiker auf die Ueberschrift *Didone abandonata* etwas gegeben hat, als Clementi einmal aus Parterre-Erinnerungen eine Sonate so nannte, oder auf die Ueberschriften der Virtuosen, *Souvenir de Berlin* u. s. w. etwas giebt.

Allerdings sind Ueberschriften als erster Fingerzeig wichtig, sie geben die Voraussetzungen zum Inhalte des Kunstwerks; nur muß dies selber nachkommen. Allein das ist nicht ein besonderes Bedürfniß für die Musik, es ist allen Künsten für hundert und aber hundert Werke unentbehrlich, daß man, gleichviel in welcher Weise, mit dem Gegenstand und seinen Voraussetzungen bekannt werde, bevor man an das Kunstwerk geht. Wer könnte wohl eine Himmelfahrt der Maria oder die Transfiguration von Raphael begreifen, wenn ihm nicht aus der Bibel oder Legende der Hergang bekannt wäre, den der Maler darzustellen hatte? Goethe hat in seinem *Raokoon* eine solche voraussetzungslose Erklärung des alten Bildwerks versucht; und was hat sich ihm ergeben? ein würdiger, tüchtiger Mann, der sich mit seinen Söhnen (Söhnen? schon das ist Voraussetzung) der behaglichen Ruhe hingegeben und im Schlummer von den Schlangen überrascht und umstrickt worden.

Ganz nahe liegt eine gleiche voraussetzungslose Auffassung der heroischen Symphonie selber, von dem geistreichen Richard Wagner, deren Mittheilung aus doppelten Gründen hier stattfinden möge.

Wagner schickt die Bemerkung voraus, daß das Wort „heroisch“ im weitesten Sinn zu nehmen und unter „Held“ der ganze volle Mensch zu verstehen sei. Dies vorausgesetzt, spricht er sich so aus.
„Den künstlerischen Inhalt des Werks fällen alle die mannig-

fassigen, mächtig sich durchbringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie nach der aufrichtigsten Rundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischsten Kraft vermählenden Abschlusse ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke. Der erste Satz umfaßt wie in einem glühenden Brennpunkte alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosesten, thätigsten Affekte. Wonne und Wehe, Lust und Leid, Anmuth und Behmuth, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Troß und ein unbändiges Selbstgefühl wechseln und durchdringen sich auf das Innigste und Unmittelbarste und gehen aus von einer Hauptfähigkeit, der Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Aeußerung der Ueberfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstückes, sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zusammen, und in ihrer trotzigsten Rundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu sehn, einen Titanen, der mit den Göttern ringt. — Diese zerschmetternde Kraft drängt nach einer tragischen Katastrophe hin, deren ernste Bedeutung unserm Gefühle im zweiten Satze der Symphonie sich kundgibt. Der Tonbildner kleidet diese Rundgebung in das musikalische Gewand eines Trauermarsches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung theilt sich uns in ergreifender Tonsprache mit: eine ernste männliche Behmuth läßt sich aus der Klage zur weichen Nührung, zur Erinnerung, zur Thräne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeisterten Andrusse an. Aus dem Schmerz entlehnt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieser Kraft suchen wir unwillkürlich wieder den Schmerz auf; wir geben uns ihm hin bis zum Vergehen in Sauser; aber gerade hier raffen wir abermals

unfre vollste Kraft zusammen: wir wollen nicht erliegen, sondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nur auf den starken Bogen eines muthigen, männlichen Herzens.

— Die Kraft, der — durch den eignen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Uebermuth genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer muthigen Heiterkeit. Wir haben jetzt den lebenswüthigen frohen Menschen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinschreitet, lächelnd über die Fluren blüht, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner (Trio) erschallen läßt. Dort der tief und kräftig leidende, hier der froh und heiter thätige Mensch.

— Diese beiden Seiten faßt der Meister im vierten Satze zusammen, um uns endlich den ganzen harmonisch mit sich einigen Menschen zu zeigen. Dieser Schlusssatz ist das klare und verbenthende Gegenbild des ersten Satzes. Im Gegensatz zu diesem einigt sich hier die mannigfaltige Unterschiedenheit der Empfindungen zu einem alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohlthuernder plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema (das erste Hauptthema) fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt und der unendlichen Entwicklung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein alle die zarteren und weicheren Empfindungen, welche sich bis zur Rundgebung des reinen weiblichen Elementes (verkörpert in dem zweiten Hauptthema) entwickeln. Dieses weibliche Element offenbart sich endlich an dem durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannigfaltigster Theilnahme als die überwältigende Macht der Liebe. Diese Macht bricht nach dem Schlusse hin sich volle breite Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an und — der Eintritt des poco Andante — in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus,

weich und zärtlich beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühl sich steigend, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier äußert noch einmal das Herz dieses Gedankens des Lebens Schmerzes: hoch schwillt die lieberfüllte Brust — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfaßt. Noch einmal zuckt das Herz und es quillt die Thräne edler Menschlichkeit: doch aus dem Entzücken der Behmuth bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze volle Mensch uns jauchzend das Bekenntniß seiner Göttlichkeit zuruft.“ So Wagner, der noch hinzufügt: „Nur in des Meisters Tonsprache war aber das Unausprechliche kund zu thun, was das Wort hier eben nur in höchster Befangenheit andeuten konnte.“ —

Hier hat es Wagner gefallen, die positiven Voraussetzungen für das Kunstwerk abzulehnen. Er hat also nicht den vollen und bestimmten Inhalt des Werks geben können, so gewiß er als Künstler und geistreicher Mann vor Tausenden dazu vermögend gewesen wäre. Es gefiel ihm, statt der Anschauung des vollen Lebens den gedanklichen Extract zu geben und damit, allerdings willkürlich, vom Kunstwerke sich hinweg in das Abstrakte, das heißt Unkünstlerische*), zu verlieren. Und dennoch, wieviel Treffendes, der Wahrheit Nahes hat er trotz dieser Willkühr gefunden! es ist der künstlerische Inhalt, in das Unkünstlerische überfest.

Daß er, der in seiner Verbannung aus dem Vaterland: Zeugniß giebt, welche Männer in der Verbannung leben sollen, nur willkürlich — gleichviel warum — hier den entferntern Standpunkt genommen, wie Goethe zum Laokoon ebenfalls, wird Niemand veressen machen, daß in ihm ein Künstler lebt und daß der Künstler,

*) Le coeur, sagt ein Andern, der in der Verbannung glänzt, der Geschichtschreiber der Revolution, Louis Blanc, le coeur ignore les attachements abstraits, il n'est pas logicien, il ne généralise pas.

sobald er will, der Verständniß des Kunstwerks am Nächsten steht. „Wenn überhaupt (sagt Etterlein in seiner Schrift über Beethovens Symphonien einsichtig) je eine Entzifferung des Geistes, der in bestimmten Tönen lebt, auf Wahrheit Anspruch machen kann, so ist es vor Allem sicherlich dann, wenn der Künstler den Künstler entziffert. Denn in gewissem Sinne versteht nur der Künstler den Künstler am Vollkommensten.“

„Wo sind aber endlich, das Programm und alle Nebenreden bei Seite gesetzt, die Mittel der Musik für bestimmten Ausdruck? Wie sollen wir Andern, die Autorität der Künstler einmal aus dem Spiel gelassen, ihren Ausdruck verstehen?“

Wir müssen antworten: forschet in der Kunst! in ihrem Material, den Schallen, Klängen, Tonverhältnissen (ein Paar Buchstaben aus ihrer Sprache sind hier schon zum Vorschein gekommen) Rhythmen! nehmet dazu die Hilfsmittel des Gleichnisses, der Symbolik, des psychologischen Zusammenhangs, all die geistigen Lenkfäden, deren kein Künstler, kein Mensch entzathen kann! haltet euch, abstrakte Kunstphilosophen, die ihr euer von Natur vielleicht empfangliches Gemüth in die Fußfäden des abstrakten Verstands gelegt habt, nicht allzubefchränkt an die Fäden des Systems, das ihr nach der Weise der Spinnen aus Euch herausgezogen habt, sondern wendet euch an die Kunstwerke! nistet euch da ein, drängt euch glaubensstark an die Kunst, wie einstmals der Erzvater, der mit dem Geiste rang — „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!“ war sein unablässiger Gebetschrei — und dem dann die Himmelsleiter sichtbar ward, auf der die Engel des Himmels mit der seligen Botschaft nieder- und wieder aufstiegen! Eine andre Weisung kann euch hier nicht gegeben werden. Hier wird nicht gelehrt, sondern erzählt, was geschehn und geschaut ist.

Wer freilich dieses Schauen des künstlerischen Geistes sich verwirrt und getrübt hat, oder niemals besessen: der erblickt in der Himmelskönigin mit dem welterlösenden Wunderkinde, die sie die

Sixtina nennen, auch nichts weiter, als ein schönes Weib in einer physikalisch unhaltbaren Stellung.

Auf absolute Deutlichkeit macht übrigens keine Kunst Anspruch (sie flieht sie vielmehr, um die Phantasie des Hörers mit ins Spiel zu ziehen) und die Musik am Allerwenigsten. Ihr, im Schwefelflug ihres Wesens, ist das Feststellen Gränze ihres Daseins, die sie wohl ahnend und Ahnung erweckend berühren, über die sie glaubensficher hinanschaun kann, wie damals der Gesandte Gottes von der Höhe hinabschaute in das Land der Verheißung, das Er nicht betreten sollte. Aber sie überschreiten mag sie nicht, ihr Leben ist ein Gleichniß des äußern Lebens, wie der Mikrokosmos ein Gleichniß des Makrokosmos. Ihr ist das Wort des Dichters:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniß:
Das Unvergängliche,
Hier wird's Ereigniß,
Das Unbeschreibliche,
Hier wird's gethan,
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan!

eigenst zugewandt; das ewig Weibliche, das ist die Musik, die das Leben, den Geist, geheimnißvoll in ihrem Mutter-schooße birzt. Wenn es wahr ist *), daß Goethe von Beethoven gesagt: es komme ihm beim Anhören beethovenscher Musik vor, als ob dieses Menschen Vater ein Weib, seine Mutter ein Mann gewesen sein müsse: so hat der sonnaugige Dichter wieder einmal klar und tief geblickt. Der Vater, der Geist, hat ihn in die Musik gewiesen, die ist in ihm Mann — Geist — geworden.

Daß endlich in diesen Tiefen der Musik die Auffassung auch

*) Gewährsmann und Anreger ist Zelter, der mit der ganzen plumpen Frechheit eines berliner Philisters (denen er „unser Zelter“ hieß) von Beethoven gesagt: er gebe ihm den Namen eines Thiers, das man lieber gebraten, als lebendig im Zimmer suche.

irregehn kann, wer wollte das leugnen? Aber wo ist das nicht gesch:hn? wie weit gehn die Ausleger der Dichter oft auseinander? hat nicht ein berliner Ausleger als Motto des Macbeth die eheliche Liebe bezeichnet?

Eigenthümlich hat an der Eroica Beethoven selber sich in eine abweichende Deutung verloren. Schindler erinnert in Bezug auf den zweiten Satz an die von uns S. 256 mitgetheilte Aeußerung, die Beethoven siebzehn Jahr nach der Komposition bei der Nachricht von Napoleons Tode entfallen sei, und fährt fort: „Mag man jene Aeußerung für Scherz oder Ernst nehmen, es liegt immerhin viel Wahrheit darin. Wenn Beethoven sagte, er habe dem großen Kaiser zu seinem tragischen Ende schon vor siebzehn Jahren die passende Musik komponirt, so führte ihn seine Phantasie bei'm Ausmalen jener Katastrophe noch weiter. Jetzt z. B. der Mittelsatz in Cdur (Maggiore) nicht deutlich das Nahen eines Hoffnungssternes? Weiterhin (in diesem Mittelsatz) nicht den kräftigsten Entschluß in der Seele des großen Helden, seinem Geschick zu widerstehen? Selbst in dem folgenden Fugensatz spricht sich hier an Ort und Stelle ein Kampf mit dem Schicksal aus. Nach diesem fühlt man das Ermatten der Kräfte, die sich auf Augenblicke wieder mit Anstrengung erheben, bis in der Phrase *)



die Ergebung sich ausdrückt, der Held nach und nach hinsinkt, und sich endlich wie jeder andere Sterbliche — begraben läßt.“ Man erkennt sogleich, daß Beethovens Auslegung auf Verhältnissen beruht, die zur Zeit der Komposition noch gar nicht vorhanden waren, ihm

*) Es ist der Anfang vom zweiten Theil des Hauptsatzes.

also für die Komposition nicht bestimmend sein konnten. Er hat sich das in einer gelegentlichen Aeußerung so zurechtgelegt.

Bedenkenswürdiger ist die Auffassung Dulibicheffs, der sich mit offener Liebe dem Kunstwerke hingeeben, so arg er sonst gegen den Künstler gefrevelt, dessen Biographie er geschrieben.

Dulibicheff faßt den ersten Satz der Symphonie mit Lebhaftigkeit auf, seine Phantasie malt das Bild der Schlacht weiter aus, als die Komposition gewollt und gekonnt, er sieht die Garde vor ihrem großen Felsherrn defiliren *), er führt uns in den Schlachtplan desselben ein **), er hebt einen glänzenden Moment des dritten Theils hervor, den wir noch nicht betrachtet haben, seine Phantasie findet überall Beschäftigung und für Alles blendende Bilder und schimmernde Farben. Nur Eins hat dem geistreichen Manne gefehlt: Treue für den Gegenstand und, wie sich später zeigen wird, Ehrfurcht für den von ihm selber so hochgestellten Künstler. Die Treue hätte sich darin zu erweisen gehabt, daß er mehr das Kunstwerk, als sein eignes Wissen vom Gegenstande desselben und seine vorgefaßten Ansichten befragt haben würde. Dies hat ihm nicht beliebt — und so kommt er auf wunderbare Zweifel und Hypothesen, in denen ihm Fétilis als Stütze dient. Es ist eine Verirrung Dulibicheffs, aber die Verirrung eines geistreichen Mannes. Eine solche ist oft betrachtenswürdiger, als der gerade aber enge Gedanke

*) Puis, le grand capitaine voit défilér sa garde, marchant sur les trois divisions de la mesure, à pas égaux dans les violons et accentuant le rythme d'une noire pointée dans les bassons et les flûtes. Quelle prestance et quelle tenue! Une troupe magnifique, n'est-il pas vrai, une troupe, dont les moindres goujats sont des héros et qui n'a qu'à regarder l'ennemi dans les yeux pour le réduire en poudre.

***) Après avoir fait le dénombrement de ses forces, récapitulé ses moyens d'attaque et de défense, le héros, dans la seconde partie, va les combiner suivant les exigences de ses plans gigantesques et les appeler mentalement à l'action; une action, dont les résultats sont prévus et infaillibles, car lui-même, l'homme du destin, se charge de tout diriger.

der Mittelmäßigkeit; die hier zu besprechende wird neues Licht auf den Gegenstand und seine Geschichte werfen.

Dulibicheff bleibt dabei stehn, daß das Werk bestimmt gewesen sei, Bonaparte gewidmet zu werden, daß es ihn habe verherrlichen sollen, und kann damit die Einflechtung des Trauermarsches*) nicht vereinen. Sollte er die Manen so vieler auf den Schlachtfeldern Gelebener trösten? aber verschwanden sie nicht im Ruhme der Ueberlebenden, und war dieser Berg von Kanonenfleisch**) — beiläufig ein napoleonischer, kein beethovenscher Gedanke — nicht gerade das Fußgestell des Helden?

Dann wirft er eine zweite Frage***) auf, die ihm noch ernsthafter scheint. In einem Werke von solcher Wichtigkeit, das ihm zwei Jahre der Arbeit gekostet, hätte Beethoven ohne Zweifel mehr als jemals, — mehr als jemals? wann wäre von ihm oder einem andern Musiker vor der Heldensymphonie dergleichen unternommen worden? — suchen müssen, seine Aufgabe zu erfüllen, †) indem er die dichterische Idee, das Heldenthum personifizirt in Napoleon Bonaparte triumphiren ließ; dieser Triumph aber hätte sich nicht anders als im Finale vollführen lassen, denn in der Musik wie überall sei das Ende die Krone des Ganzen.

Nun findet er aber nach seiner Versicherung nichts weniger

*) ... pourquoi une marche funèbre encadrée dans l'hommage que Beethoven voulut rendre à un homme, que le monde ne savait que trop vivant.

**) ... les cadavres des dits braves, entassés en une montagne de chair à canon n'avaient-ils pas justement servi de piédestal au héros.

***) Er sagt objection.

†) ... „Beethoven mußte ohne Zweifel mehr wie jemals sein Programm zu rechtfertigen suchen, indem er die dichterische Idee triumphiren ließ, und diese war keine andre, als das in Napoleon Bonaparte personifizierte Heldenthum.“ — Dies, wir haben es schon S. 270 bemerkt, war bereits im ersten Satze, und im höchsten Aufschwung im Schlusse desselben geschehn. Es wär' undichterisch gewesen, dasselbe noch einmal, gleichviel mit welcher Ausführung, zu bringen.

heroisch, als das Finale der heroischen Symphonie. „Berlioz“) (fügt er zu) sieht darin Thränen und zwar sehr viel Thränen; das wär' also die Fortsetzung des Trauermarsches, die traurige Rehrseite der zu Ehren des großen Mannes geprägten Medaille, nicht sein glänzend Bild."

Mit diesen Bedenken hält er den Zorn Beethovens (S. 256) bei der Nachricht, daß Bonaparte sich zum Kaiser gemacht, hält er die Aenderung des Titels der Symphonie zusammen und wirft die Frage auf: ob es nicht natürlich sei, anzunehmen, daß jene Aenderung noch andre in der Komposition und ihrer Gestaltung (les formes mêmes de la symphonie) nach sich gezogen habe? So wär' es begreiflich, daß ein Trauermarsch, unverträglich mit der einem Lebenden zu erweisenden Huldbigung, sich wohl anwendbar in einem Werke gefunden hätte, bestimmt, das Anbenken eines Todten zu feiern, — und tobt sei Napoleon für Beethoven gewesen vom Augenblick seiner Thronbestelung an. —

Aber nun das Finale? das triumphtrende Finale? — das war

*) Berlioz geht nämlich bei seiner Analyse der Symphonie, wie Dulibicheff bemerkt, von einer falschen Voraussetzung aus. Er übersetzt die Aufschrift „per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo“ mit „pour célébrer l'anniversaire de la mort d'un grand homme,“ erblickt also, wahrscheinlich durch die göggenbienerische Stellung der Franzosen Napoleon gegenüber bewogen, in der Symphonie nichts anders, als eine Lobtenfeier desselben. On voit, sagt er, qu'il ne s'agit point ici de batailles, ni de marches triomphales, mais bien de pensées graves et profondes, de mélancholiques souvenirs, de cérémonies imposantes par leur grandeur et leur tristesse (alles ganz französisch und ganz theatralisch und gar nicht beethovenisch und gar nicht deutsch) en un mot, de l'oraison funèbre d'un héros. Einmal auf diesem ganz willkührlich genommenen Standpunkte ist es — Dulibicheff sagt extraordinaire, wir sagen, nicht sonderlich zu verwundern — und lassen Dulibicheff das Wort: que dans ce scherzo si vif et si gai, d'un bout à l'autre, d'un rythme si chalereux et si briose, M. Berlioz ait cru reconnaître „des jeux funèbres, à chaque instant interrompus et assombris par des pensées de deuil; des jeux enfin, comme ceux, que les guerriers de l'Illiade célébraient autour les tombeaux de leurs chefs!“

auch schon gefunden. Denn was lesen wir in Fétis Biographie universelle des musiciens? —

„Man sagt (so stellt Dullbichoff dar), daß der zweite Satz dieses Werkes“ (der heroischen Symphonie, — wohl zu merken: der zweite Satz!) „schon vollendet und kein anderer war, als der kolossale Wurf des letzten Satzes der C-moll-Symphonie, als eines Tages ein Freund in Beethovens Zimmer trat und, die Zeitung in der Hand, ihm ankündigte, der erste Consul habe sich zum Kaiser ernennen lassen. Da änderte sich Beethovens Ideengang, an die Stelle des heldenthümlischen Satzes stellte er den Marsch, der jetzt den zweiten Satz der Symphonie bildet.“ *)

Das, meint Dullbichoff, begreife sich ganz gut. Warum aber hätte dem Trauermarsche nicht jener triumphirende Satz folgen können, der aus diesem Werke die glänzendste und ruhmvollste aller beethovenschen Symphonien gemacht haben würde? Aus dem einfachen Grunde, antwortet er selber, weil man nicht Todte feiert, wie Lebende, nicht Erinnerung wie Gegenwart, und weil nach dem Trauermarsch der donnernde Zuruf (l'acclamation foudroyante, das Finale der C-moll-Symphonie), der uns vor den Mann des Schicksals und seine hundert Siege gestellt, widersinnig sei. Wie schade demungeachtet, daß Beethoven seinen Plan geändert und in Folge seines Republikanismus zwei Sätze geschrieben habe, einer gleichzeitigen (?) und gleichartigen Eingebung entsprungen**) und so

*) On dit que le second morceau de la symphonie heroique (sagt Fétis) était achevé et n'était autre, que le colossal début du dernier mouvement de la symphonie en ut mineur, quand on vint annoncer à Beethoven, que le premier consul venait de se faire nommer Empereur. Sa pensée changea alors de direction; à l'heroique mouvement il substitua la marche funèbre. Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe, au lieu d'un hymne de gloire il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand mouvement en ut fit peu de temps après (drei Jahre) naître (die Aerzte nennen bergleichen eine St....Geburt) dans la tête de Beethoven le projet de la symphonie en ut mineur.

**) nés d'une inspiration simultanée et homogène....

wohl geeignet, mit einander zu leben: das Allegro der heroischen und das Finale der C-moll-Symphonie.

So viel Kunst kostet es, um die Wahrheit herumzukommen.

Der Thatbestand ist, daß Beethoven die Symphonie vollendet hatte, als Napoleons Thronbesteigung die beabsichtigte Widmung nach Beethovens Sinn unmöglich machte, Beethoven vom Werke selber nichts mehr wissen wollte (es mußte auf dem Fußboden liegen bleiben) und es dann dem Fürsten Lobkowitz überließ. Von einer Aenderung der Komposition weiß weder Ries noch Moriz Sichnowski (den Schindler später gesprochen) noch sonst Jemand ein Wort. Für den offen sich Hingebenden wie für den treuen Forscher hätte sich daher die Frage ganz einfach so gestellt: was sagt, was giebt mir das Werk? was hat also Beethoven damit sagen wollen? diese Frage mußte Satz für Satz das Werk begleiten. Nicht was wir für uns denken und gesagt wissen wollen, sondern was Beethoven gedacht und gewollt und in der Partitur ausgesprochen, das ist Gegenstand der Erörterung. So haben wir uns oben, — gleichviel mit welchen Kräften und welchem Erfolg, aber gewißlich in Treuen, — an die Partitur gehalten und aus ihr gelesen oder gefolgert.

Die Franzosen, — Dullbicheff steht ganz auf französischem Grund und Boden, — machen sich sogleich eine Huldigung, eine Verherrlichung im französischen oder römisch-imperialistischen Styl zurecht, in der der Held und wieder der Held und nichts als er mit Siegsbildern und foudroyanter Acclamation gefeiert werden wird, — sollt' er auch dabei fortwährend gähnen, wie Napoleon bei der Krönung. Sie bemerken gar nicht, wie armselig dieser rednerische Prunk ist, wo sich's um ein Kunstwerk handelt; wie sollt' ihnen Beethovens hoher Sinn klar werden, der (gleichviel wie politisch-irrig) in Napoleon nichts als den Helben, im Helben nichts als den Befreier

und Weltbeglückter und Friedenbringer erblickte? Sein Finale*) voll ländlicher Spiele, voll lieblicher Friedseligkeit, dann aber auch zeugend von jener Energie, die den Völkern Bürge der Erhaltung ist, die Herzen Aller andachtvoll nach oben emporhebend und doch ganz frisch sich der brausenden Lebenslust überlassend: das ist ein erhabenerer Abschluß für den sinnigen und großdenkenden Hörer, als alle foudroyanten Acclamationen, die jemals Dschingis-Chan und Napoleon und die andern Sabreurs allesammt in ihren erzenen Ohren vernommen. Das ist im Sinne des Aeschylus gesungen, als der die Eumeniden sang und die Perser.

Und für das französische Prachtstück haben sie Märchen erfunden, und Fétis, der Musiker, hat sich das Cdur-Finale für das ursprüngliche Abagio oder Scherzo (zweiten Satz) der Esdur-Symphonie aufbinden lassen, und Dusibicheff wär' es wohl zufrieden, den ersten Satz in Esdur und den letzten in Cdur zu einer einzigen Symphonie zusammenzunäh'n. Oder sollte transponirt werden, aus Es nach C, oder aus C nach Es? Man muß auf Alles gefaßt sein, einem französischen Musiker oder connaisseur gegenüber.

Heben wir vorerst drei Ergebnisse dieser Umschau hervor.

Das erste ist: der Schritt Beethovens in das Gebiet des bewußtern Geistes ruft sogleich die Geister der Theilnehmenden zu höhern Bewußtsein auf, giebt ihnen einen bestimmtern Inhalt und

*) Dusibicheff entschuldigt übrigens Beethoven und sein Finale sehr großmüthig. Die Störung seiner poetischen Illusion, sagt er, entmuthigte den großen Künstler; die Begeisterung versagte für die neue Arbeit, die er für die alte einlegen sollte, und er fand nichts Besseres, als eine Art musikalischer, nur viel zu großer Kuriosität. Zuletzt sei ihm doch noch etwas Gutes eingefallen, ein Stück von elegischer Melodie. Das Alles sei sehr geistreich, aber nichts weiter, nichts was zündet, was elektrisirt. — Muß denn aber immer gezündet und elektrisirt werden? Zeigt uns die Natur etwa keine andern Reize, als feuerspeiende Berge und Katarakten? Leben wir etwa nur in Ausbrüchen der Leidenschaft? Nur die Hohlheit, die Ausgeleertheit des eignen Lebens treibt diese Franzosen zum steten Begehre neuer Aufregung.

damit festere Haltung. Wäre selbst Beethovens Fortschritt ein zweifelhafter, diese Folge desselben ist es nicht.

Das zweite Ergebnis. Vor uns liegen also drei oder vier Auffassungen desselben Idealwerks, alle mehr oder weniger von einander abweichend. Und dennoch: welche Uebereinstimmung in der Auffassung der Grundlinien! — wenn wir allenfalls die durch falsche Voraussetzung förmlich aufgezwungne Auffassung des Scherzo bei Berlioz ausnehmen.) In dieser Hinsicht ist Wagners Auffassung ein wahrer Prüfstein. Es gefiel Wagner, die positive Bestimmung des Werks zu übersehn; und dennoch findet er allenthalben die Grundbedeutung, so weit seine Abstraktion es gestattet und den Ausdruck derselben nicht beeinträchtigt. Bei Dutilleff trägt (wie wir besonders weiterhin sehn werden) der Anblick der Wahrheit sogar den Sieg über seine Grundüberzeugung vom Verufe der Tonkunst davon.

Das dritte Ergebnis ist: daß die Abweichungen hauptsächlich aus willkürlichen Voraussetzungen oder eben so willkürlichem Abwenden von den positiv, urkundlich gegebenen entspringen. Es leuchtet ein, daß sie dann nicht gegen das Werk oder die Möglichkeit seines idealen Inhalts zeugen, sondern nur vor jeder Willkür warnen, wäre sie noch so gut gemeint. Wenn Lenz in seinen *trois styles* in Bezug auf das Finale des Quintetts Op. 29 ausruft: „Ich habe zwanzig Ideen gehabt, um den Sinn desselben wiederzugeben und finde sie alle zu mittelmäßig, um dem Publikum vorgelegt zu werden,“ so ist das nur ein naives Geständniß, daß er etwas gesucht (nämlich irgend ein schönes Wort oder Gleichniß,

*) Berlioz Schrift ist uns übrigens nicht bekannt, unsere Mittheilungen fußen auf Dutilleff. Angenehm überraschend war uns das oft so nahe Zusammentreffen unsrer Anschauung mit der seinigen. Von einer Beeinflussung der einen durch die andre kann dabei erweislich nicht die Rede sein; wir haben in gleichem Sinne schon 1828 im Maigruf und 1824 in der berliner allg. mus. Zeitung über Beethovens Werke gesprochen — und Dutilleff hat das schwerlich gelesen.

wofür er — und so viel andre Dilettanten! ungläubliche Vorliebe haben und womit sie Schwächere zu ungläublichen Verkirrungen und Verwirrungen verleiten), was er im Werke nicht gefunden, oder was im Werke nicht enthalten. Und das letztere war der Fall. Er suchte nach einer vorausgesetzten Idee des Werks, und das Werk hat keine, sondern gehört der ersten Stufe der Tonwerke (S. 275) an, wie weit es auch da hervorragt.

Die Zukunft vor dem Richterstuhl der Vergangenheit.

Diesmal war es die Sinfonia eroica, die vor den Richterstuhl treten sollte; „sie ist die erste nicht!“ sagt Mephistopheles zum verzweifelnden Faust.

Es ist naturgemäß, daß das Neue dem Alten unbequem gegenübertritt; die sprossenden Knospen geben den vertrockneten Blättern den letzten Stoß zum Fall. Im Naturverlauf ist dieser Hergang ein so einfacher, daß er in seiner Unvermeidlichkeit und Ersprießlichkeit leicht und allgemein erkannt wird.

Nicht so im Leben des Geistes. Wenn der neue Gedanke dem alten, bisher seine Sphäre füllenden und beherrschenden gegenübertritt, so hat dieser noch keineswegs seinen Beruf erfüllt und seine Lebenskraft aufgezehrt; er lebt vielmehr bei der Breite menschlichen Daseins in Tausenden und aber Tausenden von Individuen und in tausend Verhältnissen fort, wirkt in ihrem Sinn' und nach ihrem Bedürfnisse weiter, ist also nicht blos bisher berechtigt gewesen, sondern auch noch, ja vielleicht für immer berechtigt. Nur daß neben ihm das Bedürfnis des Fortschritts sich regt und gegen ihn herantreibt und Anfangs in Einzelnen, dann in immer Mehrern sich

gegenüber dem Alten geltend zu machen strebt. Dieses Bedürfniß ist aber keine von Außen irgendwoher einbringende Gewalt; es ist der Trieb des Gedankens, der bisher in Einseitigkeit geherrscht hatte, nach der andern Seite, nach allen Seiten seine Konsequenzen zu ziehen und durchzuleben. Das ist es, was dem Kampf der Ideen und Prinzipien seine giftige Schärfe einflößt; man fühlt auf beiden Seiten Blutsverwandtschaft, und ist verwirrt und gereizt zugleich, gegen sein eigen Fleisch und Blut zu kämpfen.

Dieser unheimliche, nimmer gestillte Prozeß des Geistes ist seine Geschichte. Jede Idee wird auf dem Gipfel ihrer Herrschaft ein König Lear, der in seinen Kindern dieselben Gewalten aufwachsen und sich endlich gegen ihn auflehnen sieht, die seine Kraft und Herrschaft gebildet hatten. Wir haben S. 275 versucht, den Naturprozeß des Geistes an drei Stufen der musikalischen Entwicklung zu verfolgen und es mußte sich zeigen, daß der Fortschritt zur folgenden Stufe das Recht der vorherigen nicht aufhob; das Tonspiel blieb und bleibt berechtigt neben der die Bewegungen des Gemüths abspiegelnden; die Seelensprache behält ihr Recht an unser Herz neben den idealen Richtungen, die zuerst in der Helbensymphonie selbständig hervorgetreten waren.

Die Berechtigung ist auf beiden Seiten; nicht so die Fähigkeit, die Berechtigung des andern Theils anzuerkennen. Von dem höhern Standpunkt überschaut man die niedern Stufen, nicht aber umgekehrt von diesen jenen; auch ist es leichter, den überschrittenen Standpunkt mit Billigkeit zu schätzen, denn man hat ihn selbst durchlebt, als den Fortschritt zu begreifen, wofern man sich nicht sogleich ihm anzuschließen vermag.

Beethoven hatte das schon erfahren. Unbeschadet kleiner Redereien über musikalische Malerei konnte er leicht gegen Haydns Verdienste (S. 280) gerecht sein, während der gewiß guthmüthige Haydn nicht im Stande gewesen war, dem ersten Ruck zum Fortschritt in Beethovens C-moll-Trio (S. 23) zu folgen. Man muß

sich das gegenwärtig halten, um den Widerspruch, kommt er auch ungeberdig und starrköpfig heran, mit Gelassenheit zu tragen.

Nun war also der große Schritt geschehn. Wie wurd' er aufgenommen?

Vor allen Dingen wurd' er nicht erkannt; man fühlte sich im alten Gange, und was gegen die Gewohnheit desselben anstieß, hielt man für einen bloßen Anstoß, — aus Versehen, aus Ungeschick, aus Lücke, wer weiß? Beethovens eigner Schüler, Ries, rief in der Probe bei jenem berühmten Horn-Eintritte:



„Das klingt ja ganz infam!“ — er dachte, das Horn hätte falsch eingesezt, — und hätte beinahe vom Meister eine Ohrfeige davon getragen. Viel später noch (in seinen und Wegelers biographischen Notizen über Beethoven 1838) sagt er von derselben Stelle: „In dem nämlichen Allegro ist eine böse Laune Beethovens für das Horn,“ — sieht den Satz also für eine Grille an.

Wie die wiener Kritik das Werk aufnahm, lesen wir in der allgemeinen musikalischen Zeitung, in einem Bericht aus Wien, der von der Symphonie sagt: „Ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten schönen Stellen, sehr oft aber scheint sie sich in's Regellose zu verlieren. Des Grellen und Bizarren ist zu viel, wodurch die Uebersicht erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht. Die Eberlsche Symphonie gestiel wieder außerordentlich.“ Man sieht, daß dem Berichterstatter nicht gerade guter Wille gefehlt hat; aber die Uebersicht ist ihm schwer geworden und die eigentliche Intention des Werks ganz verborgen geblieben. Was ihm auffällt, erklärt er für grell, bizarr, regellos, ohne zu fragen, ob nicht ein besondrer Beweggrund dafür vorhanden gewesen. Wohl wird ihm erst bei

der Eberlschen Symphonie. Wie die sich so glücklich herzufindet, um die beethovensche in das rechte Licht zu stellen! wer weiß jetzt noch etwas von Eberl und seiner Symphonie?

Welches ist aber der eigentliche Sitz des Irrthums in all diesen Bemerkungen? Kein anderer, als der, daß das neue Werk nach Zwecken und Grundsätzen beurtheilt wird, die nicht die seinigen waren. Die Fragen für den Beurtheiler sind folgende:

Welche Bestimmung hat dieses Werk?

Was ist von dieser Bestimmung zu urtheilen?

Wie ist ihr nachgestrebt worden?

also erst die Erörterung des Zwecks, dann der Mittel. Wie will man diese ohne jenen beurtheilen, oder gar, wenn man ihnen fälschlich einen fremden Zweck unterschiebt?

Jene Kritik fragte nicht nach Beethovens Ziel und Zweck. Sie hielt, unbewußt, daß ein anderer Standpunkt gesetzt worden, an dem des Tonspiels und allenfalls der subjektiven Gefühlsmusik (S. 276) fest. Das Tonspiel lebt aber vornehmlich im anmuthigen Wechsel der Formen, in dem es den Sinn umschmeichelnd halb reizt, halb labt, den halbbewußten, halb schlummernden Geist bald anregt, bald wieder löset; den selig Spielenden

Ist das Dasein so gelind
 Doch von schroffen Erbeugen
 Glückliche! habt ihr keine Spur;

und die Sphäre subjektiven Gefühls ist auch in den stillern und sanftern Regionen begnügt, — wiewohl schon der liebenswürdige Mozart und der tief sinnige Bach jener Kritik und der Aesthetik des Geschmacks und des Schönen gar manchen Anstoß gegeben haben. Da konnt' es denn nicht fehlen, daß das Aergerniß bei Beethoven groß war — und noch jetzt sich fühlbar macht.

Vor Allem findet Kies seinen Nachfolger (wenn Dulzbach's treu berichtet) in Berlioz, der über die berühmte Hornstelle sagt: „Die ersten und zweiten Geigen allein halten im Tremolo *b* und

as, den unvollständigen Septimenakkord $b-d-f-as$; da tritt wiederum ein Horn, das sich zu irren und zwei Takte zu früh zu kommen scheint, mit dem Anfang des Hauptsatzes ein, der ausschließlich auf dem Akkorde $es-g-b$ beruht. Man begreift, welchen befremdlichen Eindruck diese Melodie des tonischen Akkordes ($es-g-b$) gegen die dissonierenden Töne ($b-as$) des Dominantakkordes machen muß. — Nur Lenz hat hier wohl verstanden („es ist irgend ein entferntes Echo vom Motiv des Allegro, das da verloren in gurgite vasto schwebt“) — wenn auch das Horn nicht gerade ein Echo ist, sondern auf dem weiten Schlachtfelde, das Beethoven vor Augen hat, ein ganz aus verlornen Ferne fremd herübergewehter Ruf, der gar nicht in den gegenwärtigen Augenblick gehört, sondern den nächsten, — die Rückkehr des Heldengebanten, nachdem der Kampf ganz erloschen schien, — vorbeudeutet und verkündet.

Den Männern von Fach ist übrigens das beethovenische Wagstück nicht ganz neu; sie wissen, daß bei der Antizipation ein Ton (hier bei A das \bar{c})



aus einem künftigen Akkord vorausgenommen und in einen Akkord hineingeschoben wird, zu dem er gar nicht gehört; ja sie würden sich folgerichtig auch doppelte Vorausnahmen, wie bei B und C gefallen lassen müssen, wiewohl die natürlich doppelt schroff auftreten, weil sie zwei Widersprüche gegen den herrschenden Akkord bringen. Nun: Beethoven führt auch nur zwei widersprechende Töne, $es-g$ gegen $b-as$, ein. Sein Widerspruch ist nur entschieden; denn es tritt ganz klar und unverkennbar ein voller Akkord in einen andern. Aber es ist nicht, wie Lenz (von Beethovens Originalität entzückt)

sich ausdrückt, „das Lächeln der Chimäre“, sondern die Macht des epischen Gedankens, den man hier zu erkennen hat.

Etwas Ähnliches findet Dullibscheff in der Partitur S. 36 Takt 4 bis 7, — hier

Bläser.

Saiten.

sf sf sf f f f f decres.

Takt 2 bis 5. Und wir könnten auch ein Scheitlein zum Scheiterhaufen tragen, wenn wir die Akkorde S. 262 brächten. Dullibscheff erblickt da auch zwei ineinandergelegte Akkorde „Hier Takte, wo die Flöten das hohe e gegen das hohe f setzen, während die Saiten in der Tiefe den Akkord von c—e anschlagen, was die Häufung zweier Tonarten (tonalités) zur Folge hat, der von A moll und F dur. Man kennt wohl den großen Septimenakkord f—a—c—e; aber dies hier ist nur ein Scheinakkord, eine verlängerte Dissonanz, die als solche einer nothwendigen Bewegung unterworfen ist und mit Beethovens Doppelakkord, der weder vorbereitet noch aufgelöst wird, nichts gemein hat.

Vor allen Dingen ist die grammatische Analyse falsch, die Harmonie

zeigt sich bei A vorbereitet und bei B Schritt für Schritt aufgelöst; Dullibscheff ist das nur nicht gewahr worden, weil die Tonlage und

die Stellung der Instrumente, namentlich der Flöten auf $f-\overset{=}{\overset{=}{o}}$ zu scharf in seine Beobachtung hineingriff. Aber es handelt sich gar nicht um seine oder eine andre Analyse; man gesteht ihm das Zerreißende des Wiedereinanderklangs zu, — irgend einmal muß der Ausschrei der Schlachtenwuth sich Luft machen. Ganz richtig sagt Berlioz von einer ähnlichen Stelle: man kann bei diesem Gemälde unbezähmbarer Wuth eine Bewegung des Entsetzens nicht unterdrücken. Es ist die Stimme der Verzweiflung, fast der Raserei. Ja, Dulkbicheff selber vernimmt da das Köcheln des Todes, mit jener „zu wahren Wahrheit“ ausgedrückt (hat er niemals den Befessenen auf Raphaels Transfiguration gesehen, oder Lear und Othello und Shylok und Aeschylus und Dante gelesen?) die auf dem Gebiete der Kunst Lüge wird.

Da haben wir die ganze Aesthetik des guten Geschmacks, auf dem kurullischen Großvaterstuhl!

Sogar ein harmloser Modulationsruck wird verdächtigt, — als wenn in der Schlacht Alles im Schritt ginge.

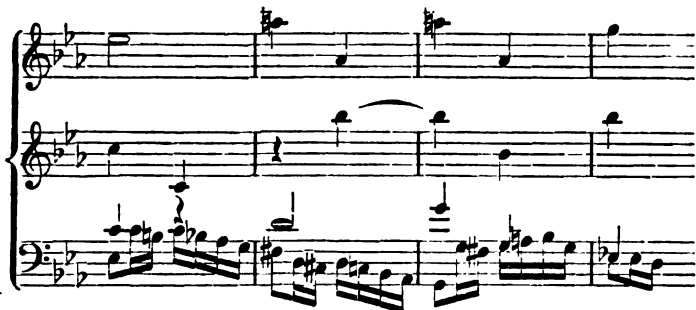
Im dritten Theile nämlich, wo der Sieg schon gesichert und Alles von herrlichem Muth und Freudigkeit erfüllt, Lächeln und Schmeicheln auf allen Lippen ist, bringt ein Anhang (derselbe, der die Wiederholung des ersten und den Eintritt des zweiten Theils motivirt) den leitenden Gedanken, das Heldenwort, ganz ruhig, athenschöpfend, aber mit Aufschwung

Fl
V1
V2
V
B

fp *decres.* *pp*

in Erinnerung. Dann wiederholt ihn das Orchester mit einem mächtigen Ruck ohne weitere Vermittelung auf Des und läßt das wieder in dem Einklange des verhallen, und schlägt mit höchster Kraft noch einmal in C damit durch, eben so unvermittelt, — das Wort soll gelten! und es hat gesiegt! und es soll siegen und herrschen! wie natürlich und verständlich hätte das Dullbicheff sein müssen, dem die Schlacht vor Augen stand! Ja, er hat es verstanden, wenn nur die Grammatik nicht wäre (Dilettanten legen sie gern zur Schau, wie Lenz, der die Form und die Technik auf das Aeußerste verachtet, dann wieder peinlich bemüht ist um die Form, namentlich um eine chimärische Allegrettoform) und das Ohr, das heißt der Geschmack! Bei ihm geht Beethoven unmittelbar von Es nach Des, von Des nach C, ohne sich im Mindesten um die offenbaren Oktaven und verdeckten Oktaven (D!! — es ist nicht einmal wahr) zu kümmern, die es da setzt. Das ist nicht sehr angenehm für das Ohr, ich gesteh' es; aber hier kommt die poetische Idee der musikalischen zu Gute, oder vielmehr, sie tritt an ihre Stelle." Die sogenannte poetische Idee gleichsam Aushelfer in der musikalischen Noth! so verkehrt sich ihm das natürliche Verhältnis, daß die Idee die Mittel ihrer Verwirklichung bedingt. Weiterhin setzt er zu: „das ist seltsam, aber es ist frappant Aus diesem Beispiel und tausend andern können wir die merkwürdige und doch zu wenig bemerkte Lehre ziehen, daß an sich mangelhafte Sachen durch den Zutritt einer poetischen Idee oder einer bestimmten Aufgabe sich in relative Schönheiten verwandeln können."

Und nun zum letztenmal Dullbicheff; wir hätten nicht nöthig, ihn so oft anzuführen, wenn nicht dieselbe Grundansicht die Mehrzahl der Kunstgenossen und Kunstphilosophen noch immer gefangen hielte. Hier gilt es nicht einmal zunächst ihm, sondern einem Gesändnisse. Der letzte Satz, den Dullbicheff herausgreift, ist dieses Bruchstück —



aus dem Finale, das „staunenerregend auf dem Papiere“ befunden wird (wieder ist die harmonische Grundlage, Voraussetzung und Vorhalt,



ganz einfach, und das Einschneidende liegt wieder nur in der Weise der Darstellung), in der Ausführung aber so schnell vorübergeht, daß das Ohr kaum Anstoß nimmt oder die Schuld den Ausübenden beimißt.

Nicht um dergleichen, es ist schon oben gesagt, handelt sich's; die Frage ist überall: welches ist der Sinn und Zweck des Sazes.

Das beethovensche Finale ist uns als Bild des Friedens erschienen, der endlich Ziel alles Kriegs sein muß. Das Glück des Volks — oder, in Beethovens Sinne, der Menschheit — ergeht sich in friedlich-ländlichen Spielen, die Kämpfer sind zum Heerde zurückgekehrt. Aber die Energie, die allein den Frieden verbürgt, indem sie stets kampfbereit ist, entschlummert nicht. Sie läßt sich vielfach spüren, tritt aber in ganz besondrer Weise in einem S. 176 der Partitur in Cmoll anhebenden Abschnitte der Komposition hervor. Hier setzt, umspielt von andern Stimmen, die erste Violin das Thema des Finale als Fugenthema ein, die zweite Violin antwortet, Bratsche und Bässe vollenden die Durchführung, es entspinnt sich

eine Erörterung über das Thema, zu der sich immer mehr Stimmen herzubringen; die Eiferung wächst bis zu jenem — man möchte sagen: zänkischen Sage, um sich dann unter dem bangen Zureden der Violine und den Schmeicheltönen der Flöte wieder dem kindlichen Spiel und der Freude zuzuwenden.

Fragt man uns aber nach der Nothwendigkeit dieses Zugs und hundert anderer Einzelheiten, so antworten wir getrost: daß wir keineswegs jeden Zug eines idealen Kunstwerks in nothwendiger Folgerung aus der Idee des Ganzen, oder in bestimmter Bedeutsamkeit für dieselbe nachzuweisen vermögen, weil — diese absolute Nothwendigkeit, diese durch alles Einzelne gehende Bedeutsamkeit in keinem Kunstwerke vorhanden ist, weil sie sogar dem Grundcharakter der Kunst, jener Spielfeligkeit zuwider sein würde, der Beethoven vor Vielen sich gern überläßt (z. B. gleich bei dieser Gelegenheit dem reizenden Getändel mit dem Thema bei A

und dem kindsfrohen Spiel der Flöte), wie er denn durch alle hohen Stunden und bitteren Leiden hindurch stets der kindliche, nur gar zu gern frohe Mensch geblieben ist.

Zuletzt bleibt, mit Mozart zu reden, Musik doch immer Musik. Wir rufen sie zum Ausdruck unsrer Idee herauf; da kommt sie, aber ein eigen Wesen, das sein eigen Leben und sein unvergeblich Recht hat. Den Malern gehts auch nicht anders; den Heiligen, die Himmelskönigin wollen sie malen, die Idee des Heiligen, der Gottes-

mutter sichtbar werden lassen; alsbald fodert jedes unnütze Glied und Gewand und Hintergrund sein Recht des Dabeiseins, und Niemand darf sie nach ihrer Bedeutung fragen;

Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten.

Rück- und Umschau.

Wenden wir von der Höhe, die Beethovens Leben jetzt erreicht hat vor weiterem Fortschritte zurück auf das bisher Erreichte.

Eine große Reihe von Werken ist bis zu der Helden-symphonie aufgestellt, größer, als sie der Zahl nach erscheint, durch den Umfang der einzelnen Werke, bedeutsamer durch die Vertiefung, von der die Mehrzahl Zeugniß giebt.

Im Felde der Instrumentalmusik sehn wir Beethoven für jede Tendenz derselben thätig.

Das Tonspiel erscheint vorherrschend in den drei ersten Konzerten. Gefellen wir ihnen ein Werk gleicher Richtung,

Grand Concerto concertant pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 56,

zu, das im September 1807 erschienen war und die drei konzertirenden Instrumente auf das lebhafteste und glänzendste neben einander beschäftigt. Gleiche Richtung zeigt sich im Quintett Op. 16 und in den Sonaten Op. 54 und 53. Wir fügen ihnen die

Sonate pour Piano et Cor, Op. 17

zu, aus dem Jahr 1800. Sie hat eine kleine Geschichte. Ein Velbeigener der Esterhazy, Namens Etich, war entflohn, hatte sein

Talent für das Waldhorn ausgebildet und lehrte nun unter dem Namen Punto (Stich) mit einem großen Virtuosenruf aus Italien zurück, um in Wien Freilassung und Glück zu suchen. Es kam darauf an, ihn für diesen Zweck bei einem Konzerte zu unterstützen. Beethoven, bereits in hohem Ansehen, schrieb für Punto den Tag vor dem Konzerte die Sonate und führte sie selbst mit ihm aus. Der Erfolg war, wie sich erwarten ließ.

Auch ein anderes Werk, die

Trois Sonates pour Piano et Violon, Op. 30

aus dem Jahr 1802 oder 1803, voll Reiz und Innigkeit, mögen hier wenigstens Erwähnung finden, da nicht auf Alles näher eingegangen werden kann.

Tonspiel und Stimmung können nicht von einander bleiben; man kann sich mit diesen wunderlichen Elfen, die auf den Saiten schwingen (die Indier zählten ihrer 16000 unter dem Namen Gopi) nicht einlassen, ohne daß sie sich unvermerkt durch das Ohr in die Seele schleichen und die stimmen, man weiß nicht wozu, und unstimmen, man weiß nicht, wie. Die Natur spottet aller Gränzklinien. Daher haben wir Beethoven schon bei Werken beobachtet, in denen Tonspiel und Stimmung nebeneinander walten, — so im Septuor, in den Quartetten Op. 18, in der Mehrzahl der bisher betrachteten Trios und Sonaten. Den letzteren fügen wir jetzt die

Sonate pour Piano, Op. 7

aus dem Jahr 1805 zu, eins der feinsten Tongebilde, die wir überhaupt besitzen. Ein glänzendes, lebhaft angeregtes Spiel füllt fast den ganzen ersten Satz; es zieht sich aus dem flüssigen und dabei doch kräftig rhythmisirten Hauptsatz in den Seitensatz, oder vielmehr den ersten Satz der Seitenpartie, läßt hier als zweiten Seitensatz einem jener stillbefriedeten, einfältig zum Herzen bringenden Gefänge



Raum, die — wahre Lieber ohne Worte, ohne den parfümirten
Ausdruck — gleichsam das Wort auf den Lippen tragen,



und ihre Verebtsamkeit überallhin



gestend machen, — und breitet sich wieder vorwaltend aus. Das
Largo con gran espressione ist eines dieser beschaulichen, tiefsin-
nenden und erhabenen Adagios, weit hinausgehoben über jeden Af-
felt, wie nur Beethoven sie geschrieben. Das Scherzo (hier blos
Allegro überschrieben) bittet fast ab, — so hoch ist das Largo über
den Lebenskreis des ersten Satzes emporgeschwebt, — und wendet
sich (im Trio, blos mit Minore bezeichnet) jenem innerlichen, un-
ruhvollen, grübelhaften Brüten zu, für das die Franzosen das schöne
Wort ruminier vor uns voraus haben. Indeß, die erste Frische
lehrt nicht wieder, ein weichzerflossnen Rondo schließt das Ganze.

Ganz einer einigen edeln Stimmung hingegeben, fanden wir

Beethoven in der Sonate Op. 28. Sie ist eins von jenen Kunstwerken, in denen ein geheimer Sinn zu weben scheint, ohne daß man im Stande wär', ihn bestimmter nachzuweisen. Muß — kann denn auch Alles bewiesen werden? weiß denn der Künstler selber, aus welcher Faser seines Herzens, aus welcher längst versunkenen Erinnerung ihm ganz unvorhergesehn und ungewollt Stimmungen, Vorstellungen emporzutauchen und Lebensgestalt gewinnen? Ein väterlicher Sinn scheint im ersten Satze dieses wunderbar tiefen Tongedichts zu walten, ein in Erfahrungen des Herzens und hohen Anschauungen ruhig gewordner, aber ganz der edelsten selbstlosen Liebe des Ältern zum schüchternen jugendlichen Wesen warm erhaltner, der Aufwallung, ja dem zürnenden Durchgreifen noch ganz fähiger Charakter, der den Schatz seines Denkens und Schauens so gern in das Ohr und Gemüth des kindlich Aufhorchenden — du selber, am Klaviere, sei es! — gießt. Der zweite Satz erzählt ganz balladenhaft altverklungne Sagen, alterthümlich und dann wieder von frischen Lebensklängen, wie von Pfiffhörnern und Hoboen und der anmuthig schmeiglichen Schmeichelei der Geige oder Klarinette durchweht und umspielt. Im Scherzo taucht das junge Leben zum erstenmale mit Lustlauten, fast jauchzend und übermüthig aus seinem Schweigen auf und wiegt sich (im Trio) in leichtsinnig Vergessen. Gern wird ihm (im Rondo-Finale) der scherzende Frohsinn seiner Jahre gegönnt. Das Alles ist, wie gesagt, nicht zu beweisen; wer es nicht herausfühlt, glaubt's nicht.

Bestimmter ist die Haltung des Dichters in Schöpfungen, deren Inhalt als psychologische Situation, als Entwicklung eines fortschreitenden Gemüthzustandes bezeichnet sein will, wie die Cismoll-Sonate Op. 27. Von hier aus war nur noch ein Schritt zu thun, zu objektiver Lebensauffassung; der geschah in der Helbensymphonie.

Haben wir den Inhalt des beethoven'schen Bildens mannigfaltiger und besonders bestimmter gefunden, als den der frühern In-

strumentalkomponisten: so deutet schon das darauf hin, daß er reichere und ausgebildeterer Mittel und Formen des Ausdrucks bedurft hat. Und so ist es. Seine Melodie wird umfangreicher, sie schwingt sich höher empor und taucht entschlossener in die Tiefe, als die Art früherer Kantilene war; dabei nimmt und verläßt sie niemals willkürlich, sondern stets sinngemäß und mit wahrer Bedeutsamkeit ihre Stellung. Zugleich wird sie innerlicher ausgebildet, — so fein, wie vor Beethoven nur Bach es gethan, — und erlebt in sich selber den Gährungsprozeß stetigen Fortschritts; sie kehrt nicht gern in derselben Gestalt wieder, sondern verändert sich zu tieferer oder neuer Bedeutung. Bald aber genügt sie, die eine Melodie, nicht mehr; jede Stimme will mitleben und mitwirken, vom obligaten Akkompagnement, womit Beethoven sich geboren erklärt, ergiebt sich bald, in den Quartetten, in der ersten, in der heroischen Symphonie, selbst in jener tiefstinnigen Dur-Sonate Op. 28, der Ueberschritt in wirkliche Polyphonie, in die Dramatik der Musik. Diese Spur werden wir wiederfinden und dann weiter verfolgen.

Die Entschiedenheit, die sich schon in der Hinneigung zu bestimmtem Inhalte kundgiebt, mußte sich vornehmlich im Rhythmus, im Ausdruck des Willens und Bestimmens, ausdragen. Und in der That ist der beethovensche Rhythmus ein so mannigfaltiger und festausgeprägter, wie man neben ihm einzig nur noch in Gluck findet. Nach beiden Seiten hin, im Verschweben der rhythmischen Grundbestimmungen (in den Synkopen) wie der schärfsten Entschiedenheit, erweist sich dieser Rhythmus stets dienstfertig und stets der Bedeutung des Moments vollkommen entsprechend. Ein Paar Beispiele dazu sind aus der Heldensymphonie hervorgehoben worden; man würde nicht fertig, wollte man alle bedeutamen Züge sammeln. Ja, diese Herrschaft des Rhythmus geht bis zur Eigenwilligkeit, die nirgends muthwilliger hervorgetreten ist, als im Finale des Quintetts Op. 29, wo Zweiviertel- und Sechachtel-Takt

sechshundvierzig Takte weit sich in allen Stimmen gegeneinandergestellt mischen. — Der Umschlag des Scherzo in der Heldensymphonie aus Drei- in Vierteltakt gehört ebenfalls hierher, hat aber nur Erweiterung des Gedankens zum Zweck.

Dieselbe Entschiedenheit zeigt sich in der Modulation. Will man Beethovens Modulation gründlich erkennen, so muß man vom Gegensatz der neuern — haydn-mozart-beethovenschen gegen die ältere, namentlich bachsche ausgehn und dann erst den jüngsten der drei neuern Meister mit seinen beiden Vorgängern vergleichen. Bach und seine Zeit fassen in der Regel ihre Aufgabe zu innerlicher Beschauung und Verarbeitung in polyphoner, hauptsächlich in Fugenform; sie bringen ihr Thema in Gegensatz zu andern Stimmen und bedürfen zu dieser Erörterung nicht sowohl der Ortsveränderung, als des Wellens oder der Beschränkung auf einen nicht weit gezogenen Umkreis. Daher ist ihre Modulation innerlich reich ausgebildet, aber äußerlich nicht weit ausgebehnt. Die Neuern finden ihre Bestimmung darin, die Gedanken einzeln und ungestört vorüberzuführen, sie stellen nicht Thema gegen Thema, sondern Thema nach Thema auf, bedürfen also weitem Raumes. Daher ist ihre Modulation nicht so kernig fest im Innern, wie die des großen Vorgängers, aber erweitert, freigeworden nach außen. Die Modulation trägt den Stempel der Zeiten, wie Gesichtskreis und Lebensweise; sie ist nicht mehr eingepfarrt und häuslich, sondern weltlich und herauslebend. Dies Alles natürlich mit hundert Ausnahmen.

Beethovens Modulation steht an innerlicher Ausarbeitung der des großen Bach überraschend nah, sie ist gedrungen und gefüllt mit Durchgängen und Durchgangsakkorden, festgeschmiebet gleichsam und vernietet mit häufigen orgelpunktartigen Haltetönen (m. s. die Kompositionslehre), wie es der Ernst und die Vertiefung in seinen Aufgaben mit sich brachte. Zugleich ist sie gegen die seiner nächsten Vorgänger weit um sich greifend, kühn in die Ferne bringend, es ist nicht zu verwundern, daß sie gerade kunsterfahrenen Zeitgenossen Anfangs in ihrem freien Schalten dissolut und verwirrend erschien; der Modulationsplan des ersten Satzes, z. B. der Eroica findet bis auf dieses Werk weithin nicht seines Gleichen und mag wohl den meisten Kunstgenossen ausschweifend und unbegreiflich erschienen sein. Erst bei tieferer Verständigung mit dem genannten Werk und allen sonstigen von Beethoven wird man die große Ordnung und Festigkeit gewahr, die das Ganze durchwaltet. Die Massen sind zahlreicher, weiter und erfüllter, fordern zur Entfaltung weitem Raum, folgen aber demselben stetigen Gesetz, wie früher die kleinern Massen Anderer. Beethoven ist hierin über den Gesichtskreis der Eroica noch hinausgeschritten, stets in demselben Gesetze fester Ordnung und gerechter Abwägung einer Masse gegen die andre seine Sicherheit findend. So lenkte Napoleon größere Heeresmassen, als einst Friedrich der Große, und in der spätern Zeit größere, als bei Marengo, — stets nach demselben Gesetz.

Hier können wir schon den Grundzug in Beethovens Charakter klar erkennen. Es ist kein andrer als Energie, gesammelte, gedrungne, auf Einen Punkt hing gerichtete Kraft. Hierin steht vor allen Tonbildnern Handel ihm nahe, dem Beethoven nachrühmt: er habe mit einfachen Mitteln Großes gewirkt. Der Ausspruch ist wahr und einleuchtend; gerade das ist Folge und Ausdruck der Energie, daß sie ihrem Ziel ohne Umschwef und Nebenrücksichten oder Nebenabsichten zustrebt, ihre Schritte folglich gerad' und ihre Mittel einfach sind, Nur hierin unterscheiden sich die Charaktere der beiden

großen Künstler, daß Händel überall positiv ist und verfährt, überall von Gegebenem ausgeht und mit Gegebenem, das er nun einmal so und nicht anders aufgefaßt hat, wirkt, während Beethoven in seinen Aufgaben und Mitteln untersucherisch ein- und auf den untersten Grund bringt und von da aus erst sein Werk wie einen starken Baum aus der Wurzel emportreibt, hierin dem Altvater Bach näherstehend.

Händel ist als Protestant geboren, und das bleibt er, Lutheraner, ohne weitere Untersuchung die Verlockungen in Italien und das Beispiel in England von sich weisend. Hierin hat sein Charakter, in der Bibel, im reinen, unveränderten Bibelwort hat sein Schaffen feste Grundlage. Er ist vor Allem Vokalkomponist und steht damit auf dem positiven Grunde seines jedesmaligen Textes. Die Natur der dem Wort vermählten Musik hat ihm ihre kräftigsten Grundzüge zum Gefühl und einer dogmatisch zu nennenden Ueberzeugung gebracht; damit schaltet er in voller unbeugsamer und unveränderlicher Sicherheit. Das Alles hat er, und hat es vom ersten ernstlichen Beginn an gehabt. In seinem Jugendwerk, in der brodeschen Passion, ist er so tief, — ja tiefer, weil er ganz frisch herantritt, — als in seinen viel spätern Werken; und in seinem Allegro e Pensieroso ist er so sicher und reich in allen Farben, wie jemals. Daher ist in ihm kein wesentlicher Fortschritt, und daher kann, ja muß er sich wiederholen; er bringt nicht blos Redeformen, z. B. die Abagioschlüsse der Chöre, häufig wieder, sondern auch ganze Tonstücke, z. B. den Todtenmarsch und sogar den unsterblichen Hingang zum Kreuz aus der Passion.

Das Alles ist ganz anders bei Beethoven. Er ist geborner Katholik, muß sich aber von Haydn einen Athelsten schelten lassen, steht wenigstens nicht auf dem Boden irgend einer Kirche. Er ist vor Allem Instrumentalkomponist, hat also für die überwiegende und wichtigste Masse seiner Schöpfungen nicht den doppelten oder dreifachen Anhalt Händels. Auch der feste Grund und Boden des mu-

Beethovens Modulation steht an innerlicher Ausarbeitung der des großen Bach überraschend nah, sie ist gedrungen und gefüllt mit Durchgängen und Durchgangsaakorden, festgeschmiedet gleichsam und vernietet mit häufigen orgelpunktartigen Haltetönen (m. s. die Kompositionslehre), wie es der Ernst und die Vertiefung in seinen Aufgaben mit sich brachte. Zugleich ist sie gegen die seiner nächsten Vorgänger weit um sich greifend, kühn in die Ferne bringend, es ist nicht zu verwundern, daß sie gerade kunsterfahrenen Zeitgenossen Anfangs in ihrem freien Schalten dissolut und verwirrend erschien; der Modulationsplan des ersten Satzes, z. B. der Eroica findet bis auf dieses Werk weithin nicht seines Gleichen und mag wohl den meisten Kunstgenossen ausschweifend und unbegreiflich erschienen sein. Erst bei tieferer Verständigung mit dem genannten Werk und allen sonstigen von Beethoven wird man die große Ordnung und Festigkeit gewahr, die das Ganze durchwaltet. Die Massen sind zahlreicher, weiter und erfüllter, fordern zur Entfaltung weitem Raum, folgen aber demselben stetigen Gesetz, wie früher die kleinern Massen Anderer. Beethoven ist hierin über den Gesichtskreis der Eroica noch hinausgeschritten, stets in demselben Gesetze fester Ordnung und gerechter Abwägung einer Masse gegen die andre seine Sicherheit findend. So lenkte Napoleon größere Heeresmassen, als einst Friedrich der Große, und in der spätern Zeit größere, als bei Marengo, — stets nach demselben Gesetz.

Hier können wir schon den Grundzug in Beethovens Charakter klar erkennen. Es ist kein anderer als Energie, gesammelte, gedrungne, auf Einen Punkt hinggerichtete Kraft. Hierin steht vor allen Tonbildnern Händel ihm nahe, dem Beethoven nachrühmt: er habe mit einfachen Mitteln Großes gewirkt. Der Ausspruch ist wahr und einleuchtend; gerade das ist Folge und Ausdruck der Energie, daß sie ihrem Ziel ohne Umschweif und Nebenrückichten oder Nebenabsichten zustrebt, ihre Schritte folgsich gerad' und ihre Mittel einfach sind. Nur hierin unterscheiden sich die Charaktere der beiden

großen Künstler, daß Händel überall positiv ist und verfährt, überall von Gegebenem ausgeht und mit Gegebenem, das er nun einmal so und nicht anders aufgefaßt hat, wirkt, während Beethoven in seinen Aufgaben und Mitteln untersucherisch ein- und auf den untersten Grund bringt und von da aus erst sein Werk wie einen starken Baum aus der Wurzel emportreibt, hierin dem Altvater Bach näherstehend.

Händel ist als Protestant geboren, und das bleibt er, Lutheraner, ohne weitere Untersuchung die Verlodungen in Italien und das Beispiel in England von sich weisend. Hierin hat sein Charakter, in der Bibel, im reinen, unveränderten Bibelwort hat sein Schaffen feste Grundlage. Er ist vor Allem Vokalkomponist und steht damit auf dem positiven Grunde seines jedesmaligen Textes. Die Natur der dem Wort vermählten Musik hat ihm ihre kräftigsten Grundzüge zum Gefühl und einer dogmatisch zu nennenden Ueberzeugung gebracht; damit schaltet er in voller unbeugsamer und unveränderlicher Sicherheit. Das Alles hat er, und hat es vom ersten ernstlichen Beginn an gehabt. In seinem Jugendwerk, in der brockeschen Passion, ist er so tief, — ja tiefer, weil er ganz frisch herantritt, — als in seinen viel spätern Werken; und in seinem Allegro e Pensieroso ist er so sicher und reich in allen Farben, wie jemals. Daher ist in ihm kein wesentlicher Fortschritt, und daher kann, ja muß er sich wiederholen; er bringt nicht bloß Redeformen, z. B. die Abagioschlüsse der Ehöre, häufig wieder, sondern auch ganze Konstücke, z. B. den Todtenmarsch und sogar den unsterblichen Hingang zum Kreuz aus der Passion.

Das Alles ist ganz anders bei Beethoven. Er ist geborner Katholik, muß sich aber von Habn einen Athelsten schelten lassen, steht wenigstens nicht auf dem Boden irgend einer Kirche. Er ist vor Allem Instrumentalkomponist, hat also für die überwiegende und wichtigste Masse seiner Schöpfungen nicht den doppelten oder dreifachen Anhalt Händels. Auch der feste Grund und Boden des mu-

philosophischen Ausdrucks ist ihm für seine wesentliche Aufgabe, die Welt der Instrumentalmusik, bei Weitem nicht so sicher überliefert, da seine Vorgänger auf diesem Felde ganz andern Zielen nachgingen. Er erst war es, der da hineinschaute in mystischer Versenkung und da die eigentliche Werkstätte des Menschengestes im Tonleben ergründen konnte, wie einst dem Jakob Böhme im unabgewandten Hinblicken auf den Spiegelglanz einer Metallschüssel geistiges Schauen das Mysterium der Dreieinigkeit — so erzählt er selber — offenbarte. Daher ist in ihm der Fortschritt wesentlich; sein Brief an Matthison (S. 185) ist dafür ein ganz aufrichtiger Ausdruck, er schritt von Jahr zu Jahr, von einem bedeutenden Werk zum andern fort, und es ist ganz naturnothwendig, daß er später (1822) die Musik, die es nur mit unbestimmten Empfindungen zu thun hat, nicht mehr anerkennt und das Lob seiner frühern Werke nicht gern hört.

Diese Energie seines Charakters erweist sich aber nach jeder Seite des Gemüthslebens hin gleichermaßen. Man hat eine Zeitlang (und häufig noch jetzt) geliebt, ihn mit Jean Paul zu vergleichen, weil man jene Ueberschwenglichkeit des Gefühls, die Jean Paul hervorkünstelte, in Beethoven wiederfand. Hieran ist nur das wahr, daß Beethoven, wenn er sich einer jener innigern Stimmungen überließ, mit der ganzen Kraft und Fülle seiner Seele auf sie einging und sie uns aus dem Tiefsten und Vollsten einflößte. Dies war die Energie des innigen Gefühls; die Energie tiefen Schauens und Schaffens ganzer Seelenerlebnisse schloß sich an, die Energie freudigster Thatkraft und Herrschaft haben wir bereits in seinen Symphonien kennen gelernt.

Willeicht giebt es kein Werk, daß beide Energieen so sicher anschaulich vor Augen stellt, als die

Sonata per il Pianoforte ed un Violino obbligato, Op. 47. scritta, wie Beethoven zusetzt, in un stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto. Das Tonstück, aus dem Jahr 1805 oder

1804, ist dem berühmten Geiger Rudolf Kreuzer gewidmet; konzertirend ist es genannt, weil beide Instrumente wetteifernd in ihm auftreten, nicht wetteifernd in virtuosischen Klüften, sondern im reichen Ausdruck ihres Wesens.

In der Zeit des Erscheinens muß gleichwohl der Anspruch an die Virtuosität ebenfalls hochgespannt oder überspannt befunden worden sein. Man fühlt dergleichen aus der Kritik der allg. mus. Zeitung von 1805 heraus, wo es heißt: „Man muß von einer Art artistischem Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen sein, wenn man hier nicht einen Belag findet, daß Beethoven sich seit einiger Zeit *) nun einmal capricire, vor allen Dingen immer ganz anders zu sein, wie andere Leute. Für zwei Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabel so viel Geist und Kenntnisse besitzen, daß sie, wenn die Uebung hinzu käme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten**), ist diese Sonate. Ein effektvolles Presto, ein originelles schönes Andante mit höchst wunderlichen Variationen, dann wieder ein Presto, der bizarresten Saß, in einer Stunde vorzutragen, wo man auch das Groteskeste genießen kann und mag.“ — Wir vermögen kaum, uns auf diesen Gesichtspunkt zurückzuversetzen, von dem nur vor einem halben Jahrhundert über Beethoven Gericht gehalten wurde; doch ist es gut, bisweilen an dergleichen zu erinnern und des S. 297 Ausgeführten dabel zu gedenken.

Das Werk eröffnet sich mit einem Adagio sostenuto. Die Geige tritt allein auf,



*) Etwa seit der Eroica?

***) Der wahre Organist Kühnau in Berlin meinte, als man Mendelssohn nachrühmte, er spiele Alles aus dem Kopfe: Das ist keine Kunst! das könnt' ich auch, wenn ich nicht immer Alles vergäße. Buchstäblich wahr.

sie will kühn sich selbst genügen, das Pianoforte folgt in Moll, es spricht sich in Weiden gleichsam ein nobler Entschluß, wie Waffenbrüder edel erregt, in leidenschaftlichem Ringen sich frei zu machen, in das Freie, Weite hinauszubringen. Dem Schluß der Einleitung in Dmoll auf d — f — a bringt der strebsame Hauptsatz des Presto in Amoll nach,

der emporsteigt und so freudig kühn hinüberblickt in das taghelle Cdur. Schmerzlich dringend kämpft sich der Satz in den Hauptton wieder hinein und durch ihn hindurch auf die Dominante (Hdur) von Edur. Da ist es, wo, im Seitensatze,

das Paar auf seiner Ringer- und Wanderbahn ruht, etwas ermattet, und doch erwärmt, beseligt.

Seines Durchkämpfens, hier bei A

wiederholt am Piano und weitergeführt, kehrt (B) wieder und ringt sich in breiten Würfen nach Emoll zu einem zweiten Seitensatze;

da nichts mehr von Kraft, nichts als sieghaftes, wenn auch noch nicht klares und sonnebeleuchtetes Vorbringen. Der ganze Verlauf des Presto ist ein psychologisch klar entwickelter, unter Beethovens leitender Hand leicht verständlicher Hergang.

Das Thema des Andante con Variazioni ist einer von jenen Andachtgesängen, die nur Beethoven eingegeben wurden, in denen die Seele ruht, erlöst von aller Müß' und Spannung, kaum noch der Schmerzen gedenkend. Jungfräulich still und ernst, angehaucht von unsterblichen Erinnerungen, wallt der Gedanke Seligen gleich,



mit zögerndem Schritt in Ehrfurcht versinkend und wieder empor sich sehnd. Wir werden dem priesterlich erhabenen Bruder dieses Andante später, im Trio Bdur, Op. 97 begegnen. — Die Variationen, fein gefühlte und treu festgehaltene Figurationen, beweisen mit all ihrem reizvollen Inhalte nur, daß nach dem Thema und über das Thema nichts mehr zu sagen gewesen ist.

Den Schluß macht ein Presto, Adur, das heiter bis zum Muthwillen, frisch und kühn, den Lebenslauf durch Hell und Trüb hinaustanzt. — So, wie die ganze Sonate erzählt, mag sich Beethoven in jüngern Jahren oft geträumt haben, die große, stets beabsichtigte Künstlerfahrt mit einem herzlieben Kunstgenossen als Waffengefährten vereint zu vollführen; daß hat er sich vielleicht bei dem Geiger Kreuzer erinnert. Ob der es verstanden? gleichviel! hier wallen zwei Brüder in der Kunst, Piano und Geige, die schöne Wanderschaft hinaus; nie sind sie nach Klüftigkeit und Innigkeit sprechender gezeichnet worden.

In dem Grundzug des Beethovenschen Charakters, in der Energie,

mit der er seine Aufgabe faßt und durchführt, liegt endlich auch seine Formfestigkeit begründet. Man muß diesen Begriff nur nicht nach Art der Dilettanten und der Techniker alten Schlages falsch auffassen. Die Formfestigkeit ist, wie haben schon S. 79 darauf hingewiesen, weder Unterwerfung unter fremde Vorschrift, noch Beschränkung auf irgend eine Reihe gegebener Formen. Sie ist Folge und Ausdruck kräftiger und klarer Auffassung des Vorzustellenden, sie ist in zusammengesetzten Werken Bedingung und Zeugniß eines einheitvollen, psychologisch-nothwendigen Hergangs. In dieser wahrhaften Bedeutung des Ausdrucks muß Beethoven neben Bach der formfesteste Tonsetzer genannt werden.

Es giebt dafür und gegen das zweideutige Lob, Beethoven sei der phantasievollste oder gar phantastischste Komponist — in dem Sinne nämlich, der in der Phantasie nicht sowohl die schöpferische, als die frei umherschweifende Thätigkeit des Geistes faßt, die gleichsam unentschlossen und richtungslos auf Schmetterlingsflügeln dahin und dorthin, vollkommen unberechenbar, schwebt, einen schlagenden Beweis. Gerade jene Richtung ist niemals wesentlicher Inhalt einer beethovenschen Schöpfung geworden. Von Mozart besitzen wir zwei solche, die spiel- und feurvolle Fantasie zur Cdur-Fuge und die große Cmoll-Fantasie mit der Sonate; von Bach besitzen wir neben Kleinern, allenfalls hlerher zu rechnenden Werken die chromatische Fantasie. Von Beethoven kann nur die

Fantasie für Pianoforte Op. 77

aus dem Jahr 1811 (oder früher) hlerher gerechnet werden (die Fantasie mit Orchester und Chor gehört anderswohin und kommt später in Erwägung) und eben sie beweist, ungeachtet sie viel Anziehendes enthält, daß nicht losgebunden umherschweifende Fantasie, sondern Vertiefung der Sang seiner männlich-ernsten und durchgebildet starken Natur war.

Die Verkennung dieser bei Beethoven hervorstechenden Eigenschaft, der Formfestigkeit, hat theils darin ihren Ursprung, daß man

Ihr Wesen mißverstand und sie in dem buchstäblichen Festhalten der vorhandenen Formen zu finden meinte, theils darin, daß die größern Verhältnisse, in denen Beethoven sich bewegte, dem Blick ungewohnt und unmeßbar erschienen. Allein gerade da, wo das Mißverstehn entstanden, ist die Verständigung am sichersten anzuknüpfen.

Es findet sich nämlich, daß die Gestaltungen Beethovens nicht bloß stets der jedesmaligen Aufgabe gemäß oder vielmehr nothwendig sind, sondern daß sie sich auch Schritt für Schritt den vorausgegangnen Gestaltungen der Vorgänger oder Beethovens anschließen.

Er ist vorwärts gegangen, nirgends abgesprungen.

Wenn Lenz mit einem emphatischen, der Cäsarenzeit entwachsenen „*Princeps legibus solutus!*“ die Fahne der Emanzipation über ihn schwingt und dies Ereigniß an die vermeintliche zweite Stuhl-Periode knüpft: so muß ihm und denen, die vor und mit ihm die „*Befreiung von der Form*“ gefeiert, geantwortet werden, daß Beethoven nicht gekommen war, die Form, das Vernunftgesetz, zu lösen, sondern zu erfüllen, in dem wahren Sinne dieses unsterblichen Wortes, daß er den Formgedanken immer weiter verfolgt und zu weitern, reichern, höhern Ergebnissen führt, und daß sich dies nicht an irgend einen Zeitpunkt oder Zeitabschnitt knüpfen läßt, sondern vom ersten bis zum letzten Werke stattfindet. Wenn seine ersten Werke gleichwohl denen der Vorgänger enger anschließen, so ist das eben der erste Beweis für unsre Ansicht; er begann auf dem Standpunkte jener Meister und hatte keinen Grund und Antrieb, anders als sie zu gestalten. Wo ein solcher Antrieb erwachte, gab er ihm von Anfang an Folge.

Nur zwei Nachweise.

Das Scherzo, an der Stelle der haydn-mozart'schen Menuett, wird als beethoven'sche Schöpfung bezeichnet — und ist vor Allem beizulegen so zu nennen, weil die frühern Komponisten wohl das Wort *scherzando*, auch *scherzoso* als Charakterbezeichnung, nicht aber das Wort *scherzo* als Gattungsnamen gebrauchen. Ist nun

diese neue Form etwa in einer zweiten Periode, etwa von Op. 20 bis 100 hervorgetreten? Keineswegs; wir finden es schon in den ersten Werken, Op. 1, 9, 10, 18 und schon in dem Jugendwerke von 1786, während sich gleichzeitig und später auch die Menuett noch findet, z. B. Op. 2, 10, 22, 31, im Septuor Op. 20 gleichzeitig mit dem Scherzo. Ober ist die Form des Scherzo von Anfang an als neuer Gattungsbegriff charakterisirt? Auch das läßt sich nicht behaupten. Anfangs ist das Wort nur Bezeichnung eines muntern Satzes, der nicht Menuett ist. Beethoven bedurfte der erheitern den Episode, für die Haydn und Mozart ausschließlich die Menuett gebraucht. Schon bei dem letztern weicht bisweilen der Menuett genannte Satz vom Menuett-Karakter bezeichnend ab; die haydn'sche Menuett hat ihn angeregt, kann ihn aber nicht fesseln, weil er eben ein Andern ist. Hier tritt Beethoven an; aber der rastlose Fortschrittstrieb, der ihn das ganze Leben hindurch bewegt, führt ihn Schritt für Schritt weiter, und das Scherzo, das in der Gdur-Sonate Op. 14 seinen Namen dem schalkhaften Finale leihen muß, wird allgemach Schritt für Schritt zur Humoreske, zum Abbild und Ausdruck der Entfremdung, die der unveränderten Welt gegenüber ein ihr entwachsenes Gemüth ergreift, zu einem ganz selbständigen, in sich selber berechtigten Lebensakte.

Die Zusammenstellung verschiedener Sätze zu einem größeren Ganzen erfolgte bei den Vorgängern so, daß in der Regel drei Sätze für die Sonate, vier Sätze für Symphonie, Quatuor u. s. w. verwendet wurden. Hier knüpft Beethoven an. Seine Trios Op. 1 und Quartette Op. 18, seine Quintette Op. 16 und 29, seine Symphonien Op. 21, 36, 55 zeigen die Vierzahl der Sätze. Wenn er dieselbe, abweichend von den Vorgängern, auch auf die Mehrzahl der Sonaten anwendet, so spricht sich darin das uns schon Bekannte aus, daß ihm die Sonate gewichtiger, gehaltvoller geworden war; an sich selber ist der Formfortschritt, Uebertragung der Vierzahl von einigen Gattungen auf eine nächstverwandte fast gleiche, nicht

erheblich. Er wird auch nicht einmal festgehalten; in der großen Sonate Op. 47 genügen drei Sätze, für den Inhalt wäre Menuett oder Scherzo lächerlich gewesen. Im Septuor Op. 20, in der Pastoral-Symphonie Op. 68 geht nun Beethoven über die Vierzahl hinaus; er thut damit nicht mehr, als die Vorgänger in ihren Rassen, Serenaten u. s. w. auch gethan, im Septuor gleich ihnen aus bloßer Musikkunst, in der Pastoral-Symphonie nach Erfordern des Gegenstandes. Anderwärts findet er sich bewogen, unter der Dreizahl zu bleiben, wenn nämlich die Aufgabe nicht mehr Sätze foderte oder ertrug. So war die Sonate Op. 54 mit zwei lebhaften Sätzen begnügt; was hätte sie mit einem Adagio anfangen sollen? so fand sich Beethoven bewogen, das Adagio der Cdur-Sonate Op. 53 zurückzunehmen und durch ein bloßes Einleitungs-Adagio zu ersetzen. Kurz jede Gestaltung in jeder Periode seines Wirkens ist rein sachgemäß, nirgends herkömmlich, nirgends neuerungsfüchtig. Damit erweist sich Beethoven als Künstler.

Gedenken wir am Ende dieser Rück- und Umschau eines unvergeßlichen Wertes aus dieser Zeit, der

Sechs geistlichen Lieder von Gellert,

die als Op. 32 im Jahr 1804 oder früher gegeben worden sind.

Wir haben uns erzählen lassen, daß Haydn den Beethoven einen Atheisten gescholten. Das war er nicht; vielleicht ist überhaupt kein Dichter ohne den Gedanken der lebendigen und vernünftigen Einheit des Weltalls möglich und ohne den Trieb, sich dieses All-Leben und diese All-Vernunft in einem einzigen Gott oder mehreren Göttern zu personifiziren. Von Beethoven ist dies urkundlich erwiesen. Er hatte eigenhändig zwei Aufschriften, angeblich von einem Pfistempel abgeschrieben, in Rahmen fassen lassen und lange Jahre stets auf seinem Schreibtische vor sich stehen. Sie lauten:

I.

Ich bin, was da ist. Ich bin Alles, was ist, was war

und was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben.

II.

Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigem sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.

und galten ihm für den Inbegriff der höchsten und reinsten Religion. Ihm war diese Schrift ein theurer Schatz, Schindler bewahrt sie als theure Reliquie seines unsterblichen Freundes.

In dem Sinne dieser seiner Glaubensstellung hat nun Beethoven die gellertschen Gefänge in Frömmigkeit, in wahrer Andacht aus einfältigem Herzen gesungen, so treu und ganz ihnen hingegeben, daß sie neben allem Aeltern und Neuern fortleben werden, so lange Gemüth und Lippen sich unschuldvoller Frömmigkeit öffnen. Die Begleitung erinnert oft an sanften Orgellang, der den ehemaligen Organisten vom verlassenen Positiv in der bonner Hofkirche her umschwebt haben mag; auch hier hatt' er „das Amt zu celebriren,“ aber nach freiem Herzensdrang. Die Singstimme — dies sei für künftige Erinnerungen angemerkt — ist, wie in *Abelaide* und andern Werken dieser Zeit, durchaus wohl behandelt; selbst jenes \bar{e} , das im ersten Liebe sechs Takte lang feststeht im innig vertieften Hinschaun auf den, der „meine Burg, mein Fels, mein Hort“ ist, muß damals bei der tiefern Stimmung nicht so bedenklich gewesen sein als jetzt, wo es in den Stimmbruch der meisten Sänger fällt. Der Gesang, Wort und Ton, ist wohl und durchaus treffend auf den Sinn der Gedichte hingerrichtet.

Das erste Lied, „*Witten* — denn ich will vor dir beten,“ ertönt feierlich und mit Andacht über dem stillgehenden Basse. Das zweite, „*Nächstenliebe*,“ ist lehrhaft ereifert und dabei von Lieb' und Sanftmuth ganz durchdrungen. Von tiefster Bedeutung ist der dritte Gesang, „*vom Tode*“ (*Fismoll*) eines der Nachtgemälde, für das nur Beethovens Palette die Farben bot. Viel heiße Angst brütet hier,

Hochaufschrecken bei dem Gedanken: „Was ist's, das ich vielleicht noch zu leben habe?“ Gespensterhaft tritt das „Denk, o Mensch, an deinen Tod!“ hinein; zuletzt schwingt in dumpf hallender Tiefe die Sterbeglocke. Man kennt Beethoven nicht vollständig ohne diesen Gesang der Zerknirschung.

Schwungvoll wird der Hymnus „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ gesungen; stillbrütender Tiefflang, als wenn das Meer der Ewigkeit rauschte, trägt die Frage: „Wer zählt der Himmel unzählbare Sterne?“ Der fünfte Gesang redet im Eifer davidischer Psalmen von Gottes Macht und Vorsehung. Das sechste Lied ist eher Kirchenkantate für häusliche Andacht zu nennen. Der erste Vers, „An dir allein hab' ich gesündigt,“ reinig, sanft, eindringlich flehn um Gnade, bildet gewissermaßen die Einleitung. Die folgenden Verse werden durch ein Vorspiel, wie von Violoncellen, Bässen, Fagotten, eingeführt und durchweg figural, kirchenmäßig unter Beibehaltung der fromm=freudigen Melodie begleitet, Vers 1 („Früh woll'st du mich mit deiner Gnade füllen“) mit schmeichelnder Oberstimme, wie man Violinen zu führen liebt, und stützendem Basse; Vers 2 („Laß deinen Weg mich freudig wallen“) mit schwungvoller und regfamer Oberstimme und mutbigem hörnerartigem Untersatz; Vers 3 („Herr, erle du, mir beizustehen“) mit strömenden Bässen, die von den Violinen gefänstigt, in freudiger Bestätigung abgelöst werden.

Wie viel Tausende haben sich schon an diesen Gesängen erbaut! und wie Viele werden es noch!

Leonore.

Und nun sollte der sehnlichste Wunsch jedes Musikers auch ihm in Erfüllung gehn, eine Oper sollt' er schreiben! Was regt sich nicht Alles im Komponisten bei diesem Worte! welche Aussichten, Vorsätze, Pläne! Schaffen aus der Fülle, Gesang aller Art! Ehre! das weiteste Orchester! alle Gattungen vom Lieb bis zum reichgewebten Finale! Lust, Tanz, Andacht, Liebe, Trauer, alle Stimmungen und Leidenschaften, — die ganze Welt im Glanze neuer Schöpfung funkelt vor dem innern Auge! Alles was man nur in sich fühlt und innerlich geschaut und geahnt hat, soll Gestalt gewinnen, soll Leben, Person und Handlung werden und mit der Macht vollen hör- und schaubaren Lebens, in greifbarer Wirklichkeit vor diese versammelten Tausende treten und ihr Gemüth wecken, ihre Seele läutern und erweiten und erheben, und auf den Schöpfer des glücklichen Werks zurückströmen im Glanze des Ruhms, Erleichterung und Bürgschaft für eine weite Laufbahn voll Thaten, die in sich selber schon lohnende Beglückungen sind.

Welcher Musiker hat nicht diesen Traum geträumt! Wie vielen ist er nur Traum geblieben, wie vielen hat sich der Erfolg anders erwiesen, als sie ihn sich vorgestellt! Auch Beethoven sollte davon zu erfahren haben.

Es ist aber, ehe man sich dem Betrachten solcher Unternehmungen und ihres Erfolgs hingiebt, Erwägung des Verhaltens der Unternehmenden wohl zu empfehlen, damit man durch den Ausgang nicht allzusehr befremdet werde.

Wie gehn denn die meisten Musiker an ein solches, nach allen Seiten hin wichtiges Unternehmen? — In der That folgen sie nur jenen allgemeinen Antrieben. Zur Verwirklichung bringen sie ihr Talent, ihr Geschick, den reblllichsten Willen, mit einem Worte: den ganzen Musiker mit — und nicht mehr. Nun ist aber eine Oper nicht bloß Musik; sie ist Drama in Musik, sie bedarf zur Verwirklichung ihres dramatischen Inhalts der Scene. Und um diese beiden Momente, deren einer, das Drama, die Musik selber bedingt, deren anderer die Scene, Schritt für Schritt beachtet und bemessen sein will, — wie viele von den Hunderten deutscher Opernkomponisten haben sich ernstlich um sie bemüht?

Der hierin als höchstes Muster dastand in Beethovens Zeit, einigermassen noch sein Zeitgenoss, das war Gluck. Allein wir haben schon (S. 62) bemerken müssen, daß gerade er ohne allen Einfluß auf Beethoven geblieben, von Beethoven (soviel wir erfahren) niemals auch nur erwähnt worden ist. Auch die Kompositionen weisen nirgends auf einen solchen Einfluß hin, während sie wenigstens auf Verwandtschaft mit Bach, Haydn, Mozart, vielleicht auch Händel hindeuten. Was auch sollte die beiden Männer zusammenbringen, von denen der eine seine Musik gern an Wort und Handlung dahingab, während dem andern das ganze Leben in Musik aufging?

Vielleicht aber bedurfte Beethoven keines Veters und keines Vorbilds; hatte er sich doch mit den großen Dramatikern, mit Schiller und Goethe und vor allen mit Shakespeare bekannt gemacht und die Alten, auch den Aristoteles gelesen! Es war aber auch hier zu beobachten, daß Tausende vorzüglicher Menschen Kunst und Dichterwerke genießen, tief auf ihr Gemüth einwirken lassen

während unter Tausenden kaum Einer dadurch in der Erkenntniß vom Bau und Wesen jener Werke gefördert wird. Auch ist der Weg von jenen Dichtern zur Oper sehr weit. Gluck selber war nicht aus sich allein und auf den ersten Wurf zu seiner Oper gelangt; er hatte sich vom Standpunkte der italienischen Oper aus in deutlich erkennbaren Fortschritten und zuletzt unter dem Einflusse französischer Dramaturgie und Poesie zu seiner aulibischen *Ipfigenie* emporgearbeitet. Da stand er auf einsamer Höh; seine Idee hatte zunächst nur mittelmäßige Nachfolger, unter ihnen Schweizer, in Frankreich hervorragender Mehul, später in weit höherer Begabung den Napoleoniden Spontini, in Deutschland später Bernhard Klein und zuletzt mit ausgeprägterer Eigenthümlichkeit Richard Wagner, dessen Opern sie in seinem Vaterlande nicht entbehren mögen, während sie ihn in der Verbannung halten.

Beethoven konnte sich Gluck, an dem jede Faser ihm fremd war — bis auf die schlagfertige Thatkraft des Rhythmus vielleicht — nicht anschließen, noch fand er in sich selber reformatorischen Trieb für die Oper. Er trat an Mozarts Seite. Wir haben erzählt, daß er Mehuls und Cherubini's Opern, besonders die letztern, in der Zeit seiner Opernkomposition mit großer Aufmerksamkeit gehört und von Cherubini viel gehalten. Gleichwohl konnte er in Cherubini, der überhaupt in den Grundzügen seines Schaffens nicht eigentlich original war, sondern sich bald der italienischen, bald der französischen, bald der deutschen Richtung angeschlossen, nichts finden, was er nicht vollendeter und besonders ihm verwandter und ansprechender in Mozart gefunden hätte. Der Deutsche trat zum Deutschen, das ist naturgemäß; seine Oper zeugt überall dafür, sie ist durchaus deutschen Gemüths, hat alle Kraft und auch die Schwächen deutscher Opernart, nichts von der italienisch-französisch-deutschen Faktur Cherubini's, von seiner Glätte und anfröstelnden Kälte.

Die Oper *Leonore*, die später als
Fidelio, Op. 72.

herauskam und erst unter diesem Namen ihre Laufbahn machte, hat angeblich ein spanisches Sujet zum Grunde, das von J. N. Bouilly zu einer Operette unter dem Titel *Léonore ou l'amour conjugale* (1798) für Gaveaux bearbeitet und von diesem komponirt wurde. Bald wurde daraus ein italienisches Libretto unter dem Titel *Leonore, ossia l'amor conjugale* nach italienischer Theatergewohnheit zu- rechtgemacht und von Ferdinand Paer in Musik gesetzt. Jetzt über- nahm es der Regierungsrath Joseph Sonnleithner, das französische Buch in das Deutsche zu übersetzen; das war der Text zu Beethovens Oper. Er hat sich die Jahre 1804 und 1805 fast ausschließlich dieser Oper gewidmet. Er hatte, wie wir S. 243. erzählt, während dieser Zeit freie Wohnung im Theater an der Wien, hat aber die Oper zum großen Theil in einer Sommerwoh- nung zu Hazendorf im Jahr 1805 vollendet.

Das Sujet ist allgemein bekannt. Florestan, der Gatte Leo- norens und Freund des Ministers, hat sich den Tyrannen des Gouverneurs Pizarro widersetzt und Anklage bei dem Minister ge- droht. Pizarro weiß sich seiner zu bemächtigen und ihn im Kerker, als angeblichen Staatsgefangnen in geheimer Haft, verschwinden zu lassen. Die Gattin, Leonore, beschließt seine Rettung. Es gelingt ihr, als junger Bursch verkleidet, unter dem Namen Fidelio in den Dienst des Kerkermeisters Rocco zu kommen und dadurch Zutritt zu den Gefängnissen zu erlangen, in deren einem, sie weiß nicht in welchem, ihr Gatte schmachtet. Leider erweckt sie in Roccas Tochter Marzelline Nebe, in dem bisherigen Freier um dieselbe, Jacquinno, Eifersucht und kann das thörigte Pärchen, will sie nicht ihr Ge- heimniß und ihren Plan gefährden, nicht aufklären; der alte Rocco ist der Verbindung des angeblichen Fidelio mit seiner Tochter lei- neswegs abhold. Nun trifft, Allen unerwartet, die Nachricht ein, daß der Minister unterwegs sei, die Gefängnisse zu besuchen und

Recht zu pflegen. Pizarro weiß sich nicht anders sicher zu stellen, als indem er Florestan vor der Ankunft des Ministers aus dem Wege räumt. Er beschließt, ihn mit Kollo's Beistand im Kerker zu ermorden und zu bestatten, und stellt Wachen aus, die ihn durch Trompetensignale von dem Herannahen des Ministers benachrichtigen sollen. Fidello darf den alten Kerkermeister in das Gefängniß begleiten, wo dem Gefangenen sein Grab gegraben werden soll; sie selber arbeitet mit Kollo an der Gruft, unwissend, wem sie gegraben wird, denn den verhüllt schlummernden Gefangenen vermag sie im Dunkel deserkers nicht zu erkennen. Sie weckt das Mitleid des von Grund aus gutmüthigen Alten, und darf den Gefangnen, dessen Nahrung man allmählig verkürzt hatte, um ihn verschmachten zu lassen, laben. Da tritt Pizarro ein und will ein Ende machen. Nun erst erfährt Leonore, daß es der Gatte ist, dem sie das Grab gegraben und der jetzt vor ihren Augen ermordet werden soll. Einer Böwin gleich wirft sie sich dem Mörder entgegen, der erst vor dem unerwarteten Zeugen, dann vor der Gattin seines Opfers zurückbebt — eben verkünden die Trompeten das Nahen des Retters — endlich vor ihrer Waffe feig zurückschwankt. Florestan ist gerettet, der Minister bringt Sicherheit für die Unschuld, Gericht für den Verbrecher, Gnab' und Freude für Alle.

Nach dem technischen dramaturgischen Ausdruck ist das ein „Rettungsstück.“ Bei solchen Aufgaben ist es nicht um Entwicklung von Charakteren in einer vor unsern Augen sich entspinneuden und vollendenden großen Handlung zu thun. Es ist vielmehr eine bestimmte und zwar gefahrdrohende Situation gegeben, in der bestimmte schon fertige Persönlichkeiten sich befinden, thun und leiden, wie es die Situation und ihr ein- für allemal festgestellter Charakter mit sich bringt. Die Entscheidung — Rettung, Aufhebung der Situation kommt dann von außen hinein, durch irgend ein nicht von den Handelnden abhängiges Ereigniß, durch einen *deus ex machina*, hier den Minister. Der Minister ist es, der durch

sein glücklicherweise rechtzeitigcs Eintreffen, das aber seinen Anlaß nicht zunächst in dem Verhalten der Personen hat, Rettung und Lösung bringt. Leonore, die einzige zum Handeln entschlossene Person des Drama's, ist für die Lösung nur hülfreich, indem sie die Gefahr einen Augenblick lang verzögert, Florestan wird als Ebler, als Gegner und Bedroher des Unrechts bezeichnet, ist aber vom Beginn des Drama's an nur in der Lage des Leidenden; er trägt seine Ketten, er empfängt Labung und Rettung, außer Stande, selbstthätig einzugreifen. Neben ihnen wirken Pizarro und der Minister abstrakt (nämlich ohne daß ihre Handlungsweise sich vor unsern Augen lebendig motivirt) als die „zwei Prinzipie“ (mit Beethoven zu reden) des schadenbringenden Bösen und rettungsbringenden Guten. Zwischen ihnen steht Kofko, der folgsame Diener und Gehülfe des Bösen, der aber in seiner Gutmüthigkeit den Sinn des Guten in sich trägt und zuletzt dazu thut, den Eintritt des schon angelangten Retters zu beschleunigen. Ihm schließen sich episodisch, um dem Vorgang einen Zuwachs an Ereignissen zu geben, die verliebte Marzelline und der eifersüchtige Jacquino an, ohne wesentliches Verhältniß zu dem eigentlichen Vorgange. Chöre der Gefangenen, der Soldaten, des Volks dienen als Staffage für die Begriffe des Leidens, der Tyrannei und der Rettung.

Wie ein wahrer Dramatiker, ein Schiller, ein Shakespeare, diesen Stoff angesehen hätte, das ist eine ganz andre Frage, als die, wie Beethoven ihn ansehen mußte. Ihm war Leonore das ganze Drama, wenigstens das Herz des Dramas, Leonore, die schüchterne Taube, die zur fliegenden Flamme der edelsten Liebe wird, zum Adler, der kühn sich empor-schwingt, vor dessen funkelndem Hornesblick die Macht des Bösen erschläfft. Sie wird ihm, dem durchaus deutschen Mann und Künstler, Ideal des deutschen Weibes: liebend, treu, weiblich zurückgezogen, der Gefährdung des Gatten gegenüber entschlossen hervortretend, durch alle Noth und Bangniß Schritt für Schritt ohne Schwanken vordringend zur

Rettung, der höchsten Gefahr gegenüber ein Selbstenweib, mehr Mann als alle Männer um sie her, ist die Rettung vollbracht, bescheiden wieder in weibliche Zurückgezogenheit zurücktretend. Ob der schöne Name Eleonore nicht Jugenderinnerungen erweckt hat an seine erste Freundin, und diese Erinnerungen halbunbewußt, erwarmend mitgespielt haben: wer weiß es? Gerade, daß zwischen Beethoven und Leonore Breuning niemals ein leidenschaftlich Verhältniß obgewaltet, wohl aber das einer zärtlichen Freundschaft (er begehrt von ihr weibliche Arbeiten und sendet ihr Kompositionen zur lieben Erinnerung) bestanden, macht es glaublicher *). So

*) Jedenfalls wird man hier gern zwei Briefe Beethovens an Eleonore von Breuning aus früherer Zeit lesen, die das Verhältniß beider Personen bezeichnen. Beethovens Art, sein Unrecht schärfer zu empfinden und dringlicher abzubitten, als die Sache verbient, ist schon bekannt. Was die Abbitte im ersten Briefe betrifft, wissen wir nicht.

„Wien, den 2. November 93.

Verehrungswürdige Eleonore!

Meine theuerste Freundin!

Erst nachdem ich nun hier in der Hauptstadt bald ein ganzes Jahr verlebt habe, erhalten Sie von mir einen Brief, und doch waren Sie gewiß in einem immerwährenden lebhaften Andenken bei mir. Schon oft unterhielt ich mich mit Ihnen und Ihrer lieben Familie, nur öfters nicht mit der Ruhe, die ich dabei gewünscht hätte. Da wars, wo mir der fatale Zwist noch vorschwebte, wobei mir mein damaliges Betragen so verabscheuenswerth vorkam. Aber es war geschehn, und wie viel gäb' ich dafür, wäre ich im Stande, meine damalige, mich so entehrende, sonst meinem Charakter zuwider, laufende Art zu handeln ganz aus meinem Leben tilgen zu können. Freilich waren mancherlei Umstände, die uns immer von einander entfernten, und wie ich vermuthe, war das Zufußtörn von den wechselseitig gegen einander gehaltenen Neben hauptsächlich dasjenige, was alle Uebereinstimmung verhinderte. Jeder von uns glaubte hier, er spreche mit wahrer Ueberzeugung, und doch war es nur angefachter Born, und wir waren beide getäuscht. Ihr guter und edler Charakter, meine liebe Freundin, bürgt mir zwar dafür, daß Sie mir längst vergeben haben. Aber man sagt, die aufrichtigste Reue sei diese, wo man sein Vergehen selbst gestehet; dies habe ich gewollt. — Und lassen Sie uns nun den Vorhang vor diese ganze Geschichte ziehen, und nur noch die Lehre daraus nehmen, daß, wenn Freunde in Streit gerathen, es immer besser sei, keinen Vermittler dazu zu gebrauchen, sondern daß der Freund sich an den Freund unmittelbar wende.

kann uns der Duft einer unscheinbaren Blume süßwärmende Erinnerung in das Herz flößen.

Sie erhalten hier eine Dedication von mir an Sie, wobei ich nur wünschte, das Werk wäre größer und Ihrer würdiger. Man plagte mich hier um die Herausgabe dieses Werthens und ich benutzte diese Gelegenheit, um Ihnen, meine verehrungswürdige Leonore, einen Beweis meiner Hochachtung und Freundschaft gegen Sie und eines immerwährenden Andenkens an Ihr Haus zu geben. Nehmen Sie diese Kleinigkeit hin, und denken Sie dabei, Sie kommt von einem Sie sehr verehrenden Freunde. O, wenn sie Ihnen nur Vergnügen macht, so sind meine Wünsche ganz befriedigt. Es sei eine kleine Wieder-Erwieberung jener Zeit, wo ich so viele und so seltsame Stunden in Ihrem Hause zubachte, vielleicht erhält es mich im Andenken bei Ihnen, bis ich einst wiederkomme, was nun freilich so bald nicht sein wird. O, wie wollen wir uns dann, meine liebe Freundin, freuen; Sie werden dann einen fröhlichen Menschen an Ihrem Freunde finden, dem die Zeit und sein besseres Schicksal die Furchen seines vorhergegangenen widerwärtigen ausgeglichen hat.

Sollten Sie die L. Koch sehen, so bitte ich Sie, Ihr zu sagen, daß es nicht schön sei von ihr, mir gar nicht einmal zu schreiben. Ich habe doch zwei Mal geschrieben, an Malchus schrieb ich dreimal und — keine Antwort. Sagen Sie ihr, daß, wenn sie nicht schreiben wollte, sie wenigstens Malchus dazu antreiben sollte. Zum Schlusse meines Briefs wage ich noch eine Bitte; sie ist, daß ich wieder gerne so glücklich sein möchte, eine von Hasenhaaren gestricke Weste von Ihrer Hand, meine liebe Freundin, zu besitzen. Verzeihen Sie die unbescheidene Bitte Ihrem-Freunde. Sie entsteht aus großer Vorliebe für Alles, was von Ihren Händen ist, und heimlich kann ich Ihnen wohl sagen, eine kleine Eitelkeit liegt dabei mit zum Grunde, nämlich: um sagen zu können, daß ich etwas von einem der besten, verehrungswürdigsten Mädchen in Bonn besitze. Ich habe zwar noch die erste, womit Sie so gültig waren, mich in Bonn zu beschenken, aber sie ist durch die Mode so unmodisch geworden, daß ich sie nur als etwas von Ihnen mir sehr theures im Kleiderschranke aufbewahren kann. Vieles Vergnügen würden Sie mir machen, wenn Sie mich bald mit einem lieben Briefe erfreuten. Sollten Ihnen meine Briefe Vergnügen verursachen, so verspreche ich Ihnen gewiß, so viel mir möglich ist, hierin willig zu sein, so wie mir alles willkommen ist, wobei ich Ihnen zeigen kann, wie sehr ich bin

Ihr Sie verehrender
wahrer Freund

L. v. Beethoven.

Zweiter Brief an Fräulein von Breuning.

Außerst überraschend war mir die schöne Halsbinde von Ihrer Hand geweiht. Sie erweckt in mir Gefühle der Wehmuth, so angenehm mir auch die

Von diesem Mittelpunkt aus mußte sich Beethovens Liebe zum Werk über alle Theilnehmenden verbreiten. Ihr zunächst stand ihr Gatte Florestan, der Streiter, der Leidende um das Recht, im Kerker, in Gefahr unmittelbaren Todes? Was ist uns Florestan? Der leere Name eines Mannes, der thatlos vorübergegangen oder vielleicht niemals gelebt hat. Beethoven war er durch sein Recht,

Sache selbst war. Erinnerung an vorige Zeiten war ihre Wirkung, auch Beschämung auf meiner Seite durch Ihr großmüthiges Betragen gegen mich. Wahrlich ich dachte nicht, daß Sie mich noch Ihres Andenkens würdig hielten. O hätten Sie Zeuge meiner gestrigen Empfindung bei diesem Vorfall sein können, so würden Sie es gewiß nicht übertrieben finden, was ich Ihnen vielleicht hier sage, daß mich Ihr Andenken weinend und sehr traurig machte. — Ich bitte Sie, so wenig ich auch in Ihren Augen Glauben verdienen mag, glauben Sie mir, meine Freundin (lassen Sie mich Sie noch immer so nennen), daß ich sehr gelitten habe und noch leide durch den Verlust Ihrer Freundschaft. Sie und Ihre theure Mutter werde ich nie vergessen. Sie waren so gütig gegen mich, daß mir Ihr Verlust nicht sobald ersetzt werden kann und wird, ich weiß, was ich verlor, und was Sie mir waren, aber — ich müßte in Scenen zurückkehren, sollte ich diese Lücke ausfüllen, die Ihnen unangenehm zu hören und mir, sie darzustellen sind.

Zu einer kleinen Wiedervergeltung für Ihr gütiges Andenken an mich, bin ich so frei, Ihnen hier diese Variationen und das Rondo mit einer Violine zu schicken. Ich habe sehr viel zu thun, sonst würde ich Ihnen die schon längst versprochne Sonate abgeschrieben haben. In meinem Manuscript ist sie fast nur Skizze und es würde dem sonst so geschickten . . . selbst schwer geworden sein, sie abzuschreiben. Sie können das Rondo abschreiben lassen und mir dann die Partitur zurückschicken. Es ist das Einzige, das ich Ihnen hier schicke, was von meinen Sachen ohngefähr für Sie brauchbar war, und da Sie jetzt ohnedies nach Kerpou reisen, dachte ich, es könnten diese Kleinigkeiten Ihnen vielleicht einiges Vergnügen machen.

Leben Sie wohl meine Freundin. Es ist mir unmöglich, Sie anders zu nennen, so gleichgültig ich Ihnen auch sein mag, so erlauben Sie doch, daß ich Sie und Ihre Mutter noch eben so verehere, wie sonst. Bin ich im Stande, sonst etwas zu Ihrem Vergnügen beizutragen, so bitte ich Sie, mich doch nicht vorbeizugehen; es ist noch das einzig übrigbleibende Mittel, Ihnen meine Dankbarkeit für die genossene Freundschaft zu bezeigen.

Reisen Sie glücklich, und bringen Sie Ihre theure Mutter wieder völlig gesund zurück. Denken Sie zuweilen an Ihren

Sie noch immer verehernden Freund
Beethoven.

durch sein Selben, durch Leonorens Liebe dreifach geweiht. Und wenn Unrecht und Knechtung ein Fluch sind, schwebt und brüht nicht dieser Fluch über allen Häuptern und beugt alle, so lange nur noch ein Einziger ihm verfallen ist? So heiß empfand Beethoven's freihelldurstend Gemüth mit Leonorens Gatten. Immer blieb sie der Mittelpunkt.

In solchem Sinne wuchs die Begebenheit einiger vergeßener oder erdichteter Personen zu einem großen, ernsten Vorgang empor, sittlich höher und künstlerisch einheitsvoller, als irgend einer deutschen Oper unterliegt. Solches im Gemüthe tragend konnte Beethoven auch das Betwerk, das Spiel des Koffo, des Pizarro, bis zu Marzelline und Jacquino hinunter mit hinnehmen. Hatte nicht auch Leonore sich in dunkles Knechtsgewand gehüllt und in die niedern Verhältnisse sich schicken, die abgeschmackte Verlobung mit Marzelline sich gefallen lassen, den niedrigsten Diensten sich unterziehen müssen? Es ist bemerkenswerth und zeugt dafür, daß er sie in der That als Mittelpunkt des Ganzen empfunden, daß Jeder in ihrer Nähe veredelt und auf die Spitze seines Charakters gehoben wird. Koffo, Marzelline, selbst Jacquino reden in ihrer Nähe, die als Knecht unter ihnen weilt, ganz anders, als in ihrer Abwesenheit.

Gleichwohl hat ihm das Kleinleben, so fremd und fern seiner Natur, viel zu schaffen gemacht. Marzellinens kleine Arie, „D wär' ich schon mit Dir vereint,“ hat er dreimal gearbeitet. Er sollte überhaupt an der Oper Gebuld lernen — und hat Treue an ihr geübt, zur Belehrung und Stärkung aller ehrlichen Künstler.

Als die Oper vollendet war, schrieb er die Ouvertüre. Die erste.

Was hätte bei dieser Ouvertüre, der ersten zu seiner Oper, ihm vorschweben können, als Leonorens mildes Bild? Gleich hier lernen wir, daß in Wahrheit sie die Seele seiner Oper gewesen, nicht bloß nach der Anlage des Gedichts, sondern noch entschiedener

in Beethovens Auffassung. *) Ihr Dasein, ihre Geschichte, das ist der Inhalt der Ouvertüre.

Nach dem ersten stark weckenden Aufschlag des Orchesters auf G—g—g wällt ganz einsam, unbegleitet, die zart sinnige Melodie

Andante con moto.



daher, Leonorens Seele, in sich friedvoll und himmelstill, — so war sie. Das wird uns nach einem zweiten Schlage vollstimmig und mit Wehmuth (erst Saiten, dann Bläser, mit einer Wendung nach der schattigern Unterdominante F dur) wiederholt. Ein Schmerzruf (e—g—b—cis) reißt unvorhergesehen in das stille Dasein, darauf, verloren, angstvoll suchend, ein ziellos geschäftiges Schweifen abwärts und Wiederauftauchen, das durch die erste, zweite Violin, Bratsche, Violoncell, wieder Bratsche, zweite, erste Violin irrt. Das Bild tritt in felerlicher Dreizahl vor und läßt nicht wieder los die ängstlich einsame, verlassen rathlose Seele, die athemlos harrt und auf Einen Punkt hin gefesselt

*) Daß Beethoven den vom deutschen Dichter gewählten Titel, Fidelio, hat festhalten wollen, während die Theaterdirektion den schon populär gewordenen, Leonore, festhielt, spricht nicht gegen die oben nur als Frage, als psychologische Hypothese hingestellte Annahme; denn Fidelio ist ja nur die Maske Leonorens, als Fidelio tritt Leonore in der Oper auf; was sie zuvor gewesen, erzählt die Ouvertüre.

lauscht und bangt und über dem dunkeln Abgrund ihres Leibs klagt

Musical score for Violin (Vni) and Piano (pp). The violin part features a melodic line with triplets. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns, also including triplets.

und die Stimme des Mitleids (Wiederholung mit Zutritt von Flöte und Klarinette) weckt. Dann taucht aus seufzerschwerem Schmerze, hart der zagenen Weiblichkeit abgekämpft,

Musical score for woodwinds and strings. The top staff includes parts for 1 Ob (Oboe), 1 Kl (Clarinet), and Fl 1 (Flute). The bottom staff includes parts for 2 Es-H (E-flat Horn), Fl 1 u. 2 (Flute 1 and 2), and (Vo bazu) 2 C:H (Violoncello and Double Bass). A section is marked "Bei der Wiederholung" (During the repeat).

der Entschluß zu ihrer That auf; aus frischem gesundem Leben tritt sie, da es ihr auferlegt ist, voll Muth und Seelenadel, Freudigkeit im warmen Herzen, die steile Bahn an. Erwartungsvoll, gespannt, leichten weiblichen Schritts strebt sie vorwärts

Musical score for strings. The tempo is marked "Allegro con brio." and the dynamics range from "ff" (fortissimo) to "p" (piano). A "bis" marking is present above the second measure.

mit seelenvollem Ausgang, warm wie ein rührend Gelübde,

Musical score for strings, continuing the previous section with a similar melodic and harmonic structure.

rührig und doch höchst maaßvoll.

Ist denn das nicht ein wundervoller Ouvertürengedanke, vor dem Leid das Glück zu schildern? zu sagen: so war sie, still in sich geschmiegt, das Glück ungetrübt, von Zärtlichkeit wie auf Mutterarmen gewiegten Daseins träumend! So, aufgeschreckt, verloren sie und der Gatte, wenn sie nicht in sich Rettung findet, so trat sie die Heldenlaufbahn an, trug die Niedrigkeit — und wenn der Vorhang sich wieder hebt, steht ihr sie vor dem Grabe, das sie dem Gatten hat graben müssen! Aber da, gerade da wird sie siegen!

Niemals ist eine Ouvertüre schöner gedacht, ein Prolog sinnvoller gefunden worden.

Und das Alles geht so menschlich, so deutsch und weiblich her, ohne Uebertriebenheit und moderne Redenhaftigkeit, ohne Fehl menschlicher Schwäche! — Wenn die Kraft fast versagt, der freudige Muth fast erschöpft ist, dann pocht und treibt aus der tiefsten Tiefe des Gemüths leis aber unablässig — man weiß nicht welche Mahnung an die Tiefe des Herkers oder des Geschicks



den zagenen Fuß vorwärts nach a, der unbestimmten Quinte, nach der verlangenden Septime e, nach der schmerzlich übertriebenen kleinen None es, schlägt da in bange Klage um, verlangend,



wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, nach Erlösung. Und aus allem Leid, aus allem Geflöß der verfolgenden Sorgen taucht die Seele dem Schwane gleich unter, und gereinigt und erfrischt wieder auf mit dem Muth der Jugend und Gesundheit zu neuem Leben, zu erneutem Vordringen,



und schon mit dem Vorgefühl des freudigsten Triumphes, und sin-
nend —

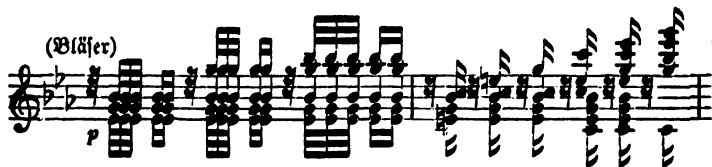


auf Vollendung.

Das war der erste Theil. Mit kurzen Schlägen wendet sich
nun der Gang über B nach Es, um hier, — mit einer krankhaften
in Takt 4 enthaltenen Dehnung



das Thema aus Florestans Arie im Kerker, „In des Lebens Früh-
lingstagen,“ in Oboe, Klarinetten, Fagotten und Hörnern aufzu-
führen und in Einem Blicke die schöne Vergangenheit und das
jetzige Elend zusammenzufassen. Bei der Wiederholung fällt die
Dehnung weg, Horn und Klarinette haben die Melodie, von har-
monischen Figuren der ersten Violin in Zweiunddreißigsteln umspielt.
Hieraus entwickelt sich ein reizvoll rhythmischer Zwischensatz,



der jenes Thema in Fdur wiederbringt, — es ist wie Hinlauschen
der Seele, als hätte Leonorens Liebe die Macht, durch Kerkerwände

hindurch die Gedanken und Seufzer Florestans zu ihr hinzuziehn. Der Zwischensatz führt wie zuvor eine Stufe höher, nach G, wo das Motiv der Arie sich zum letztenmal und weit ausgebreitet aufstellt.

Der letzte Theil (es ist ein Rondo fünfter Form) wiederholt den Inhalt des ersten bestätigend im Hauptton und führt einen Anhang herbei, der dem Hauptsatz entnommen ist



und — seltsam vorbeudeutend! — ein solches aus allmählicher Ansammlung oder Anstauung der Instrumente erwachsendes Crescendo anregt, mit dem einige Jahre später Rossini die materialistiren Wiener zusammentrommeln und wie der Rattenfänger von Hameln führen sollte, wohin ihm beliebte, ganz weg von Beethoven. Nur die breiten Prachtharmonien Beethovens, die hatte der Welsche nicht.

Der Schluß



Ist lauter Triumph, unschuldvolle, hohe Freude, nur Glück, keine Erregung, keine Leidenschaft! Sie hat den Hört ihres Daseins wiedergewonnen! daß sie selber ihn erziegt, das ist mit allem Leid schon vergessen.

Dies war die Oubertüre, die Beethoven zuerst für die Oper erfunden hatte. Erwägt man, mit wieviel Kleinleben die Oper durch Einmischung der Marzelline und ihrer Sippschaft behelligt, wie gehäuft in ihr die trüben Bilder von Tyrannie, Kerker und Todesnoth sind: so muß man, wie uns scheint, doppelt anerkennen, was oben von der Angemessenheit dieser Oubertüre gesagt worden ist. Sie ist wie Sonnenschein vor Unwetter, der neue Heiterkeit nach der gefährvollen Umbüsterung verheißt; ja, sie ergänzt die thatarne

Oper, da sie uns die Strebungen vorher mit ihrem schreckvollen Anlaß erzählt; und zugleich gewährt sie uns im Spiegelbild vergangnen Glücks das Anschauen des Glücks, das Leonoren lohnen und Florestan aus seinem Leid herstellen wird.

Ja, Beethoven selbst ist theoretisch Anhänger dieser Ansicht. In seinen Konversationsheften lesen wir Folgendes:

„Aristoteles sagt in seiner Poetik von der Tragödie: die tragischen Helden müssen Anfangs in hohem Glück und Glanz leben. So sehen wir es auch in Egmont. Wenn sie nun recht glücklich sind, so kommt mit einem Mal das Schicksal und schlingt einen Knoten um ihr Haupt, den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth und Troß tritt an die Stelle, und verwegen sehen sie dem Geschehe, ja dem Tod in's Aug'! . . . Klärchens Schicksal interessiert beschreiben, wie Gretchen im Faust, weil sie einst so glücklich waren. Eine Tragödie, die sogleich traurig anfängt und immer traurig fortgeht, ist langweilig.“

Demungeachtet kam diese Overtüre gar nicht mit der Oper zur Aufführung und ward erst nach Beethovens Tode unter dem Titel

† **Ouverture caractéristique, oeuvre posthume,**
als Op. 138 herausgegeben.

„Sie war fertig (erzählt Schindler, der aber erst 1808 mit Beethoven bekannt ward und erst 1813 mit ihm in nähere Verbindung trat), aber der Komponist hatte selbst kein rechtes Vertrauen dazu, war daher einverstanden, daß sie vorerst von einem kleinen Orchester bei Fürst Richnowski versucht werde. Dort wurde sie von einer Kennerschaft einstimmig für zu leicht und den Inhalt des Werks zu wenig bezeichnend gefunden, folglich bei Seite gelegt, und kam bei Lebzeiten Beethovens nimmermehr zum Vorschein.“

Lassen wir einstweilen Beethovens Vertrauensmangel bei Seite, so müssen wir unumwunden aussprechen, daß die Freunde getrrt, jene erste Overtüre verkannt haben. Was oben, keineswegs er-

schöpfend, über sie gesagt worden, mag diesen Ausdruck unterstützen. Flügel wir hier noch zu, daß die Overtüre auch den äußeren Verhältnissen nach den Bedingungen einer Opern-Overtüre wohl entspricht; sie ist für diesen Zweck nicht zu lang, und sie ist klar verständlich für Jedermann, der überhaupt des Antheils an der Oper fähig ist.

Allein die Mehrzahl der Menschen, und vor Allem der sogenannten Kenner und Sachverständigen, läßt sich in ihren Auffassungen durch vorgefaßte Meinung bestimmen. Sie blicken nicht auf die Sache selbst, sondern sie verlangen, daß ihren subjektiven Erwartungen entsprochen werde, die sie meist von Weitem her mitbringen. Von Beethoven war man gewohnt, Sublimes und Unerhörtes zu empfangen, in den Symphonien, besonders der letzten, der heroischen, überwältigende Massen-Entfaltung, die erhabensten Gedanken in tiefsinniger, weiter, kunstreicher Ausführung, überall eine bis an das Mystische gehende Versenkung — und was sich sonst als allgemeine Kriterien seines Schaffens aussprechen läßt. Das war es also, was man von der neuen Overtüre erwartete, wo möglich potenziert, in einem Fortschritte, wie man — ohne nähere Bestimmung — von den ersten Symphonien zur dritten wahrzunehmen beliebte. Vor allen Dingen aber begehrte man das, was gewöhnlich als Originalität gilt, neue, schlagende Wendungen der Melodie und Modulation, kurz das Niedagewesene.

Vergleichen findet sich auch genug in Beethovens Werken. Aber nicht in diesen Einzelheiten, die jeder gewandte musikalische Gaukler beliebig herausbringen kann, liegt seine wahre Originalität und sein Verdienst, sondern darin, daß er sich seiner jedesmaligen Aufgabe ganz, auf das Innigste und Treueste, ohne Nebenabsichten und Rücksichten hingab, daß er ganz in ihr aufging. Dabei konnte er weder die neuen, selbst kühnsten Wendungen (S. 314) scheuen, noch das Einfachste zurückweisen, etwa um Absonderliches zu suchen, wenn das Einfachste das der Sache Gemäße war. Jene Original-

ttäten nun werden leicht bemerkt, schwerer wird der Sinn des Ganzen gefaßt und von den Kennern am schwersten die wahrhaft geniale Einfalt, die nichts als die Sache selbst sich aussprechen läßt. Hierin ist Beethoven am häufigsten mißverstanden worden. Lenz, der von wahren Enthusiasmus für ihn erfüllt ist, nennt die Prometheus-Duvertüre eine Sommersprosse (S. 210) und rechnet zwar die Fantasie mit Chor zu den Werken hohen Stils, meint aber: das Solo der Flöte und des Fagotts scheine mehr eine Variation auf das Lied „Er hat sich einen Lux gemacht!“ als auf das sublimen Motiv (es ist nicht sublim, es ist gefällig einladend) des Allegretto.

So fiel auch das Urtheil über die Duvertüre aus. Ohnehin mögen die Verhältnisse drängend und verwirrend eingegriffen haben; denn die Aufführung stand nahe bevor (eine schlimme Zeit für den Komponisten, klar zu urtheilen und fest zu bleiben), und Wien sah nach der Zertrümmerung der österreichischen Armeen die Franzosen unaufhaltbar gegen sich herandrängen. Hat Beethoven selber das Vertrauen zu seiner Duvertüre verloren, so ist das nicht einmal so auffallend, als später, in ganz ruhiger Zeit, sein Irrewerden an einem seiner tiefsten Sätze, dem sogenannten Scherzo der C-moll-Symphonie, wovon noch die Rede sein wird.

Genug, die Duvertüre wurde zurückgelegt und eine andre, die mit einer dritten als

2^{de} et 3^e Ouverture en ut de l'opéra de Beethoven
Léonore (Fidélío) comp. en 1806

lange nach Beethovens Tode herausgegeben ward, an ihre Stelle gesetzt.

Die Gestalt der Oper selbst war damals von der jetzt allgemein bekannten in manchen Punkten abweichend. Vor allem war sie in drei Akte getheilt.

Wenn der Vorhang sich hebt, war Marzelline allein auf der Bühne und sang nach kurzem Monolog ihre Arie „O wär' ich schon mit dir vereint“ (C-moll, Cdur nach der Cdur-Duvertüre), worauf

Jacquino auftrat und das Duett „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein“ anhub. Koffo kommt dazu, hat seine Bedenken gegen das Heirathen überhaupt, und so entspinnt sich das Terzett „Ein Mann ist bald genommen, bald nimmt man sich ein Weib.“ Nun erst tritt Leonore als Fidello ein und es folgt (als No. 4) das Quartett „Mir ist so wunderbar,“ womit denn das Drama in ein höheres Stadium tritt, nachdem es mit drei Scenen und Musikstücken im Kleinleben und bei den Thorheiten Marzellinens und Jacquino's sich aufgehalten. Koffo's Arie, „Hat man nicht auch Geld beineben,“ folgt, das Terzett „Gut, Söhnchen, gut“ schloß damals den ersten Akt, der allerdings weder die hohe Richtung der Oper noch den Charakter Leonorens genügend bezeichnete. Wie fremdartig vollends dieser erste Akt und die zweite oder dritte Ouvertüre einander gegenüberstehn mußten, sieht jeder, der die Ouvertüren kennt, auf den ersten Blick.

Den zweiten Akt eröffnete der Marsch und der Eintritt Pizarro's nach dem Aufzug der Soldaten; es folgt, wie jetzt, Pizarro's Arie und sein Duett mit Koffo. Beide gehn ab, Marzelline tritt mit Leonore (Fidello) auf und behelligt sie in einem Duett (das war No. 9) mit ihren Gedanken über Eheglück. — So viel, und nicht mehr, über die erste Anlage der Oper.

So ging sie nun, mit der zweiten Ouvertüre, am 20. November 1805 im Theater an der Wien in Scene.

Aber unter welchen Umständen! Sieben Tage zuvor waren die Franzosen in Wien eingerückt, Tausende der höhern Klassen, darunter Alchnowski und andre Freunde Beethovens, hatten die Stadt verlassen, das Theater war fast nur von französischen Offizieren besucht, die Darstellung mangelhaft, das Orchester schon gegen die Ouvertüre, wegen der großen Schwierigkeit besonders für die Bläser, gestimmt, auch wohl durch Schroffheiten in Beethovens Benehmen gereizt. Die Aufnahme war eiskalt; nach drei Vorstellungen zog Beethoven sein Werk zurück.

Es war gefallen. Besonders die Ouvertüre, die noch einmal in Konzerten aufgeführt wurde, hatte Alles gegen sich. Das Publikum fand sie ungemessen lang, unverständlich, und empörte sich am meisten gegen das Trompetensolo, das mitten in der Ouvertüre jenes Trompetensignal vorbedeuten sollte, das in der Oper die Ankunft des Ministers verkündet. Man nahm es durchaus für ein Posthorn. „Vor Kurzem (heißt es in einem Bericht aus Wien im Freimüthigen 1806) wurde die Ouvertüre zu Fibello im Ungarten gegeben und alle partellosen Musikkenner und Freunde waren einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sei. Die schnellendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich gräßlicher Harmonie und einige kleintliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollenden den unangenehmen betäubenden Eindruck.“ Auch Cherubini befiß sich zu erklären, er wisse nicht, aus welchem Ton die Ouvertüre gehe.

Der Oper selber stand die Vorliebe, deren gerade damals bei den Wienern Cherubini genoß, dann aber auch der Vergleich mit der sehr beliebten paerschen Oper Leonore im Wege; allerdings war die flache Freundseligkeit, ewige Sichselbstgleichbleiberei paerscher Musik leichter faßlich, vielleicht im Druck und den Aufregungen der damaligen Zeit wohlthuender. Aber auch ruhige Stimmführer erklärten sich gegen das Werk. „Das merkwürdigste unter den musikalischen Produkten des vorigen Monats (schreibt der Bericht-Erstatte der allg. mus. Ztg.) war wohl die schon längst erwartete Beethovensche Oper Fibello oder die eheliche Liebe. Sie wurde am 20. November zum ersten Mal gegeben, aber sehr kalt aufgenommen. Wer dem bisherigen Gang des beethovenschen, sonst unbezweifelten Talentes mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, mußte etwas ganz Anderes von diesem Werke hoffen, als

rend großes Gewicht darauf, daß man die Oper nicht *Fidello*, sondern gegen seinen Willen *Leonore* genannt; wollte er dem Vergleich mit *Paer* ausweichen?

Schreier. *Que voulez Vous?* entgegnete der: moi; je voulais faire créver cette canaille! . . . ich wollte, der Lump solle singen, bis er platzte.

Unangenehmer, wenigstens für unser Gefühl, war ein anderer Vorfall, der eine hochmüthige und anspruchsvolle italienische Sängerin und die übertrieben gegen sie nachsichtigen Wiener beschämen sollte. Beethoven ließ nachstehende Anekdoten aus der allg. mus. Zeitung in zahlreichen Abschriften vertheilen.

„Der Castrat *Cassarelli* war, wenn auch nicht der Stifter, doch der erste Verbreiter des an Verzierungen, Koloraturen und Variationen überfüllten neueren italienischen Gesanges. Kein Sänger der Welt hat diesen *Cassarelli* an Geläufigkeit der Kehle und Nettigkeit der ausgelassensten Verbrämungen übertroffen. Damit beauberte er Alles, vernichtete fast die eblere Schule *Porporas* in Italien, und wurde mit so vielem Beifall und Gold überhäuft, daß er sich ein Herzogthum kaufen konnte. Nur an Diamanten und andern Pretiosen besaß er über zwei Millionen *Fivres*. Mit seinen Reichthümern wuchs seine Eitelkeit, sein Stolz, seine Launigkeit fast bis zur Tollheit.

Unter *Ludwig XV.* kam er nach *Paris* und sang vor dem König und seinem Hause. Der König schickte ihm eine kostbare goldene Dose. Was? rief *Cassarelli* dem Ueberbringer zu — der König schickt mir eine solche Dose? Behalten Sie sie, denn sehen Sie, hier habe ich deren dreißig, die alle mehr werth sind als diese. Wenn sie wenigstens mit dem Bildniß des Königs geziert wäre! — Mein Herr, erwiederte jener, der König von Frankreich schenkt sein Portrait nur Gesandten. — Pah, Gesandte, so mag er sich von Gesandten vorsingen lassen! —

Man erzählte dies dem König: er lachte und erzählte es der Gemahlin des Dauphin, einer eifrigen Musikliebhaberin (*Prinzessin von Sachsen*). Diese ließ den Sänger kommen, erwähnte jener *Impertinenz* mit keiner Silbe, gab ihm einen schönen Diamanten, und zugleich seinen Reisepaß. Er ist vom König selbst unterzeichnet, das ist viel Ehre für Sie — sagte sie. Aber Sie werden sogleich Gebrauch davon machen, denn er gilt nur auf zehn Tage.

Nun kam *Cassarelli* nach *Rom*. Der Cardinal *Albani* lud ihn zu sich ein, und zugleich die vornehmsten Damen und Herren der Stadt. *Cassarelli* versprach zu kommen und zu singen, sandte auch die Musik zu einer Lieblingsarie, die er vortragen wollte, im Voraus dahin.

Der Abend, die Stunde des Concerts kommen, *Cassarelli* kommt nicht. Der Cardinal schickt: man findet ihn in Pantoffeln und Schlafrock.

Wie? Ihre Eminenz und die ersten Familien *Roms* erwarten Sie! sagte der Bote erstaunt; Oh che disgrazia! (welch ein Unfall!) erwiederte der *Virtuos*. Ich hab' es vergessen. Sagen Sie Seiner Eminenz, er möge mich entschuldigen, ich komme schon ein andermal. Ich bin nicht aufgelegt, und ehe ich meine Toilette gemacht, wäre auch der Abend dahin. — Wie gesagt, er mag mich entschuldigen. Ein andermal!

Wichtiger urtheilten, als sich nur erst die Zeiten beruhigt hatten, seine Freunde. Ihnen leuchtete der hohe Werth der Composition ein, aber zugleich die Nothwendigkeit von Aenderungen und

Die versammelten Eminenzen geriethen in nicht geringen Alarm über diese Antwort. Albani nahm seine Maasregeln augenblicklich. Der Maggiordomo mußte in eine Kutse steigen, vier handfeste Reitknechte mußten ihm folgen. Mein Herr, begann jener, da sie bei Caffarelli angekommen waren, Sie folgen mir zum Cardinal wie Sie sind. Caffarelli machte Umstände, die Hallsfeste machten eine gewisse leise Bewegung, und der Haushofmeister wiederholte kalt und fest seine Forderung.

Caffarelli verblüfft, stieg ein, kam an. Er tritt im Puz von Schlafrock und Pantoffeln in den glänzenden Saal, jene Begleitung bleibt ihm immer zur Seite. Er versucht sich durch Gesten, auch durch abgebrochene verbindliche Worte zu entschuldigen, kein Mensch antwortet eine Silbe, oder macht auch nur eine Bewegung.

Die fürchterlichen Begleiter machen links um. Caffarelli muß mit und kommt in's Orchester. Auch hier eine Todtenstille. Er findet nur sein Pult mit der ausgeschlagenen Stimme seiner Arie, nicht einmal einen Stuhl, in welchen er sich sonst con grazia zu werfen gewohnt war.

Sobald er an das Pult kommt, fängt das Orchester an, und zwar zu seinem Entsetzen, das Altornell seiner Arie. Er muß ja wohl stugen, und im Troz singt er wirklich sehr gut.

Man applaudirt laut, man ruft, bravo Caffarelli! bravo Caffarelli!

Setzt wieder alles still, und die fünf furchtbaren Gesichter sehen wieder da, und nöthigen ihn, in das Vorzimmer zu gehen.

Hier überreicht ihm der Maggiordomo eine prächtige Dose voll Zechinen, und sagt: Empfangen Sie hier von Sr. Eminenz diese Belohnung für Ihre Talente.

Und nun fällt jenes Quartett ein: Empfangen Sie hier von Sr. Eminenz diese Belohnung für Ihre Ungezogenheit. Damit giebt ihn ein jeder in einigen tüchtigen Hieben seine Peitsche zu kosten.

Sobald die Gesellschaft im Salon den Virtuosen schimpfen und schreien hört, wiederholt sie das laute Applaudiren und den Ruf: bravo Caffarelli! bravo Caffarelli!

Am andern Morgen wurde es Lieblingsbonmot in der Stadt, daß die Kardinalé tüchtigere Zuchtmeister wären als die Könige von Frankreich.“

Es mißfällt, daß ein Künstler sich, gleichviel aus welchem Grunde, zum Erzähler einer gegen einen andern Künstler begangnen Brutalität macht, mag dieser andere sie auch hervorgerufen haben. Uebrigens ist ein direkter Einfluß dieser Vorgänge nicht anzunehmen, auch hatte die Oper nicht einer Kabale, sondern den ungünstigen Verhältnissen — und ihrer Eigenthümlichkeit ihr Schicksal zu danken.

Kürzungen. Zuerst nahmen Steffen Breuning und der Hofrath v. Collin (der Dramatiker) darüber Rücksprache; dann wurde bei Richnowski eine förmliche Sitzung gehalten, der das fürstliche Paar, jene Weiden, Graf Moritz Richnowski, der Tenorist Rödel, der Bassist Mayer und Beethoven selber betwohnten. Beethoven saß am Klavier, die Oper wurde gewissenhaft durchgenommen, die Sitzung verlängerte sich von Abends 7 Uhr bis 2 Uhr Nachts. Anfangs vertheiligte er jeden Takt; sein Zorn kannte keine Gränzen, als die allgemeine Meinung sich dahin aussprach, daß ganze Stücke wegfallen mußten. Schritt für Schritt mußte er dann nachgeben; die meisten Musikstücke wurden mehr oder weniger gekürzt, das Terzett No. 3 („Ein Mann ist bald genommen“) und das Duett No. 9 („Um in der Ehe froh zu leben“) fielen ganz weg, die Oper wurde auf zwei Akte eingerichtet (so, wie sie jetzt gegeben wird) die Ouvertüre wurde so durchgreifend umgearbeitet, daß ihre neue Gestalt einigermaßen als neues Werk gelten und als dritte Ouvertüre herausgegeben werden konnte. Die Pizarro-Arie wurde neu komponirt, Marzellinens Arie hinter ihr Duett gestellt. So weit war Beethoven schon gebracht, daß er sich um die Gunst der Sänger bewarb und in einem Briefchen bat: Rödel solle nur ja seine Sache recht gut machen bei der Wilder, von der der leipziger Bericht-Erstatter sagt, sie habe trotz ihrer schönen Stimme doch viel zu wenig Affekt und Leben gezeigt, damals gewiß mit Recht, denn sie hat ihre höhere Stellung erst in Berlin durch Spontini erhalten. „Morgen (sagt Beethoven im Briefe) komme ich aber selbst, um den Saum ihres Rockes zu küssen.“

So hat Beethoven gesprochen. Wer den Koulißen naht, wird leicht mit Del beschmiert.

Die Oper ging am 29. März 1806 wieder in Scene, wurde zweimal, das letzte Mal am 10. April, wiederholt und dann zurückgelegt. Sie war abermals gescheitert.

Der nachfolgende Brief von Stephan Breuning giebt eine Anschauung der damaligen Sachlage.

„Wien, den 2. Juni 1806.

Liebe Schwester und lieber Wegeler.

— — — — —
 — — — — —

Ueber Beethovens Oper habe ich Euch in meinem letzten Briefe, so viel ich mich erinnere, zu schreiben versprochen. Da es Euch gewiß interessirt, so will ich dieses Versprechen erfüllen. Die Musik ist eine der schönsten und vollkommensten, die man hören kann; das Sujet ist interessant, denn es stellt die Befreiung eines Gefangenen durch die Treue und den Muth seiner Gattin vor; aber bei dem Allen hat nichts wohl Beethoven so viel Verdruss gemacht, als dieses Werk, dessen Werth man in der Zukunft erst vollkommen schätzen wird. Zuerst wurde sie sieben Tage nach dem Einmarsche der französischen Truppen, also im allerungünstigsten Zeitpunkte, gegeben. Natürlich waren die Theater leer und Beethoven, der zugleich einige Unvollkommenheiten in der Behandlung des Textes bemerkte, zog die Oper nach dreimaliger Aufführung zurück. Nach der Rückkehr der Ordnung nahmen er und ich sie wieder vor. Ich arbeitete ihm das ganze Buch um, wodurch die Handlung lebhafter und schneller wurde; er verkürzte viele Stücke, und sie ward hierauf dreimal mit dem größten Beifall aufgeführt. Nun standen aber seine Feinde bei dem Theater auf und da er mehrere, besonders bei der zweiten Vorstellung beleidigte, so haben diese es dahin gebracht, daß sie seitdem nicht weiter mehr gegeben worden ist. Schon vorher hatte man ihm viele Schwierigkeiten in den Weg gelegt und der einzige Umstand mag Euch zum Beweise der übrigen dienen, daß er bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, daß die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel: „Fidelio“ wie sie auch in dem französischen Original heißt und unter dem sie nach den gemachten Aenderungen

gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel: „Leonore“ auf dem Anschlagezettel. Die Kabale ist für Beethoven um so unangenehmer, da er durch die Nichtaufführung der Oper, auf deren Ertrag er nach Prozenten mit seiner Bezahlung angewiesen war, in seinen ökonomischen Verhältnissen ziemlich zurückgeworfen ist und sich um so langsamer wieder erholen wird, da er einen großen Theil seiner Lust und Liebe zur Arbeit durch die erlittene Behandlung verloren hat. Die meiste Freude habe ich vielleicht ihm gemacht, da ich, ohne daß er etwas davon wußte, sowohl im November, als bei der Aufführung am Ende März, ein kleines Gedicht drucken und in dem Theater austheilen ließ. Für Wegeleser will ich beide hier abschreiben, weil ich von alten Zeiten weiß, daß er etwas auf dergleichen Dinge hält; und da ich einst Verse auf seine Erhebung zum Rector magnificus celeberrimae universitatis Bonnensis machte, so kann er nun durch Vergleichung sehen, ob ich in meinem poetischen Gelegenheitsgenie Fortschritte gemacht habe. Das erste kleine Gedicht war in reimlosen Jamben:

Sei uns gegrüßt auf einer größern Bahn,
 Worauf der Kenner Stimme laut Dich rief,
 Da Schläferruhe zu lang zurück Dich hielt!
 Du gehst sie kaum, und schon blüht Dir der Kranz,
 Und ältere Kämpfer öffnen froh den Kreis.
 Wie mächtig wirkt nicht Deiner Töne Kraft;
 Die Fülle strömt, gleich einem reichen Fluß;
 Im schönen Bund schlingt Kunst und Anmuth sich,
 Und eigne Nührung lehrt Dich Herzen rühren!

Es hob, erregte wechselnd unsre Brust
 Lenorens Muth, ihr Lieben, ihre Thränen;
 Laut schallt nun Jubel ihrer seltenen Treu,
 Und süßer Wonne weicht bange Angst.
 Fahr mutzig fort; dem späten Enkel scheint,
 Ergrißen wunderbar von Deinen Tönen,
 Selbst Lebens Bau dann keine Fabel mehr.

Das zweite besteht aus zwei Stanzas und enthält eine Anspielung auf die Anwesenheit der französischen Truppen zur Zeit der ersten Aufführung der Oper:

Noch einmal sei gegrüßt auf dieser Bahn,
 Die Du betrat'st in bangen Schreckentagen,
 Wo trübe Wirklichkeit von süßem Wahn
 Die Zauberbinde riß und fürchtbar Jagen
 Uns All' ergriff, wie wann den schwachen Rahn
 Des wilden Sturms gewalt'ge Wellen schlagen;
 • Die Kunst floh scheu vor rohen Kriegesscenen,
 Der Nührung nicht, aus Jammer flossen Thränen.

Dein Gang voll eigner Kraft muß hoch uns freun,
 Dein Blick, der sich auf's höchste Ziel nur wendet,
 Wo Kunst sich und Empfindung innig reihn.
 Ja, schaue hin! der Musen schäbste spendet
 Dort Kränze Dir, indeß vom Lorbeerhain
 Apollo selbst den Strahl der Weihung sendet.
 Die ruh' noch spät auf Dir! in Deinen Tönen
 Zeig' immer sich die Macht des wahren Schönen.

Diese Abschrift hat mich aber wirklich ganz ermüdet; ich kann daher wohl diesen ohnehin langen Brief schließen. Ich will Euch nur noch die Nachricht schreiben, daß Richnowski die Oper jetzt an die Königin von Preußen geschickt hat und daß ich hoffe, die Vorstellungen in Berlin werden den Wienern erst zeigen, was sie hier haben.“

Diese übrigens wohlgemeinten Gedichte waren also die, Beethoven für seine Leonore dargebrachten Huldigungen.

Uebrigens hatte Richnowski's Schritt bei der Königin von Preußen ebenfalls keine Folgen. Sie war eine Schülerin Himmels, der einst (S. 39) vor Beethoven fantasiert hatte.

Fidelio - Leonore.

Im Jahr 1814 wurde den Inspektanten der wiener Hofoper, Saal, Vogl und Weinmüller ein Benefiz zugestanden; nur mußten sie eine Oper ohne Kosten wählen. Beethoven hatte seitdem eine Reihe der bedeutendsten Werke gegeben und sein Ansehen, seine Beliebtheit waren auf das Höchste gewachsen. Seine Männer wählten zu ihrer Benefizoper Beethovens Leonore. Beethoven war bereit, sie herzugeben (sie war nicht Eigenthum des Theaters geworden, sondern demselben 1805 und 1806 gegen Feststellung einer Lantième für den Komponisten nur zur Aufführung überlassen worden), wollte sie aber zuvor einer nochmaligen Prüfung unterwerfen. Auf seinen Wunsch übernahm Treitschke die nöthigen Textänderungen, die besonders die beiden Finalen betrafen, Beethoven schrieb die vierte Overtüre zur Oper, das Melodram in der Kerker-scene, das Rezitativ zu Leonorens, das Allegro zu Florestans Arie, die beiden Finale's zum großen Theil neu, geringerer Aenderungen nicht zu erwähnen. Viele dieser Aenderungen der zweiten und dritten Arbeit waren wirkliche Verbesserungen, nicht alle. Besonders bei der dritten Bearbeitung war ihm das Werk schon fern getreten und er ein Andern geworden. Dies zeigt sich in der letzten Overtüre und

Beethoven selbst spricht es in einem Billet an Treitschke aus: „Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt. Ich bin mit dem Meisten unzufrieden, und es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit etwage Zufriedenheit hätte anslicken müssen. Das ist aber ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeistigung überlassen zu können.“

Diesmal endlich erhielt die Oper den von Beethoven gewollten Namen *Fidelio* und wurde am 23. Mai 1814 im Kärnthner Thor-Theater gegeben, noch mit der vorigen Ouvertüre (No. 3), weil die neue in E-dur (No. 4) nicht fertig war und erst zur zweiten Aufführung an die Reihe kam. Nun endlich wurde sie verstanden und gewürdigt. Nun verbreitete sie sich über alle Bühnen Deutschlands, kam in London und Paris zur Aufführung und hat sich neben allen Wendungen, die das Operntheater unter dem Einflusse italienischer und französischer Werke und deutscher Componisten erfuhr, als einer der edelsten Lieblinge des deutschen Volks erhalten. Alle deutschen Sängeriinnen beiferten sich um die Rolle der Leonore; voran steht die schöpferische Schröder-Devrient und die süßlich-glühende, so bald in ewiges Schweigen versenkte Scheckner, dann die erste Darstellerin, Milder-Hauptmann. Der Dichter Ludwig Robert sah Leonore in London von der Malibran-Garzia darstellen und wußte nicht genug von der Wundermacht zu erzählen, zu der die Spanierin ihre Seele an dieser Rolle entzündet habe; bei ihrem ersten Erscheinen sei man unwiderstehlich zu Thränen hingerrissen worden, wenn sie unter der Last der Ketten, die sie herbeiholen müssen, in tiefster körperlicher und geistiger Erschöpfung sich an die Wand gelehnt, noch stumm und dann erst Athem suchend in der gequälten Brust zu den ersten Worten, und dann zum Kanon ansetzend, als gäb' es in der Welt nur noch gehauchte Seufzer, nicht Gesang. Dagegen hat wieder in neuester

Zeit Frau von Aöster den Grundzug deutscher mild in sich geschmiegtter Weiblichkeit hervorzuhoben gewußt. —

Ueber ein Werk, das so allgemein und genau bekannt und von jedem Deutschen durchgeföhlt ist, zu berichten, muß man schwer befinden — und zum Glück überflüssig. Wir dürfen uns also nur auf einzelne Momente beschränken, die sich der Erwägung vor andern darbieten.

Zunächst sind es die Duvertüren, deren erste S. 335 zur Sprache gekommen ist. Bedarf es noch eines Beweises von außen her, daß die erste Duvertüre nach Beethovens Sinn die rechte für das Werk gewesen, so geben diesen Beweis die drei folgenden Duvertüren. Wohl sprach Beethoven wahr, wenn er des großen Unterschieds gedachte zwischen freiem Nachdenken (wie er den sachfernen Standpunkt nennt) und Begeisterung. Begeistert, ganz erfüllt von seiner Leonore war er, als er die erste Duvertüre schuf.

Nun hatten die Freunde sie zu leicht und den Inhalt des Werks zu wenig bezeichnend gefunden, hatten gewiß auch geltend gemacht, daß man von ihm nur Großes, Erhabnes, Gewaltiges, Unerhörtes — und wie diese Phrasen sonst noch heißen — erwarte, und Beethoven, umstürmt von all den Zweifeln und Vorstellungen und Uneinigkeiten, die von einer ersten Aufführung untrennbar sind, hatte sich zu diesem Gesichtspunkte herbeigelassen.

Dies spricht sich in der zweiten und dritten Duvertüre aus, von denen die letztere offenbar nur die klärende und kräftigende Umarbeitung der erstern ist. Schon in der Länge. Beethoven ist offenbar nicht mehr im frischen Gefühl der Oper gewesen, seine zweite und dritte Duvertüre sind nicht mehr Prologe derselben, sondern symphonische Dichtungen, durch den Gedanken an sie angeregt.

Und welcher Art ist dieser Gedanke? Nicht mehr ist es das holde Bild Leonorens, das ihm vorschwebt, es ist der Gedanke: daß hier etwas Großes, Erhabenes, Unerhörtes geschehn soll oder

geschehn ist, das gewaltig in das Leben hineintritt. Das spricht der erste Eintritt des Adagio aus, der in der zweiten Ouvertüre sich sogar wiederholt,



gleichsam, als könne das Ereigniß unter seiner eignen Wucht nicht gleich fortschreiten. In der dritten Ouvertüre tritt dieser Gedanke sogleich in vollendeter Energie und fortschrittsfähig, —

beiläufig der harten Blech-Eingriffe entledigt, — auf und wird nach dem ersten Aufschlag aller Instrumente, mit Ausnahme der Posaunen, von Flöte, Klarinetten, Fagott und allen Saiten tragisch kühn hinabgeführt auf *sis* zu den Seufzern der Fagotte. Von hier wenden sich beide Ouvertüren nach *As* und bringen da das Adagio-Thema aus Florestans Arie, das die erste Ouvertüre als Mittel- oder zweiten Seitensatz nach dem ersten Theil ihres Allegro gebracht hatte.

Diese ganze Einleitung, soweit sie bis hierher beschrieben, zeugt von Beethovens Meisterhand; ja, wenn man sich auf zerstückelnde Betrachtung und Vergleichen eines Gedankens mit einem andern ganz fremden einlassen will, wobei mithin kein eigentlicher Vergleichungspunkt zu finden ist: so mag zugestanden werden, daß ein so mächtiger und bisher unerhörter Zug in der ersten Duver-

türe nicht zu finden ist. Allein so abstrakt will ein Kunstwerk nicht angesehen sein; der Künstler hat nicht das abstrakt Große, oder gar das Absonderliche — dem Beethoven niemals nachgegangen — sondern das Sachliche, das zum Ausdruck seiner Idee Gehörige im Sinn. Jener großartige Einsatz der zweiten und dritten Ouvertüre bereitet auf etwas Außerordentliches — und es folgt die Klage Florestans. Aber nicht sie ist das Außerordentliche oder die Hauptsache der Oper, sondern Leonorens Selbenthum. Wir haben also mit dem ersten Zuge den großen Symphonisten vor uns, in erhabner Erregung seiner Herrscher- und Schöpferkraft, aber nicht den Komponisten der Leonore, nicht Leonore und die Oper.

Dasselbe muß vom Allegro gesagt werden. Der Hauptsatz, der erst in der dritten Ouvertüre zu voller Reife gekommen ist, hebt sich kühn und groß und ruhig



aus dem tiefen leisen Ansatz der ersten Violin und der Violoncelle über der in Achtelschlägen antreibenden Tonika achtundzwanzig Takte, einem Adler gleich langsam in die höchste Höhe (in den letzten zehn Takten unterstützen, statt der Violoncelle die zweiten Geigen den Flug) um da, wie auf breiten Schwingen, vier Takte lang auf



unbeweglich zu ruhn. Nun, auf c—d—f—g—h vier Takte lang ein durchbringender Schrei des ganzen Orchesters, zum erstenmal mit den drei Posaunen verstärkt — und nun Wiederholung des Themas im Einklang (Oktaven) aller Instrumente in höchster Kraft, die durch das Liegenbleiben der Trompeten, Hörner (zwei C. zwei

E-Hörner) Posaunen und Pauken im zweiten Takte zu kriegerischer Wuth wird, —

Tr u. H

The musical score is arranged in three staves. The top two staves are for Tr. u. H. (Trumpets and Horns) and the bottom staff is for Bläser (Woodwinds). The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

die Saiten gehn in Achtelgliederung mit, — und Fortführung, breit und herrlich wie kriegerische Entfaltung aller Paniere. Das könnte möglicherweise eine Jungfrau von Orleans vorbereiten, die mit ihrem Blick hochher die Schlacht regiert, aber nimmermehr Leonoren, die nur für ihren Gatten lebt und nur für ihn zur Heldin wird, und gleich wieder weiblich zurücktritt.

Wir können uns nicht auf das Weitere einlassen, würden aber auch zu keinem andern Urtheil gelangen, als daß die dritte Ouvertüre, die vollendete Gestalt der zweiten, an sich ein unvergleichliches symphonisches Werk ist, aber keine Ouvertüre zu Leonore, das heißt, keine Ouvertüre, die uns in den Vorgang und Sinn der Oper einführt. Allerdings nimmt sie aus derselben drei bedeutende Momente auf: erstens die Melodie aus Florestans Arie, zweitens das Trompeten-Signal (in der zweiten Ouvertüre tritt es in Es, in der dritten in B, wie in der Oper auf) drittens die Melodie, welche in der Oper ebenfalls dem Signal folgt und das Gefühl der Erlösung



zum Ausdruck bringt; die zweite Ouvertüre hat diese Melodie nicht. Allein solche Voraussetzungen aus der Oper, so geläufig sie besonders seit Beethoven oder Mozarts Don Juan den Opernkomponisten geworden sind, — R. M. Weber stellt seine Ouvertüren förmlich potpourriartig aus der Oper zusammen, — sind doch nur von zweifelhaftem Werthe. Sie deuten symbolisch auf Momente hin, die wir noch gar nicht kennen, die uns also nicht ihre Bedeutung in der Oper, sondern nur den Sinn eröffnen können, den sie möglicherweise an sich selber haben. Nun ist die Florestan-Melodie, aus ihrem scenischen Zusammenhange herausgenommen, anmuthend, sanft, sehnsuchtvoll, — ähnliches läßt sich von der oben angeführten Melodie sagen, aber mehr nicht. Die Trompetenfanfare ist sogar, so lange die ihr beigelegte Bedeutung nicht ausgesprochen worden, undeutbar. Unmöglich können dergleichen Einzelheiten mit einer durch ihren ganzen Zusammenhang und Sinn hindurch bedeutsamen Ouvertüre verglichen werden.

An diese dritte (oder zweite und dritte) Ouvertüre ist Beethoven offenbar mit dem gerechten Selbstgefühl seiner Macht und mit dem Vorsatze getreten, sich bei der Einführung eines edlen und großartigen Werkes dessen und seiner selbst würdig zu erweisen. Diese allgemeine Stimmung und Richtung finden wir ausgesprochen und können das Werk — selbst mit Einrechnung jener seltsamen Stelle (S. 46 bis 50 der breittkopfschärtelschen Partitur) wo die Flöte so kindsköpfig (wir finden kein ander Wort) mit dem Jagott spielt — als eine der großartigsten symphonischen Dichtungen bewundern und lieben. Nur Leonore kommt uns dabei nicht in den

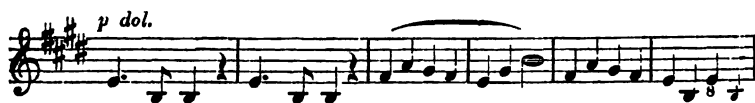
Sinn, weil sie Beethoven nicht im Sinne gewesen ist, — und der Fall von ihr zu Marzellinens Arie oder Duett herab ist gar tief.

Noch ferner stand Beethoven 1814 seiner Oper, als er die letzte Ouvertüre zu ihr, die in E dur, schrieb. Jedem aufmerksamen Hörer wird wohl schon, wenn er auch in die Geschichte der vier Ouvertüren nicht eingeweiht ist, eine gewisse Hast fühlbar geworden sein, die sonst Beethoven gar nicht eigen ist, selbst bei seinen lebhaftesten Orchesterfäßen nicht, z. B. der F dur-Symphonie. Sollte sich nicht darin die Unruhe verrathen, in die ihn die Rückkehr zu einem schon fern gerückten Werke versetzen mußte? Diese Hast ist gar nicht zu verkennen; sie deutet sich schon in der kurzen und kurzgliedrigen Intrade



an, nach der das Adagio mit lockenden Horn- und Klarinett-Klängen sich meldet, um der Intrade zu weichen, die diesmal in A dur auftritt, und dann erst in stillerregter Tiefe sich auszubreiten, was räthselhaft uns irgend etwas noch im geheimen Brüten werdendes oder Kommendes erwarten läßt.

Das bringt nun das Allegro. Sein Hauptsatz ist es, den die Intrade angedeutet, und der nun vom hellen E Horn



sanft hinauslockend intonirt, von der Klarinette wiederholt und hell und feurig hinausgeführt wird. Gäß' es eine Oper von Kaiser Max, oder noch besser von König Franz, der mit seiner Geliebten und dem buntgaulenden Hofstaat üppiger Damen und muthiger Herren von Fontainebleau hinzog in den sonndurchbligten Wald: man könnte sich keine schönere Ouvertüre denken; und das läge kei-

neswegs bloß im Horneinsatz, sondern im Ganzen. Derselbe Sinn spricht sich im Saitensatz



aus, der wieder vom Hornklang eingeleitet und wieder kurzgefaßt und kurzgegliedert ist, dann aber, wie der Hauptsatz, sich breit und glänzend hinausführt zum eben so kurzgefaßten Schlusssatz und Theilsschluß.

Der zweite Theil beschäftigt sich nur mit dem Hauptsatze, hat sein unerschöpflich Spiel auf das Artigste mit dem ersten Motive (ersten Takte) desselben, das zur Oktav erweitert in den Violoncellen, im Pizzicato der Bratschen, Violoncelle und Bässe, der Hörner, der Pauken mit diesem



muthwilligen Ausgange (bei NB. wieder oullbischeffsche Doppelakorbe) geschäftig ist, und uns, wir wissen kaum wie, in den Anfang (Theil 3) zurückversetzt. Der Anhang bringt die Einleitung, Intrade und Adagio, zurück und ein bis zur Wildheit gesteigertes von jenem Motiv gar nicht mehr ablassendes Presto zum energisch-aufgeregten Schlusse.

Es ist eine der geistreichsten, von Talent und Kunstgeschick funkelnden Kompositionen. Aber von Leonore keine Spur.

Von dem Inhalte der allbekannten Oper nähere Kunde zu geben, haben wir schon oben als überflüssig abgelehnt. Uns kann

hier nur noch die Frage beschäftigen, wie Beethoven sich seiner ersten und größten dramatischen Aufgabe gegenüber erwiesen.

Zweierlei Stellungen kann ein Komponist einer solchen Aufgabe gegenüber einnehmen. Entweder ist ihm das Drama, die entschiedene Entwicklung der zum Grunde liegenden Handlung und der sie tragenden, in ihr begriffenen Charaktere Hauptsache und die Musik im Verein mit dem Worte das dabei dienende Organ, also Nebensache. Oder er ist so tief in der Musik und ihren Formen eingelebt, daß sie sich — nöthigenfalls auf Kosten des Worte, der Charaktere und der Handlung als Hauptsache geltend macht *).

*) Man gestatte dem Verf., wenigstens eine kurzgefaßte Erläuterung dieses Verhältnisses aus seiner „Musik des neunzehnten Jahrhunderts“ hier zu wiederholen, da er seinen Gesichtspunkt nicht schneller festzustellen weiß.

„Die Oper ist vor Allem ein Drama, das Personen in realer Wirklichkeit und Leiblichkeit, in Handlung und Wechselwirkung darstellt, Menschen in der Betätigung des Lebens nach außen. Die Persönlichkeit tritt im Drama nach ihrem Charakter, nach Gedanken und Willen, Gesinnung und Stimmung, unter dem Einfluß bestimmter Verhältnisse heraus in Thätigkeit mit Andern, gegen Andere der volle Mensch in voller Lebensthätigkeit. Dies ist bekanntlich die Aufgabe jedes Dramas; nur bedient sich das musikalische statt der Rede ganz oder theilweise der Gesangsprache. Sie soll als besondere höhere oder innigere, „innerlichere“ Sprache die „Rede des gemeinen Lebens“ erheben und den Inhalt des Dramas in höhere oder phantastischere Regionen erheben.

Vor allem wollen wir von der Halbheit der Mischoper absehn, in der gesprochenes Wort mit gelungenem wechseln. Ist einmal die Sprache dieser Wesen, die vor uns auf der Opernbühne leben, Musik, so möge kein gesprochenes Wort uns aus dem phantastischen Traum erwecken! wir würden allen Glauben verlieren. Der wirkliche Mensch hat immer wirkliche Sprache; Gesang ist ihm ein ganz anderes und besonderes Moment seines Lebens, das er nimmermehr, als etwa in Scherz und Länderei, mit der Sprache verwechselt und an deren Stelle verwendet. Vergebens auch hat man den Widerspruch durch Vergleich mit jenem Wechsel von Vers und Prosa bei Shakespeare und deutschen Dichtern erläutern und entschuldigen wollen. Vers und Prosa sind nur verschiedene Formen ein und derselben Substanz, der wirklichen Sprache; der Vers ordnet das Spiel der Betonungen, des Weilens und Silens und der Anklänge, ohne die Bedeutung und Wirksamkeit des Worte zu ändern oder zu verschleiern. Der Gesang vermählt dem Wort ein Element, das zwar ebenfalls in der Sprache vorhanden ist, aber nun erst aus seiner Verhülltheit und Unterordnung unter die absolute Sprachbedeutung zur Mitherrschaft — ja vermöge des begleitenden Orchesters,

Wird das erstere Prinzip auf die Spitze getrieben, so schlägt die Musik zu trocken, in bestimmte Tonverhältnisse gezwängter Deklamation um und es entsteht ein Nachwerk des abstrakten Verstandes, dem es ebensowohl am Lebenssaft des Gesangs als an der Naturwahrheit und Zweckgemäßheit der Rede gebricht. Dies ist bei einigen Nachfolgern Glucks beobachtet worden; ein leicht zugängliches Beispiel findet man in Reichardts Komposition des goetheschen Monologs „Heraus in eure Wipfel,“ der fast durchweg Rezitativ

der Stimmvielfalt und des musikalischen Rhythmus leicht und oft zur Oberherrschaft kommt. Gesang und Sprache, wenn gleich verwandt ihrem Ursprunge nach, sind verschiedene Idiome, die einander ausschließen. Entweder steht das Drama auf dem Boden des wirklichen Lebens und redet dessen Sprache; oder es verläßt diesen Boden und diese Sprache und wird Oper. Die Mischoper ist Halbheit, ein grundsatzloses Un Ding; das Idiom der wahren Oper ist Musik.

Hiermit beginnt das Verhängniß seine Herrschaft, das von Anfang an über der Oper gewaltet hat, oft gescholten, oft bekämpft und stets rückstrebend.

Diese Singenden sollen Menschen, diese gesungenen vom Instrumental umrauschten Melodien, in denen so oft das Wort untertaucht bis zur Unverständlichkeit, sollen Rede sein? Gerade das leibliche Vortreten der Singenden zu dramatischer Betätigung macht ihre Gesangrede zur Fabel, zum wirklichkeitslosen Phantastenspiel. Was man nie geglaubt, nie zu überreden, zu zeigen gewagt hätte, alles Märchenhafte, Abenteuerlich-Unmögliche, jeden Sturm unberechtigter oder übertriebener Gefühle, jeden Sinuentaumel äppiger Lust überredet man sich hier wagen zu dürfen.

Und abermals: diese Gesangssprache, diese Musik, die Räthselsprache des verhüllten Innern, soll treffend und behend genug sein für den barschen hastigen Fortgang erregter Handlung, in der oft sogar das schnelle Wort des Dichters lähmend scheint? Das Drama will schlagfertig vorwärts bringen, die Musik muß weilen, bis ihre Anklänge sich zu Stimmungen gefestet und uns gestimmt haben zum Einverständnis. Wie will man diesen Widerspruch versöhnen? Nothwendig muß auf jene dramatische Schlagfertigkeit verzichtet, die Handlung muß einfacher, weilenber, nicht entwickelt werden — was von je der Preis der Dramatiker war — sondern sich in wenig monumentale Momente zusammengezogen hinstellen, in denen die Musik sich ausbreiten, in die man sich vertiefen könne. Und damit das alles irgend möglich sei, muß der Dichter vom weiten Schauplatz des Lebens sich auf jene zählbaren Vorgänge und Charaktere zurückziehen, in denen das innerliche Leben des Gemüths bedeutend genug und sonst geeignet ist, den Reichthum des nicht der Musik erreichbaren Geistes und zugleich des thatvollen nach außen drängenden Lebens vergeffen zu machen.“

geblieben ist, — nach dem Inhalte des Gebichts eine Nothwendigkeit, — aber bei Weitem unwirksamer, als reine Rede.

Wird das andre Prinzip auf die Spitze getrieben, so sinkt das Drama zum Gelegenheitsmacher für die Musik herab und die Musik, die für sich allein Drama sein soll, ohne es zu vermögen, verwildert und wird üppig und toll nach Art unfreier krinolinisch emanzipirten Damen. Dafür liefert die italienische Oper Beispiele genug, obwohl sie sich, Dank dem Talent eines Rossini und älterer Komponisten, in einzelnen Momenten aus ihrer Geistesversunkenheit hoch emporgerichtet hat.

Vollkommene Versöhnung beider Prinzipie scheint nach dem in der Anmerkung Ange deuteten unmöglich, wenigstens ist sie bis jetzt nicht gelungen; immer wird die Schlagfertigkeit des dramatischen Fortschritts dem Bedürfnis der Musik, sich zu vertiefen und zu weiten, um zu wirken, große Zugeständnisse machen und der Kreis der Operndichtung sich auf eine sehr enge Zahl von Aufgaben zusammenziehen müssen. Gleichwohl bieten schon Händels und Bachs Kompositionen Beläge genug, wie gedrängt und schlagfertig treffend die Sprache der Musik sein kann. Allen nach der Vollendung der Oper im Verein beider Prinzipie Strebenden steht Gluck voran, dem sich Mehül, Spontini, Wagner, Dorn und Andre, jeder in seiner Weise, angeschlossen haben. Doch ist nicht zu übersehen, daß Gluck sich vorzugsweise dem dramatischen Prinzip hingeeben und dem musikalischen manches Opfer abgedrungen hat. Ihm gegenüber trachtete Mozart, die Musik so dramatisch zu machen, wie möglich; aber über jeden Zweifel hinaus war sie ihm Hauptsache und mußte das dramatische Prinzip vor ihren Bedingungen im Ganzen und Einzelnen zurücktreten. Angesichts seiner urkundlich erwiesenen steten Bereitwilligkeiten für individuelle Fähigkeit und Wünsche bestimmter Ausführender, seiner Bravour-Arten, seiner oft im Ausdruck eben so unbestimmten als im Klang und kunstmäßiger Verwebung reizvollen Ensemblefäße u. s. w. muß man sogar zuge-

stehn, daß er nicht ohne Zugeständniß an die reine Musiklust auf Kosten dramatischer Wahrheit und Bestimmtheit zu Werke gegangen und hierin den Stallenern bisweilen näher getreten ist, — nur daß diese dann, besonders seine Nachfolger, seine Idealität in ihre Sinnlichkeit hinabgezogen haben.

Beethoven, das ist keine Frage, stand ganz auf dem Boden des musikalischen Prinzips; trotz seiner Vorliebe für Shakespeare und Goethe und trotz der aristotelischen Poetik war ihm, wie sich an Leonore erwies, das Drama ein fremdes, nicht von ihm durchdachtes, nicht an der Spitze seines Strebens stehendes Wesen. Er trat unbedingt auf Mozarts Pfad und wurde Mozarts Nachfolger in so entschiedner Weise, daß auch nicht eine Spur sich findet, er habe von dem andern Weg' irgend Notiz genommen, wie Mozart selber im Idomeneus. Ja, er stand noch tiefer in der Musik, als sein großer Vorgänger; denn dieser hatte von Jugend auf seinen Sinn auf die Oper gestellt und sich vielfach versucht, eh' er, im Idomeneus, mit Nachdruck auf dieser Bahn hervortrat, während Beethoven vorzugsweise — man könnte beinahe sagen, ausschließlich — sich der Instrumentalkomposition, der für sich seienden, durch keine Rücksicht bedingten Musik widmete. Daher fehlt Beethoven auch der große scenische Verstand, den Mozart schon gegenüber dem Gebicht zu Idomeneus *), dann aber in seinen Opern selbst bewiesen hatte; es fehlt ihm die Schlagkraft, mit der Mozart in leichten und sichern, oft bewundernswürdig treffenden Zügen Charaktere und Situationen zeichnet, so daß er sich zum größten Vorthell für den dramatischen Fortschritt kurz fassen kann, kürzer als alle seine Nachfolger **).

*) Man sehe Rissens oder Jahns Biographien Mozarts.

***) Man vergleiche eine Reihe mozartischer Arien, Duette u. s. w. blos nach ihrer Ausdehnung mit denen seiner Nachfolger, Beethoven, Hummel, Spohr, Weber, Marschner u. s. w. und wird hieran schon einen Kraftmesser in die Hand bekommen für scenische Schlagfertigkeit.

Dies fehlte Beethoven. Ihm wurde die Scene, Personen und Handlung, erst vollständig zur Musik. Er war das entschiedne Gegentheil von dem, was man einen scenischen faiseur nennen möchte, der mit der kalten, ursprünglich unmusikalischen Gewandtheit und Schlaueit eines Auber-Scribe jede Lappalie des Alltagslebens oder der Redoutenpoesie mit einem Fingerhut voll Musikgelée zu einem Auftritt zusammenrührt, der auf der Bühne steht und geht und amüßirt und vergessen wird, weil schon ein ander Bild im Anzug' ist. Davon verstand Beethoven gar nichts. Er stand der Handlung eigentlich kontemplativ, beschaulich gegenüber. Da versenkte sich denn seine Seele in das Innerste des Moments, Scene, Handlung und Personen wurden ihm vollständig Musik, so gut wie die „Scene am Bach“ in der Pastoral-Symphonie oder irgend eine unbenannte Scene in der Eroica. Diese musikalische Scene schrieb er; und wie seine symphonischen Scenen aus Saiten- und Blas-Instrumenten, so webte er die dramatischen aus den Stimmen des Orchesters und denen der Singenden auf der Bühne. Daher konnte und mußte er auch, scenisch rücksichtsloser als Mozart, diesen in Tiefe und Innerlichkeit der Musik überbieten, wie später Rossini beide an Sinnlichkeit und Ueppigkeit derselben.

Hiermit dürfte der Grundzug der beethovenischen Oper gegeben sein. Daß in seinem durchaus ehrlichen und treuen Gemüthe jedem Charakter — wie jedem Instrument in der Symphonie — und auch jedem Worte, soweit es das rein-musikalische Grundprinzip zuließ, sein Recht wurde, und daß seinem durchaus idealen Sinn gegenüber sich jede Gestalt, soweit es überhaupt möglich war, reinigte und verklärte: das Alles zusammengenommen hat die Oper zu einem Liebling des deutschen Volks gemacht. Dñnehin hat sich dasselbe, undramatisch wie es selber in seiner politischen Verkommenheit zur Zeit noch ist, mehr der musikalischen als der dramatischen Richtung der Oper geneigt erwiesen.

Von dem oben bezeichneten Standpunkt erklärt sich das beetho-

vensche Werk bis in seine Einzelheiten, soweit man ihnen auch — weiter als hier geschehn kann — nachfolgen mag. Vor Allem in der reichern, feinern und sinnigen Verwendung des Orchesters, für die Mozart bei seiner schärfern Hinwendung auf die Scene nicht Raum fand.

Sodann begreift sich von jenem Standpunkt' aus, daß Beethoven dem Kleinleben des Kotto'schen Hauswesens gegenüber am wenigsten günstig gestellt war. Was konnte diese Marzelline, die sich in eine Frau verliebt hat, mit ihrer Liebe, — was Jacquino, der einfältig und fruchtlos um Marzelline wirbt, — was der Alte mit seinen Alltagsgedanken über Geld und Heirath ihm gelten? was sollte er mit jenem Duett anfangen, in dem Marzelline sich ihre Ehe mit Leonoren ausmalt und Leonore nur halbe Antworten geben darf? Gleichwohl nahmen diese Scenen, — ihrer fünf Musikstücke, fast in ununterbrochener Folge*), — in der ersten Aufführung den größten Theil des ersten Akts ein, und Beethoven hat sie sich gefallen lassen und sich (S. 350) gegen den Ausfall von zweien der fünf Musikstücke noch nach dem ersten Fall der Oper kräftigst gesträubt.

Wenn also mit diesen Persönlichkeiten nichts anzufangen war und Beethoven sich gleichwohl auf sie einließ, was konnte da übrig bleiben, als, die Scene in das Orchester verlegen? — So ist vor allem im Duett Marzellinens und Jacquino's geschehn, das jetzt die Oper eröffnet. Die Instrumente necken und zwickeln,



wie den Jacquino die Begehrlichkeit; und zu dieser Neckerei des

*) Man findet sie in der sorgfältigen, die erste und zweite Gestalt der Oper vergleichenden Ausgabe eines Klavierauszugs der Leonore, von Jahn.

Sechszehntel-Motiv hat unser Symphonist außer der zweiten Geige und Bratsche noch beide Fagotte im hohen Einklange verwendet, so voll war ihm das Herz — von Musik. Dies Motiv hat mit der geringhaltigen Kantilene der Singenden, — aber wo hätte sich eine gehaltvollere anknüpfen lassen? — nichts zu schaffen, treibt aber im Orchester sein Wesen weiter, plaudert, wenn Marzelline sagt:

Ich darf bei der Arbeit nicht plaudern.

überlegt sich's ganz still in der Tiefe, wenn Jacquino endlich stottert: „ich, ... ich habe ... ich habe zum Weib dich gewählt“ und Marzelline, man weiß nicht, ob neckend oder zerstreut

Das ist ja doch klar

antwortet. So bildet sich denn ein artiges Musikstück, das Beethoven mit Behagen ausspinnet (sogar eine artige Koloratur hat er sich's kosten lassen) und wir mit Behagen hören. Hier sollt' es der einzige Belag für unsre Aeußerung sein; die übrigen Kleinigkeiten übergehen wir; die ausgefallenen Nummern erscheinen als die geringern neben dem Duett und Marzellinens Arie; sie haben ihr Loos wohl

verdient. Diese ganze Partie des Werks erinnert in der That mehr an Cherubini (S. 62) als an Mozart.

Die Verbindung der niedern Partie der Oper mit der höhern erfolgt bekanntlich im Kanon, in welchem auch Leonore zuerst am Gesange sich theilnimmt. Jede der vier Personen spricht ihr Gefühl aus, Marzelline die bewegende Ueberzeugung von Fidello's Liebe, Leonore die Bangigkeit der Lage, Koffo seine Zustimmung zu Marzellinens Neigung, Jacquino seinen eifersüchtigen Schmerz; es ist ein Augenblick stiller Betrachtung, nicht fortschreitender Handlung oder des Streits der Interessen und Personen. Daß hier nicht die Charaktere in ihrer Verschiedenheit gezeichnet werden konnten, ist klar. Beethoven hat, vom Text geleitet, einen Kanon gebildet, so reizend, so von der geheimen Bewegung der Personen süß durchschauert, daß man von ihm aus sich in Leonorens reine Sphäre versetzt fühlt. Schon die Einleitung in den leise getragenen Weisen von zwei Bratschen, zwei Violoncellen, vom Pizzikato der Bässe markiger gezeichnet, versetzt in die Heimath Beethovens; wir fühlen, daß wir bei ihm wollen, mit ihm dem stillen Werden des Tonlebens lauschen. Marzelline hebt den Kanon an,

Kl. -

u. f. w.

Mir ist so wun-der = bang', es engt das Herz mir ein

vom leisen Pizzikato der Violoncelle und Bratschen in der tiefen Oktav geleitet, vom Gegengesang der stillen Klarinetten schweifterlich umfassen. Leonore folgt, vom Pizzikato weniger zweiter Geigen (soli) gestützt, von hohen Flöten in der höhern Oktav mit demselben Gegengesang begrüßt. So wächst die Zahl und Bewegung der Theilnehmenden und erblüht immer reizvoller, ohne nur mit einem einzigen vorlau-

ten Ton die Stille der Gemüther, die wie Naturandacht uns umfängt, zu fördern. Selbst die beiden letzten starkbetonten Akkorde sagen nur, daß hier ein Ende sein soll, weil doch geschieden sein muß. Hier, nach der ersten Overtüre, hat Beethoven zum erstenmal Eleonore empfunden.

Vom Terzett an tritt sie nun ganz in den Vordergrund. Zuerst ist es der schlaue, aber entschlossene Kofko („Gut, Söhnchen, gut“) der Leonorens Diensterbieten für die Gefängnisse annimmt. Dann betheuert sie: „ich habe Muth,“ — aber durch klingt das weibliche Zagen; ihr folgt zurendend Marzelline; in der ganzen ersten Hälfte des Terzetts ordnet Leonore sich nach Inhalt und Tonlage (sie nimmt die zweite, Marzelline die erste Stimme) unter; sie kann nicht vermelden, mit ihren Worten die beiden Gutwilligen zu täuschen. Erst in der zweiten Hälfte des Sazes tritt sie heftiger hervor. Ueberhaupt nimmt derselbe erst von Kofkos Worten, „Ich bin ja halb des Grabes Deute,“ eine ernstere Wendung, und nun erst hebt auch in Leonorens Rolle die Diktion sich zu höherm Pathos, der ersten Ahnung kommender Momente. Das Terzett ist vollbefriedigend ausgeführt und war noch ausgedehnter in der ersten Bearbeitung, wo es den ersten der damaligen drei Akte schloß. Die Kürzung hat nichts Wesentliches getroffen und ist nur zum Vortheil des Sazes und der Oper gebiehen *).

*) Von den mancherlei Umgestaltungen, die die Oper in ihren drei Bearbeitungen erfahren, sei hier eine angeführt, als Zeichen, wie heftig bei der Umarbeitung von 1806 zu Werle gegangen wurde; wer uns hier folgen will, wird wohl thun, den Fideles (die jetzt allgemein angenommene dritte Gestalt der Oper) zur Hand zu nehmen.

Nach dem Halt in der Mitte des Terzetts (bei den Worten „Der Gouverneur“) bildet sich funfzehn Takte weiter zu den Worten

Marzelline: ein Paar, ein Paar

Kofko: die Arbeit theilt

ein Abschnitt auf Es, von dem aus die erste Bearbeitung so

Nach der Tyrannen-Arie des Pizarro und dem berühmten Duett Pizarro's und Kollo's, das beide Charaktere und die Situation be-

Leonore.
Wie lang' bin ich des Kummers

Kollo.
Ich bin ja bald des Grabes Deute, ich

fortschritt, — wir geben nur den dürren Auszug; das Weitere zeigt Partitur oder Klavierauszug. Hier wurde bei der Umarbeitung 1806 eine Länge verspürt und so

Leonore.
Wie lang'

Kollo.
Ich bin

geändert; es fielen, wie Klavierauszug oder Partitur ergeben, vom obigen Takt 4 an vier Takte weg und die Folge war ein Riß in den in der ersten Anlage wohl und klar entfaltetem Satz. Gleichwohl war in der ersten Arbeit wirklich eine Länge, nur nicht da, wo man sie 1806 beseitigen wollten. Ihr Sitz wurde erst bei der letzten Bearbeitung, 1814, entdeckt. Da warf Beethoven die leeren zwei Takte zu Anfang dieser Stelle weg und setzte so

Leonore.
Wie lang' bin ich des Kummers Deute!

Kollo. -
NB
heißt. Ich bin ja bald des Grabes Deute! ich braun - de

behält also von da an die bequeme Entwicklung des ersten Entwurfs bei.

So gewiß Beethoven Anlaß hatte, zu ändern, und so gewiß er meist glücklich

wundernswürdig treffend und dramatisch zeichnet, tritt nun Leonore mit ihrer großen Scene auf.

In den ersten Bearbeitungen begann sie mit einem weiblichen — man dürfte sagen, zahmer geführten Rezitativ: „Ach! brich noch nicht, du mattes Herz!“ Jetzt hebt sie mit dem sogleich in die Handlung eingreifenden Rezitativ an: „Abscheulicher! wo eilst du hin? was hast du vor im wilden Grimme?“ Und dieses Rezitativ ist ungleich energischer geführt; gleich das einbruchartige Auftreten der einander nachahmenden Saiteninstrumente zeichnet die heftige Erregung, in der Leonore durch den Anblick Pizarro's und seine argen Absichten versetzt ist; der Gesang entspricht natürlich dieser Auffassung. Jeder Wendung des Textes schließt sich das Orchester an; bei den Worten „des Mitleids Ruf“ wird es bittend, — bei „hoch toben auch, wie Meereswogen, dir in der Seele Zorn und Wuth“ malt es das finstere Grollen und Schwanken der Wogen, — bei „so leuchte mir ein Farbenbogen, der hell auf dunkeln Wolken ruht“ glänzen duftig schimmernde Harmonien in den hochliegenden Bläsern (Flöte, Klarinette, Fagott, zwei Oboen) und von da wendet sich die Rede rührend einfältig, wie das Sinnen einer im innern Frieden ruhenden Seele zur Arie.

Das Rezitativ ist stets als eine der reizendsten Tonbildungen bewundert worden und wir theilen ganz gewiß dies Gefühl. Demungeachtet können wir es nicht für dramatisch erachten, glauben vielmehr gerade in seinen Reizen die Entfernung Beethovens von seinem neun Jahr früher geschaffenen Werke zu erkennen. Damals lebte er in Leonoren und ließ sie reden, wie es ihm gegeben war und ihr angemessen schien. Jetzt stellte sich die dramaturgische

geändert: so erinnert doch unter Andern auch diese Stelle, wie bedenklich es ist später, nach veränderter Stimmung von der ersten Anlage abzugehen. Man kehrt zu dem uns entrückten Werke vielleicht gewitzigter, aber gewiß älter und als ein Andern zurück.

Schwäche des Auftretts heraus, es mußte das neue Rezitativ geschrieben werden. Aber der Komponist lebte nicht mehr in jenen Personen und Zuständen, er stand über ihnen. Da that er nun sein Möglichstes, soviel nämlich bei seiner Entfremdung möglich war; er sprach stark, wenn auch nicht durchaus in Leonorens Sinn („Abscheulicher in wildem Grimme“) und seine Phantasie malte ihm und uns jede Vorstellung, — das Mitleid, das Meereschwanken, den Hoffnungsbogen, — die Leonoren vor die Seele tritt.

Die Mehrzahl der Aesthetiker verwirft ganz im Allgemeinen das „Ausmalen der Gleichnißworte;“ sie würde Beethoven erinnern, daß ja hier nicht wirkliche Meereswogen rauschen, sondern nur das Bild für Pizarros Wuth und Groll abgeben. Mit Unrecht. Leonore macht sich nicht mit kaltem ästhetischem Blut eine Metapher zurecht, ihr erregtes Gemüth dichtet die eigne Bewegung in jene Naturbewegung um, sie lebt in ihr, sie schaut sie, ist von ihr ergriffen, Wort, Bild, Geberde folgen der Vorstellung, das Orchester gehorcht. — Nicht hierin liegt ein Unrecht. Aber die Vorstellung ist thatlos, sie ist kontemplativ und steht neben der dramatischen Handlung.

Hier ist es Zeit, das Rezitativ mit der Arie zusammenzufassen.

Betrachten wir die ganze Scene abstrakt als ein für sich bestehendes Musikstück, so können wir kaum Worte genug finden, ihren Reiz, die milde Kantilene, die anmuthige Instrumentation, Alles was sich sonst einzeln hervorheben ließe, und den einheitvollen Fluß des Ganzen zu preisen. Aber dramatisch — ist diese ganze Scene nicht. Der Blick auf „alte Zeiten“ verlorren Glücks, der Ausruf an den letzten Hoffnungstern, der Entschluß, dem „innern Triebe“ zu folgen: das Alles ist nur Ausdruck dessen, was längst in Leonorens Seele gereift sein muß, bevor wir sie als Fideleio in Handlung sehn; es ist lyrische Kontemplation, wie jene Schillerschen Verse

O eine edle Himmelsgabe ist
Das Licht des Auges!

in denen Melchthal, bei der Nachricht, daß um seiner That willen der Vater des Augenlichts beraubt sei, sich in Betrachtungen über die Vorzüglichkeiten des Auges ergeht. Die Handlung steht dabei still. Dies ist nach dem dramatischen Eintritt des neuen Rezitatifs noch merkbarer, als nach der ersten mehr lyrisch-weiblichen Einführung der Scene. Der musikalische Reiz der Composition kann das vergessen machen, aber ersetzen kann er den dramatischen Mangel nicht, das dramatische Interesse beginnt eigentlich erst mit dem zweiten Akt, oder vielmehr mit dem Finale des ersten.

Gerade durch die musikalische Anlage, so reizvoll sie an sich ist, wird jene Bemerkung noch gründlicher gerechtfertigt. Das anmuthige Spiel der drei Hörner und des Fagotts, das sich in den Koloraturen der Singstimme fortsetzt, bedingt Ausbreitung und Vorwalten des lyrisch-musikalischen Elements, ja theilweis des reinen Tonspiels (S. 275) vor dem charakteristisch dramatischen. Beethoven selbst hat das gefühlt. In der letzten Bearbeitung hat er ganze Massen rein musikalischen Elements, und namentlich weite Auslassungen der Koloratur beseitigt, die an sich so gut waren, wie das Uebrige, ja sogar eigenthümliche Züge enthielten (z. B. jenes Hornspiel von Natur- und gedecktem Ton



das einst in der A dur-Symphonie wiederkehren sollte) nur das dramatische Element noch länger zurückdrängten. Allein die Richtung des Ganzen war nicht mehr zu ändern, damit hätte Beethoven den Standpunkt der Oper und seinen eignen ändern müssen.

Genug, wenn nicht schon zu viel zur Bezeichnung dieses Standpunktes. Nur hierauf kommt es hier ankommen; nicht auf erschöpfende Würdigung eines seit einem halben Jahrhundert abbe-

kannten und allgeliebten Kunstwerks. Was ließe sich, wenn man dürfte, über diesen Gefangnenchor sagen, der aus dem Mober feuchter unterirdischer Kerker hervorkriecht, der so weich hingegeben „mit Vertrauen auf Gottes Hilfe bauen“ will, der so trüb und dabel so mannesstark herausbricht bei dem Zaubervort
o Freiheit!

und — bittere Frucht langer, zernörgelnder Knechtung! — gleich wieder zurückbebt, „belauscht mit Ohr und Blick,“ und zur Seite schleicht. Beethoven hat hier eine Saite angeschlagen, die nie verklungen wird, so lange noch Unterdrückung mit Hinterlist und Gewaltthat die Erde besudelt und dem Willen Gottes Hohn spricht, der uns Alle zu Brüdern und Herrn der Erde berufen, das heißt zur Freiheit und Brüderschaft. Und das hat der Beethoven so mächtig gethan, wie seinem Genius und seinem Freiheitsinn und Mannescharakter gemäß und würdig war.

Niemals ist in einer deutschen Oper ein solcher Ruf erklungen.

Aber nun tritt auch Leonore in Handlung und auf die Höhe des Daseins. Von ihrem ersten Ausruf im Finale. „Noch heute?“ (soll sich der Kerker ihr aufthun, wo sie den Gatten sucht) da beginnt ihr Drama, da weht der Athem des Orchesters leise, wie die erwachenden Winde in das schlaffe Segel des bang harrenden Schiffers, da erwacht auch in Kollas hartgewöhnter Brust das Mitgefühl, der Kerkermeister wird wieder Mensch; Leonorens liebliche Hoheit hatte die Tochter bezaubert und das Vatergefühl, der letzte Funke vielleicht im Herzen des Alten, entzündet Mitleid und hilfsbereiten Sinn in ihm.

Das Wehen im Orchester wächst, die Diktion wird durchaus dramatisch, nirgends Musik, die nicht zur Sache gehörte. Leonore erfährt den beschlossenen Tod des Unglücklichen, sie mit Kollo sollen „nur das Grab graben.“ Das kündigt unter dumpfem Posaunenhall schauerlich Kollo ihr an und die Bläser über den zitternden

Saiten stimmen die Klage an, als säh'n sie schon den Todten nieder-gestreckt zu ihren Füßen. Sie verstummt.

Da tritt der Genius dieses Drama's, das Leonore heißt, zu Beethoven und erweckt ihn zu Kokkos ruhig gefassten, kühlen Worten:

Wir müssen gleich zu Werke schreiten,
Du mußt mir helfen, mich begleiten

jene weich die Nerven durchwühlenden entathmenden Klänge der Klarinetten und Fagotte

Andante con moto.

Wir müß - sen gleich zu Wer - le schreiten, Du mußt mir

mit dem eindringlichern Anschlag der Saiten, der hohen Oboe und Flöte. Das war nur Beethoven gegeben. Durchschauert (das Orchester verräth's) und fieberbleich bei den Worten

Ich folge Dir, wär's in den Tod!

entgegnet Leonore, in der weibliches Zagen und Helbenstun miteinander kämpfen und der Entschluß in aumüthiger Freubigkeit gefaßt wird.

Von diesem Finale an hält die Oper sich in der ihr gebührenden Höhe. Die Einleitung zum zweiten Akte, — Fmoll, von breiten Akkorden der Saiten und Bläser im Wechsel angeklübigt, mit den seltsam unheimlich in es—A.



gestimmten Pauken, — haucht feuchten Kerkerodem, Florestans Klagen und Ergebung scheinen (im Poco Allegro) in Irrsinn überzugehen. Da ist es Ihr Bild, immer Leonorens, das „ein Engel im rosigten Duft sich tröstend zur Seite“ ihm stellt. Der Gesang wird hier von an- und nachschlagenden Achtern der Saiten und Hörner getragen, neben ihm führt — welches Instrument könnte das sonst so keusch und innig und fein und bestimmt? — führt eine Oboe (zuvor waren nur Hörner, Klarinetten und Fagotte am Wort) ihren stillen ganz eignen Gesang empor,



wie eine holde Erscheinung empor schwebt und lieblich tröstend sich bei uns niederläßt. So zeichnete sich ihm in der Kerkerovision Leonorens Bild; Wack in der Klage um Christ und Glück in Sphtgenie hatten dieselbe Stimme vernommen.

Florestan ist in todähnlichen Schlummer oder Ohnmacht gesunken. Leonore und Rocco steigen nieder, sein Grab zu bereiten. Ihre Reden haben in der letzten Bearbeitung melodramatische Zwischenfälle erhalten, sie klingen zwischen die Musik dürr und trocken, mit dem zweifellosen Ausdruck der Wirklichkeit hinein, nach jener hochgespannten Vision von der schärfsten Wirkung. Und nun jenes unsterbliche Gräberduett! in dem über Leonorens milden Trostesworten hoch oben im Himmelsblau die Flöte gleich einer weißen Taube schwebt und die zarte Oboe Seufzer des Mitleids einmischet, bis endlich das Heldengemüth in reinsten Menschlichkeit sich dem noch unerkannten Gesangem weihet, —

Wer Du auch seist, ich will Dich retten!
Bei Gott, Du sollst kein Opfer sein!

und das Orchester sich heroisch bei ihrem Gelübde' erhebt in bekräftigenden Rhythmen, und nun erst durch reinste Widmung sie verdient, daß der Geliebte durch ihre That gerettet, ihr wiedergegeben werde!

Was denn auch dem hochbeglückten Tonlichter abgegangen sein mag an dramaturgischen Einsichten und Geschicklichkeiten: ein empfänglich Gemüth für das höchste Menschliche hat er gehabt und die schaffende Macht, solches zu bilden.

Er hat keine Oper mehr geschrieben.

Spät, im Jahr 1823, drang man lebhaft in ihn, eine Oper zu schreiben; besonders lag ihm die Administration des Wiener Hofopern-Theaters und der Generalintendant des Berliner Hoftheaters, Graf Brühl, an. Beethoven war willig, wünschte einen Stoff aus der griechischen oder römischen Geschichte, ging aber endlich auf Melusine, Gedicht von Grillparzer, ein, verständigte sich schon mit dem Dichter über mancherlei Aenderungen; auch Graf Brühl war mit der Dichtung wohl zufrieden. Aber die Erfahrungen, die Beethoven an der ersten Oper gemacht, schreckten ihn; er gab das Unternehmen auf.

Auch von Barbaja, dem italienischen Impresario, der Rossini nach Wien geliefert hatte, erhielt er den Antrag zu einer dreiaktigen Oper, die Biedenfeld nach Schillers Bürgschaft gearbeitet hatte. Beethoven lehnte nicht ab, verlangte aber, daß der zweite Akt, (das Hochzeitfest), von Weigl komponirt würde, weil ihm selber solche selbige Heiterkeit nicht zusage. Es wurde ebenfalls nichts daraus.

Mit Recht. Seine Bestimmung war nicht die Oper. Auf diesem Gebiete war' er über Leonore nicht hinausgekommen.

Ende des ersten Theils.

Druck von Eromiſch und Sohn in Berlin.

Ludwig van Beethoven.

Zweiter Band.



Ludwig van Beethoven

Leben und Schaffen

von

Adolf Bernhard Marx.

In zwei Theilen, mit Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag
Beethovenscher Werke.

Zweiter Band.

Das Recht der Herausgabe in englischer und französischer Uebersetzung hat der
Verfasser sich vorbehalten.

33082

Berlin.

Verlag von Otto Jänke.

1859.

Ent^l. Stat. Hall. London.



Inhalt des zweiten Bandes.

	Seite.
Nach dem Fall der Oper	1
<p style="margin-left: 2em;">Bedenklichkeit der Lage. Symphonie Bdur Op. 60. Dulibischeff Herzenstündiger. Wieder die Klüngen. Symphonie in Fdur Op. 98. Beethovens Richtung. Seine Originalität. Schottische Lieder Op. 108. Scherzkanon von Beethoven.</p>	
Der neue Standpunkt	28
<p style="margin-left: 2em;">Sonate Op. 57. Quatuors Op. 59. Beethovens Freundschaft für Amenda. Koriolan-Quvertüre Op. 62.</p>	
Die Cmolli Symphonie	65
<p style="margin-left: 2em;">Dulibischeff und der französische Rhythos. Die Kritik der Rängen. Fetis und Mendelssohns rhythmische Bedenken.</p>	
Freudenfeste	91
<p style="margin-left: 2em;">Konzert Op. 68. Erinnerung an Glucks Orpheus. Konzert Op. 78. Fantasie mit Orchester und Chor, Op. 80. Pastoral-Symphonie Op. 68. Programm-musik und kunstphilosophische Bedenkenheiten. <u>Beethoven und Haydn. Instrumentale Oekonomie.</u> Die Herren Kann- nit-verfahren. Verlioz theoretische Bedenken mit seinem künstlerischen Gemüth im Gebränge. Künstlers höheres Recht.</p>	
Aus der Gesellschaft	114
<p style="margin-left: 2em;">Aufnahme der Pastoral-Symphonie und der Fantasie mit Chor. Die Oyfertiere. „Allo aus Bremen.“ Berufung zum König von Westfalen. Wiener Adlige werfen Beethoven eine Rente aus, um ihn in Wien festzuhalten. Verkürzung der Rente. Verhältnis zu Ries. Beethovens Erscheinung. Frauenhuldigung. Bettina von Arnim. Beethovensche Briefe, von ihr erfunden. Iris's Op. 70. E. L. S. Hofmann.</p>	
Drittes Buch. 1818 bis 1826.	
Mit frischen Segeln	147
<p style="margin-left: 2em;">Die erste Messe. Op. 86. Beethovens Beruf. Theosophischer Versuch. Umwandlung der Messe in drei Hymnen. Behandlung des Gesangs. Aufnahme der Messe von Esterhazy und Hummel. Meerestille und glückliche Fahrt. Op. 112. Rockmals musikalische Malerei. An die ferne Geliebte. Op. 98. <u>Musik zu Egmont.</u> Op. 84. Die Ruinen von Athen. Op. 114. Beethoven, der Niederländer. Quvertüre Op. 124.</p>	
Hohe Flut	178
<p style="margin-left: 2em;">Beethovens höchste Thätigkeit. Goethe. Les adieux Op. 81. Harmoniker und Dichter. Drüberlichkeiten. Die edle Ranette Streicher. Schlacht bei Vittoria. Op. 91. Die großen patriotischen Aufführungen 1818. Mälzel als Schusterle. <u>Siebente Symphonie</u> Op. 92. Die Symphonie im Volke. R. M. Weber, Lenz und Beethoven. Der Standpunkt der Willkühr.</p>	

Erübe Beit
 Trio Op. 97. Das Gespenst. Letztes öffentliches Spiel. Czerny. Sonate Op. 106. Die unfähige und unschuldige Kritik. Sonate Op. 90. Sonate Op. 101. Beethoven als Vormund und prozeßführend. Hausstand und Bedrängniß.

Das Hochamt 220
 Sonaten Op. 102. Marie Erdbbb. Die Messe und ihre künstlerische Bedeutung. Außerlicher Anlaß zur Komposition. Nebenwerke. Lebensnoth. Zwei Richtungen für Messenkomposition. Die dritte, Beethovensche. Auffassung des Materials, Handhabung des Letztes, der Stimmen. Beethovens Standpunkt. Die Komposition. Sein Credo. Unternehmungen mit dem Werke. Goethe. ~~Thermin-~~ Jelter. Der preussische Orden und die französische Medaille. Die österreichische Messenbestellung.

Die letzte Symphonie. 260
 Die Restauration und ~~Rosini~~ ~~Rochitz~~ über Beethoven. Pläne für große Werke, Opern, Oratorium, Faust, die zehnte Symphonie. Ihr Entstehn. Ihr Styl. Ihre Idee entwickelt. Ihre dreifache Bedeutung. Die Ansätze zur zehnten Symphonie. Ouvertüre auf den Namen Bach.

Die letzten Werke 289
 Variationen über den Diabelli-Walzer. Op. 120. Sonate Op. 109. Sonate Op. 110. Sonate Op. 111. Quatuor Op. 182. Quatuor Op. 185.

Der Ausgang
 Ehrenerennungen. Letzte Direction des Fidelio: Die Inschrift der Kunstfreunde. Aufführung der letzten Messe und Symphonie: Die letzten Briefe. Messe und Bruder: Die letzte Krankheit: Der Himscheib.

Anhang.

I. Einige Bemerkungen über Studium und Vortrag der Beethovenschen Klavierwerke III

1. Lage der Sache. Beethovens Denkmal. Beethovens Geist. Seine Widerstreber. 2. Der Anspruch an die Technik. Stufengang. 3: Ein Mangel der heutigen Technik. Individualisirung der Hände und Finger. List. Bllow. Poese der Technik. 4: Allgemeine Auffassung des Werks. Metronom: Bestimmung des Zeitmaßes. 5: Einbringen in das Werk. Ausbildung der Beethovenschen Melodie. Anfänglichkeit derselben. Stärkemaß und Betonung Beethovens Vortragsweise. 6. Taktfreiheit. Ries und Schindler. 7. Beispiel an einzelnen Werken.

II. Verzeichniß der Werke.

III. Beilagen.

Druckfehler.

8. 24. des Notenbeispiels fehlt, nach dem ersten Takte dieser



Takt.



Nach dem Fall der Oper.

Nach dem Fall der Oper, 1805 und 1806, wie stand Beethoven da? —

Eine große Arbeit schien verloren mit der darauf verwandten Zeit, mit den daraus gehofften Vortheilen. Denn Beethoven war, wie die Mehrzahl der Künstler, mit seinem Lebensbedarf auf den Ertrag seiner Arbeit hingewiesen und hatte die Oper auf Tantième-Bedingung aufführen lassen, mithin nach ihrem Scheitern keinen oder geringen Gewinn aus ihr. Ein so bedeutender Ausfall in den Einkünften hat schon oft die Unternehmung neuer Arbeiten von Bedeutung gehemmt und zu reinem Erwerbsbetriebe genöthigt.

Was noch mehr: der Fall der Oper drohte, wie die Welt einmal ist, Erschütterung des hohen Ansehens, das Beethoven sich bereits erworben. Und dieses Ansehn, der Ruhm, das ist zwar nicht, wie die Menschen sich oft einbilden und falschen Künstlern ablauschen, Ziel und Lohn des ächten Künstlers, — sonst würd' er sich nach den Wünschen des Publikums umsehen und ihm diesen Preis abzugewinnen trachten. Ziel und Lohn findet der ächte Künstler nur in der Arbeit, im Kunstwerk selber; alles Andre, auch Ansehn und Ruhm, ist Nebensache. Aber die Anerkennung ist, das

Erübe Breit	Seite 208
<p>Erlo Op. 97. Das Gespenst. Letztes öffentliches Spiel. Czerny. Sonate Op. 106. Die unsfähige und unschuldige Kritik. Sonate Op. 90. Sonate Op. 101. Beethoven als Vormund und prozessführend. Hausstand und Bedrängniß.</p>	
Das Hochamt	220
<p>Sonaten Op. 102. Marie Erdöby. Die Messe und ihre künstlerische Bedeutung. Außerlicher Anlaß zur Komposition. Nebenwerke. Lebensnoth. Zwei Richtungen für Messenkomposition. Die dritte, Beethovensche. Auffassung des Materials, Handhabung des Textes, der Stimmen. Beethovens Standpunkt. Die Komposition. Sein Credo. Unterehemagen mit dem Werke. Goethe. Charakter Zelter. Der preussische Orden und die französische Medaille. Die österreichische Messenbestellung.</p>	
Die letzte Symphonie	260
<p>Die Restauration und <u>Rossini</u>. Nothly über Beethoven. Pläne für große Werke, Opern, Oratorium, Faust, die zehnte Symphonie. Ihr Entstehn. Ihr Styl. Ihre Idee entwickelt. Ihre dreifache Bedeutung. Die Ansätze zur zehnten Symphonie. Overtüre auf den Namen Bach.</p>	
Die letzten Werke	289
<p>Variationen über den Diabelli-Walzer. Op. 120. Sonate Op. 109. Sonate Op. 110. Sonate Op. 111. Quatuor Op. 182. Quatuor Op. 185.</p>	
Der Ausgang	
<p>Ehrenernennungen. Letzte Direktion des Fidelio: Die Zuschrift der Kunstfreunde. Aufführung der letzten Messe und Symphonie: Die letzten Briefe. Messe und Bruder: Die letzte Krankheit: Der Hinscheid.</p>	

Anhang.

I. Einige Bemerkungen über Studium und Vortrag der Beethovenschen Klavierwerke	III
<p>1. Lage der Sache. Beethovens Denkmal. Beethovens Geist. Seine Widerstreber. 2: Der Anspruch an die Technik. Stufengang. 3: Ein Mangel der heutigen Technik. Individualisirung der Hände und Finger. List. Bülow. Poesie der Technik. 4: Allgemeine Auffassung des Werks. Metronom: Bestimmung des Zeitmaasses. 5: Eindringen in das Werk. Ausbildung der Beethovenschen Melodie. Umfanglichkeit derselben. Stärkemaass und Betonung Beethovens Vortragsweise. 6. Taktfreiheit. Ries und Schindler. 7. Beispiel an einzelnen Werken.</p>	
II. Verzeichniß der Werke.	
III. Beilagen.	

Druckfehler.

S. 24. des Notenbeispiels fehlt, nach dem ersten Takte dieser



Takt.



Nach dem Fall der Oper.

Nach dem Fall der Oper, 1805 und 1806, wie stand Beethoven da? —

Eine große Arbeit schien verloren mit der darauf verwandten Zeit, mit den daraus gehofften Vortheilen. Denn Beethoven war, wie die Mehrzahl der Künstler, mit seinem Lebensbedarf auf den Ertrag seiner Arbeit hingewiesen und hatte die Oper auf Tantième-Bedingung aufführen lassen, mithin nach ihrem Scheitern keinen oder geringen Gewinn aus ihr. Ein so bedeutender Ausfall in den Einkünften hat schon oft die Unternehmung neuer Arbeiten von Bedeutung gehemmt und zu reinem Erwerbsbetriebe genöthigt.

Was noch mehr: der Fall der Oper drohte, wie die Welt einmal ist, Erschütterung des hohen Ansehens, das Beethoven sich bereits erworben. Und dieses Ansehn, der Ruhm, das ist zwar nicht, wie die Menschen sich oft einbilden und falschen Künstlern ablauschen, Ziel und Lohn des ächten Künstlers, — sonst würd' er sich nach den Wünschen des Publikums umseh'n und ihm diesen Preis abzugewinnen trachten. Ziel und Lohn findet der ächte Künstler nur in der Arbeit, im Kunstwerk selber; alles Andre, auch Ansehn und Ruhm, ist Nebensache. Aber die Anerkennung ist, das

wird Niemand verkennen, ein mächtiges Förderungsmittel auf der Laufbahn.

Beethoven hatte einen großen Umsturz seiner Aussichten erfahren. Sein Pfad hüllte sich in Dunkel, sein Geist stand wieder vor einem düstern Räthsel; konnte diese Musik, die er wahr und treu aus seinem treuen Gemüth und mit bewährter Kraft geschaffen, konnte sie unverstanden bleiben? — und wenn diese, warum nicht jede? — war ihm hier sein Ziel gesteckt? —

Er antwortete darauf, wie seiner Natur angemessen war, mit einem neuen Werke*), mit der vierten Symphonie:

Grande Sinfonie Nr. 4 in B, Op. 60,

die von seinem Gemüthszustande, von seinen Gedanken und Entschlüssen bündiges Zeugniß ablegt. Sie ist zu Ende des Jahres 1805 oder (wahrscheinlicher) innerhalb der ersten Hälfte des folgenden Jahres geschrieben.

Ein Adagio leitet sie ein. Hier

1. Fl. *pp*

V. I. 2. V. a. *arco*

pp. p^{izz}

tritt jenes Urphänomen der leise fortdröhnenden brütenden Tiefe, dessen schon Th. I. S. 174 gedacht worden und das man bisweilen versucht wäre, Beethoven's Urmotiv zu nennen, in

*) Erschienen ist im Jahr 1806, also vor der Bdur-Symphonie, noch das Sextuor für 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Op. 71, eine angenehme, sonst aber wenig bedeutende Musik, wahrscheinlich nebenbei, neben Leonore gearbeitet.

tiefster Bedeutung auf. Geheimnißreich hält schon das leere B der Bläser, mit dem kurzen, dumpf anknospenden Pizzicato der Saiten einen Augenblick lang gefest; keine Oboen, überhaupt kein scharfes Instrument, — die warten noch, — nur hohlklingende Instrumente, in der Höhe nur eine Flöte, die B-Klarinetten auf ihrem mittlern, nicht vollklingenden c*), die Fagotte nicht in ihrer tiefsten Lage, da ihr Kontra-B rauhe Kraft hat, dagegen die tiefen B-Hörner mit ihren tiefsten Tönen, die keiner großen Kraft fähig sind und im Piano nicht immer ganz feststehenden und glatten Schall geben. Es ist ein Gespensterklang, der unbeweglich vor dir steht, wie ein Gespenst aus todtten Augen dich anzublicken scheint. Dazu tritt nun, mit dem rieselnden Weiklang der Bogen dich anschauernd, das räthselhafte weitgedehnte Ges der Saiten-Instrumente; ihr Gang läßt in einen ungemessen tiefen, dunkeln Abgrund blicken. Im Dunkeln tappt leise, bang, verlassen eine einzelne Stimme fragend weiter und findet in der Höhe, findet in der Tiefe

V. 1.

sempre pp

Fag.

nur Seufzer zur Antwort. Die Frage irrt umher, aus der Violine in die Flöte und zurück, die Flöte führt sie in die letzte Höhe und Alles sinkt wieder zurück in jenes öde B der Bläser und den hinabschleichenden Gang der Saiten. Doch diesmal findet das letzte lange Ges-B (Takt 5 des ersten Beispiels) nicht einmal seine Lösung nach der Dominante; es bleibt starr liegen und nach seinem Abbruch tritt die Frage, wie verirrt, in Fis nur wieder auf, verliert

*) In den B-Klarinetten ertönt c eine Stufe tiefer, als b.

sich wieder, unter wachsendem Antheil der Instrumente, in die Flöte, steigt weit ausgebehnt im Violoncell nieder, strebt mit einem Trugschluß nach G (g-h-d-f), nach Cdur, nach Dmoll sich zu wenden, wieder B — diesmal b-d-f — anzuklingen und sich an Dmoll, auf dessen Dominante A, festzuklammern. Vom Eintritte des G (g-h-d-f) führen Flöte, Oboe, beide Fagotte in vier Oktaven übereinander einen langsamen Torgang von H-H, c, cis, d-d, e^b e^{6^{te}} (lauter Taktlängen) nach jener Dominante; die Schallmasse ist gewachsen — Alles scheint auf diesem A zu stocken und zu erlöschen, das nur noch in unterbrochenen Achtern der Geigen pulstirt.

Hier aber, ohne weitere Vorbereitung, als daß die letzten kurzberührten Töne der Geigen

a 7 a 7 a 7

sich ein wenig verstärken, reißt das ganze Orchester, Trompeten, Paukendonner, alle Stimmen, die Geigen glänzend obenan, mit einem mächtigen Schrei sich empor,

„Die Nebel zerreißen!“

durch das kalte Finster gießt ihre Strahlen und Gluten die Sonne! Der neue Lebenslauf beginnt, voll Lebensfrische, heiter, in ungebrochenem Muth beginnt er.

Das sagt uns diese Einleitung. Ob Beethoven davon gewußt hat mit solcher Klarheit, daß er es hätte aussprechen können — wer weiß das? Außerlich Zeugniß darüber ist nicht vorhanden; wer also die Sprache der Töne nicht gelten lassen will oder nicht verstehen kann, dem steht allerdings frei, auch uns Gehör zu versagen. Ja, er mag spotten: „Mit diesem Trank“ der Einbildung im Leibe sähen wir

Helene bald in jedem Weibe.

Wir müssen es ertragen; denn allerdings, ohne Einbildungskraft — will sagen: ohne die Kraft höhern Anschauens und Uberschauens sieht man in Helena selber nichts als ein Weib, wie alle andern auch. Den Nicht-Verstehenden ist diese Einleitung eine Einleitung, wie andre auch; daß sie düster ist (soviel wird vielleicht geglaubt), das ist ein kluger — übrigens längst bekannter Kunst-

griff, durch den Kontrast das muntere Allegro zu heben; so hat es schon Haydn gemacht.

Ja wohl! Aber wo hat Beethoven dergleichen gethan? Seine Einleitungen in die erste, zweite, siebente Symphonie, in das Sепtuor, in die pathetische Sonate, in die Sonaten Op. 47, 111, — alle, alle führen geradezu in die Sache, in den ersten Satz, und wissen nichts von dem Spiel mit Kontrasten. Woher also diese Einleitung der Bdur-Symphonie? — Man muß wagen zu behaupten: es sei Zufall oder eitel Kontrastenspiel, Beethoven habe nur blindlings oder spielig in die Töne gegriffen; oder man muß ihn seiner würdig zu fassen und nach psychologischen Gesetzen seine Räthselworte zu deuten trachten. Oder man kann auch, wie jener vor-eingenommene Zeuge, der auf alle Fragen: wie er heiße? ob er in Italien gewesen? non mi ricordo antwortete, kunstphilosophisch dabei bleiben: ich glaub' es nicht und hör' es nicht.

Dulibicheff, — man weiß endlich nicht mehr, warum er Beethovens Biographie geschrieben, — sagt von der Symphonie: sie sei ein Seitenstück (fait pendant) zu der zweiten und habe dem Komponisten sicherlich Haydns Lob eingebracht, so gewiß sie den neuern Bewunderern der letzten Werke nicht für vollgültig gelte. Was will das Alles sagen? Wie kann man Werke, die keine Beziehung miteinander haben, als den Gattungsbegriff, damit erklären wollen, daß man eins neben oder über das andre stellt?

Er findet indeß in dieser Allgemeinheit keine Befriedigung. Durch eine flüchtige Aeußerung Schindlers verleitet, hält er für möglich, daß die Liebe zu Giulietta Guicciardi (damals wahrscheinlich schon Gräfin Gallenberg), irgend eine günstige Antwort auf seine Th. I. S. 148 mitgetheilten Briefe dem Tondichter die Idee einer Symphonie „in der sanften Tonart Bdur“ und alle Motive (tous les motifs) dazu gegeben habe. Jene Einleitung: eine Einleitung zu einem Liebesgesang!

Rehren wir zur Symphonie zurück.

Mit Macht tritt aus aller Verdüsterung der erste Satz hervor

und giebt Antwort auf jene scheuen Fragen; es ist, musikalisch zu reden, dasselbe Motiv,



von der Violin zum Satz ausgebildet, vom schmeichelnden Nachsatz der Bläser bewillkommnet und zur kräftigsten Wiederholung geleitet; die Geigen mit allen Bläsern haben die Hauptmelodie, von den gleichrhythmischen Rufen des Blechs bestärkt, auch im Nachsatze strömen alle Bläser mit Ausnahme des Blechs und alle Saiten zusammen und fließen in Sexten und Octaven $\flat a g$ u. s. w. in sanftem Lauf abwärts, während einzig die zweite Violin die füllende Tonreihe $d c b$ u. s. w. in Achteln einmischt. Frisches, rühriges Dasein überall, die Quellen und Brunnen des Lebens sind alle geöffnet, — von jener zarten Leidenschaft, die einst die Cismoll-Sonate hervorgerufen, die damals, zur Zeit der Bdur-Symphonie oder später Beethoven jene beklommenen Worte abgelockt: „Nur Liebe, — ja nur sie vermag dir ein glückliches Leben zu geben! O Gott — laß mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist,“ von Allem der Art keine Spur. Man frage nur stets die Noten! sie geben ehrlich Bescheid. Aber man muß auch ehrlich fragen, ohne vorgefaßte Meinung; und man muß fragen und hören verstehen.

Geantwortet ist auf jene bangen Fragen, und nun steigert sich an der Antwort selbst

pp
2 Fag.
B.

das Gefühl der Rüstigkeit und Mühsigkeit. Aber es ist bei aller Munterkeit und Freudigkeit ein bis zum Schmerzlichen angestregtes Ringen, das bis zum Ausschrei (S. 12 Takt 1 — 4 der Partitur) spannt und nun erst den Hauptsatz in voller Kraft in den Bässen feststellt, in den wehenden Geigen zu den Prachtakkorden der Bläser und dem Donner der Pauken vollendet und mit kurzer Wendung nach Cdur und auf C, die Dominante von Fdur, wendet. Noch kostet es Kampf, — es ist hier ein Nachklang aus dem stöhnenden Ringen der Eroica zu spüren, —

2. O
2 Kl.
2 H.
2 Fag.
B.

(noch drei Takte) sich hier festzuhalten.

Dies ist der Hauptsatz bis zum Eintritte des Seitensatzes.

Und darin hat der vortreffliche Biograph Beethovens das Entzücken der Liebe beim Empfang günstiger Antwort vernommen!

Es kommt nichts darauf an, was Dulibicheff gehört oder sich vorgestellt hat; auch müssen nun einmal die Musiker warum müssen sie? — genug, sie müssen sich gefallen lassen, daß jeder Dilettant, der ein wenig Klavier spielt und die Konzertsäle besucht, sie

und die Welt über ihre Kunst belehrt. Nur sollte zum Hören bei dieser wie Nervenäther flüchtigen Kunst sorgsames und wiederholtes Lesen hinzukommen, weil es ohnedem unmöglich ist, alle Momente festzuhalten. Und wie wär' es möglich, den Sinn des Ganzen zu fassen, wenn man nicht in den Sinn der einzelnen Momente, von da in ihre Bedeutung im Ganzen und in den Zusammenhang dieses Ganzen sich vertieft? Jeder einzelne Moment, jeder Schall und jeder Klang, jedes rhythmische und jedes Tonverhältniß, jeder Akkord und jedes Motiv hat seine eigne Bedeutung, eben so und noch viel mehr jede Melodie und jeder Satz; diese Bedeutung der Momente wird näher bestimmt durch den Zusammenhang, der den Sinn des Einzelnen sogar einigermaßen ändern kann, indem er ihn in den Sinn des Ganzen aufgehen läßt.

Dies alles ist nicht etwa, wie man sich bisweilen hat einbilden wollen, eine Art Geheimsprache und Geheimschrift, die Kunst ist nicht etwa nur für eine kleine Zahl „in das Heiligthum Eingeweihter“, sie hat nichts mit den eleusinischen Geheimnissen oder den Mysterien zu Bubastis gemein. Jedes empfängliche Gemüth kann so viel daraus sich aneignen, als es Hingebung mitbringt, — aber nur so viel. Schwelgen in der Kunst, und wenn es lebenslang fortginge, ist von jener Hingebung, die mit Inbrunst und Ernst in das Innerste derselben dringt, eben so weit entfernt, als das altfluge Herumtasten der Techniker am Außerlichen. Jene wahre Hingebung aber bleibt nicht bei der bloßen Empfänglichkeit stehn, sie bedarf so gut wie irgend ein Ausleger dichterischer oder anderer Werke der ernstlichsten Verständigung über das Einzelne und Ganze, wenn sie sich befriedigen und Andre fördern will.

Bequemer als dieses durchdringende Studium ist allerdings auf der einen Seite das schöngeistige Herumspielen um die Kunstwerke mit exquisiten Worten und willkürlichen Bildern, das leider auch den der Erkenntniß Beethovens weit näher als Dutilleff stehenden und durch sorgsame Arbeit verdienten Lenz von tieferer Forschung abgelockt hat, auf der andern Seite die kurz abfertigende Ber-

sicherung stockschnupfen-nüchternen Kunstphilosophen: es sei überall nichts in der Musik zu finden, als Form und Stimmung.

Auf diesem Wendepunkte wird nach dem Seitensatz, — nach irgend einem Ziel des Ringens, sei's auch nicht das letzte, — erst ausgeschaut; das —

V. 1, 2.
sf dim.
 Va Va, CV
 B

ist noch nicht der rechte.

Was will auch, nach dem Sturz der Oper, Beethoven? Er will weiter ringen, neu schaffen, vordringen auf der ihm beschiedenen Bahn. Da ist sein Leben, da seine Freude, und hinaus aus dem Quarm der Stadt in den Schooß der Natur, ihren Lauten, den unschuldsvoll kindlichen Weisen unter sonnhellem Azur —

Fl.
p Ob. sola
 Saiten
 Fag. solo

sich retten, wo die Seele, leichtbeschwingt wie die Lerche hoch oben im Aether, gesund sich babet: das ist ewig frisches Labfal dem Naturkinde! Da ist Ruhe nach hartem Ringen und Kräftigung zu neuem. Und wenn auch noch einmal, schon gemildert, trübere Erinnerungen

(Saiten allein.)

Musical score for guitar (Saiten allein.) in G major, 6/8 time. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The music consists of a series of chords and single notes, creating a gentle, flowing texture.

herausschleichen wollen: man hält ihnen Stand, besetzt sie, behauptet sich das freie muthige Hinausschaun —

Musical score for orchestra. The score is in G major, 6/8 time. The instruments listed are Kl. (Clarinete), p. dol. (pizzicato), V. 1. (Violine I), V. 2. (Violine II), V. a. (Viola), Fag. (Fagott), and VC. B. (Violoncello/Bass). The score features a melody in the upper strings and woodwinds, with a supporting bass line in the lower strings.

ohne Hastigkeit, weil es seiner selbst so froh und gewiß ist. Alles kehrt hier wieder, auch jene zweifelvollen Synkopen; aber sie können gegen die wiedergewonnene Festigkeit nicht aufkommen. Mit jener Macht, die zu Anfang die Nebeldecke kühn zerriß, wird Alles noch einmal durchdacht und durchlebt.

Und nun weitet sich — im zweiten Theil — Gesichtskreis und Bahn

Musical score for orchestra, continuing from the previous score. The instruments listed are V. 1. (Violine I), Kl. (Clarinete), Fag. (Fagott), and VC. B. (Violoncello/Bass). The score features a melody in the upper strings and woodwinds, with a supporting bass line in the lower strings. The dynamics are marked *f* (forte).

dem verjüngten Wanderer, der hinauszieht, dem frischen Morgenwehn (die Bläser mit den Oboen in ihrer scharfen feinen Höhe) des neuen Tags entgegen. Das wird Alles so heiter, so launig! Scherz und kühnstrebende Vorsätze mischen sich um die leichtsinnige Heiterkeit der Flöte im Dur, — immer derselbe Gedanke. Wenn nun gar das ältliche Fagott der Flöte nachiefert, erfindet sich die Geige mit dem Violoncell unversehens ein ganz neues Liedchen,



das sich gleich Flöte, Klarinette, Fagott neben dem Wanderschritt von Geige und Violoncell gefallen lassen, — wer weiß, welche liebliche Vorstellungen da herumweben! die Welt ist ja so schön und freudenvoll! Wer denkt noch der Trübung? — selbst der fern und fremd vorüberrollende Donner (die B-Pauke zu fis-ais-cis-e) gewinnt nur einen zärtlich fürbittenden Blick, und dieses zuckende bleiche Leuchten (auf f der Lebergenannte Orgelpunkt) findet uns nur (Theil 3) froh und stark, wie froh und stark aus den zerreisenden Nebeln die Sonne des neuen Tags Anfangs hervortrat.

Zener gesunde Pulsschlag einer Selbstgewißheit in Kraft und Beruf, ihn fühlt man aus dem andachtsvollen Dankliede heraus, das den Adagio-Satz der Symphonie bildet. Sanft, aber festgemessen geht er dem schönen still und edelgeführten Gesange voran,



und geleitet ihn und behauptet stolz, mit Trompeten und Pauken, alle Stimmen des Instrumentenchors heranzufend, sein Recht. —

Die Schönheit des Gesangs ist oft von den Liebhabern, die Durchführung des Motivs von den Kennern gepriesen worden, beides mit vollem Recht. Man soll sich nur nicht, wie Dulibichoff, mit Seitenblicken auf die Adagio's in Mozart's G- und C-Symphonien zerstreuen, sondern hübsch bei der Sache bleiben und den Zusammenhang des Adagio mit dem Inhalt der übrigen Sätze ergründen.

In der Menuett wechseln noch wunderbar Uebermuth, der sogar den Rhythmus aus seinem Gleichmuth hervorzusetzt,

mit dunklern Nachgedanken sich mischend. Ruhiger, glatter zeigt sich die Lebensfahrt im Trio, das eine gewisse geistige Verwandtschaft mit jenem zweiten Versuche des Seitensatzes im ersten Satze zeigt, der sinnig nur im dritten, nicht im zweiten Theil wiedererklingen.

Das Finale ist frisches Leben, wie es Beethoven noch auf lange beschieden war, aber nicht frei von jener, einen Augenblick lang fast bis zur Verwilderung aufgeregten herben Kraft, die Folge — zugleich Frucht und Strafe — strenger Prüfung und schweren unbeugbaren Ringens ist. Hart Werk läßt Schwielen in der Hand, die der Weichling scheut. Goethe dagegen hielt es für sein höchstes Lob, als ein Fremder fragte: „Wer ist dieser? Man sieht ihm an, daß er viel an sich gearbeitet.“

„Wenn also nun (kann man fragen) wirklich erwiesen wär' — oder erwiesen werden könnte, daß diese Symphonie ein Stück Lebensgeschichte — oder, mit Dulibichoff zu reden, ein Stück Liebesgeschichte Beethovens sei: was ist damit gewonnen?“ —

Viel! — selbst dann, antworten wir getrost, wenn wir Ausleger beiderseits geirrt haben sollten. Selbst mit dem Irrthum

ständen wir noch immer Beethoven nahe, der so oft, nach seinem und der Freunde Zeugniß, bestimmtern Vorstellungen in seiner Musik hat Ausdruck geben wollen. Viel! — denn wir stehn allen großen Künstlern zur Seite, die nimmermehr ihr Lebenswerk für schwankende Spielhaftigkeit erachtet, sondern in ihren höchsten Momenten ganz Bestimmtes gewollt und verkündet haben. Viel! — denn wir geben in unserm Streben Zeugniß von dem Urtriebe des Geistes, zu höhern Bewußtsein emporzubringen.

Und wenn wir getrrt haben sollten, oder uns einander widersprochen: welchen Auslegern ist das nicht widerfahren?

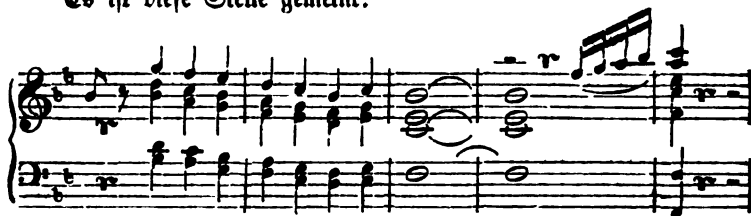
Wenn wir aber recht gelesen: wie weit erhaben über bedeutungsleeres Tonspiel ist dieser sittlich und künstlerisch hohe Moment, in dem Beethoven sich in voller Frische und gesteigerter Kraft wiederherstellt! Wie erhebend der Anblick dieses Kampfes und Sieges, der uns Menschen so oft schon beschieden gewesen und noch beschieden werden wird! —

Wie aber diese geistcheuen Genüßlinge, die die Kunst nur eben wie Sorbet hineinschlürfen, dabei noch die aristokratischen Atrs annehmen, Alles zu verstehn, wenn sie irgendwo aus den übelbustenden Thierabwischen der alten Sinnlichkeitstheorie eine Dosis erstanden haben: das kann man wieder an unserm Biographen beobachten. Er hat also gefunden, daß die Bdur-Symphonie seit pendant (S. 5) zu der Ddur-Symphonie. Das müßte ihn zufrieden stellen; denn die Ddur-Symphonie gehört ja der Fetis=Dulibicheffschen ersten Manier an, in der man mit Beethoven unbedingt zufrieden sein konnte. Dem ist aber nicht so. Bdur ist von Ddur unterschieden; denn im Bdur hat die Chimära (nämlich das Unterfangen, über die reine Musik zu der — sagen wir kurz: bedeutsamen fortzuschreiten) schon ihre Klaue eingesezt (apposé sa griffe), und man wird sehen, daß sie in den zwei Jahren von der heroischen zur Bdur-Symphonie gewachsen ist. Um wie viel reine Freude bringt Geistescheu und kennerische Eitelkeit!

Nun also die Klaue. „Wir können — belehrt uns Dulibicheff

— annehmen, daß von allen harmonischen Nothwendigkeiten, die durch das Ohr am gebieterischsten gefordert, eine von Allen, die komponiren, singen oder ein Instrument spielen, sie mögen Musik verstehen oder nicht, allgemein und unabänderlich (denn sie beruht auf dem Instinkt) beobachtete Regel die ist, — nun kommt die Maus!*) — daß Vorhalte aufgelöst werden, sie mögen stehen, wo und worauf sie wollen. Wohlan! Man hat noch nicht bemerkt, daß sich im Allegro (ersten Satze) der vierten Symphonie ein solcher Vorhalt (appogiature en souffrance) findet, einem Septimenakkord angeheftet, und bis diese Stunde seiner Erlösung oder Auflösung harret.“ Und mittlerweile ist Beethoven gestorben!

Es ist diese Stelle gemeint:



er hat sie selbst abgedruckt, wie sie hier steht.

Nämlich sanfte Bläser (Oboe, Klarinetten, Fagotte) tauchen in wohligen Sextakkorden nieder, wollen von d-f-b nach f-a-c-es gehn und da ruhen; der Zwischenakkord es-g-c beugt einen Augenblick lang zögernd von diesem Ziel ab und die Oberstimme weilt sinnend auf dem zu d-f-b gehörenden b, das nach technischem Ausdrucke Vorhalt und allerdings nicht dem Akkorde f-a-c-es zugehörig ist, folglich in ihn einzugehn, durch den beabsichtigten Akkordton a abgelöst zu werden begehrt; dann ist der Akkord, — man merke wohl! der Akkord f-a-c-es, — hergestellt. Nun, das geschieht ja; der Akkord f-a-c-es steht Takt 5 des obigen Beispiels da, nur ist die Auflösung dadurch verdeckt, daß über dem aufzulösenden b die Violinen mit Macht hineingreifen und damit zum Anfang, wie er S. 4 beschrieben, zurücklenken. Die Kompositionslehre giebt eine

*) nascetur ridiculus mus.

ganze Reihe von Beispielen solcher Vorhalte, die nicht — oder in einer andern Stimme vorbereitet, nicht — oder zu spät, oder in einer andern Stimme aufgelöst worden. Zu jeder Regel der alten, nur auf Wohlklang oder sinnliches Behagen gestellten Lehre finden sich bei allen Meistern von Bach bis Beethoven die Ausnahmen reihenweise. Sie widerlegen nicht die alten Beobachtungen über den größern oder mindern Wohlklang oder Uebellaut; sie zeigen nur, daß aus andern, besondern Gründen die Rücksicht auf Wohlklang hat zurückgestellt werden müssen und dürfen.

Dasselbe gilt von dieser Sage,

The image shows a musical score for Trompe (Tromp.) with two parts, V. 1 and V. 2. The score is written on three staves. The top staff is for V. 1 and the middle staff is for V. 2. The bottom staff is a common bass line. The music features various accidentals, including sharps and flats, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

den Dulibischeff aus dem Finale hervorhebt und in dem er (mit Anspielung auf einen Lenz'schen Ausdruck) nicht das Lächeln, sondern eine abscheuliche Frage (*une affreuse grimace*) der Chimäre sieht. Er findet da wieder einen Doppelakkord (Th. I., S. 302) nämlich e-g-b-des und b-des-f zusammengeworfen. Schlechte Analyse vor allem! es ist ganz einfach diese Akkordfolge, hier bei A,

The image shows two examples of chord sequences, labeled A and B. Example A shows a sequence of chords: a triad of E, G, B (E-G-B) and a dyad of B, D (B-D). Example B shows a sequence of chords: a triad of B, D, F (B-D-F) and a dyad of B, D (B-D). The notation includes notes on a staff with a treble clef and a key signature of one flat.

also eine nicht einmal unerhörte Folge vermindertter Septimenakkorde, die schon Bach weit ausgebehnter braucht, über den Halteton F

gestellt, wie bei B. Die Töne e-g-b-des (der erste Akkord) sind Vorhalte zu f-a-c und lösen sich in diesen Akkord auf, der aber gleich zu

f-a-c und! es

f-a-c-es und! ges

erwachsen hervortritt, wie die Kompositionslehre längst gezeigt. Auf das Alles kommt es aber nicht an. Es kommt darauf an, den Sinn des Beethoven'schen Werks und dieses besondern Zuges in ihm zu fassen, zu begreifen, daß nach allem im Leben und im Werke Vorgegangenen reine, ungetrübte Heiterkeit gegen die Natur gewesen wäre, daß Beethoven unterliegen, oder sich noch straffer wieder aufrichten mußte, daß in seine heitre Rüstigkeit Augenblicke jener grimmigigen Freudigkeit treten mußten, die kräftige Naturen an sich kennen und die man am alten Bach ebenfalls beobachten kann.

Nichts ist lästiger, als Halbwisserei, die gar nicht ahnt, wieviel ihr zum Wissen fehlt. Diese Franzosen stehn noch ganz auf dem Punkte, den die deutsche Schulmeister- und Landpfarrer-Kritik zu Anfange des Jahrhunderts innegehabt. Sie sind Vorstudien zu jenem Hofrath Hüsgen, aus Goethe's Wahrheit und Dichtung; „er drückte, wie in solchen Fällen seine Art war, das blinde linke Auge stark zu, blickte mit dem andern scharf hervor und sagte mit nieselnder Stimme: auch in Gott entdeck' ich Fehler.“

Verloz immer ausgenommen, der in der letzten Stelle doch eine choleriche Raune (boutade colérique) einen Raptus, wie Beethoven bisweilen von sich sagte, erkennt. Hier im Kunstwerke war es doch mehr. —

Unwiderstehlich zieht die vierte Symphonie zu einer viel spätern hin, zu der achten.

Symphonie in Fdur, Op. 93,

die im Jahre 1815 vollendet, dann nach theilweiser Umarbeitung 1817 aufgeführt worden. Es ist der Zug der Sympathie, der zur achten Symphonie hinüberweist, so nah, so verschwistert stehn einander beide.

Nur die Verbüsterung, aus der die vierte Symphonie hervorgetreten war, und die harten Kämpfe sind der achten erspart. In ihr ist nichts als lautere Freude, Glückseligkeit, übermüthig aufrauschend bald, bald fröhlich und leichtsinnig dahintanzend in jauchzender Lust. Selten, flüchtig nur läuft ein Schatten über die sonnhele Flur, — soviel zur Zier der Landschaft und Beruhigung des Auges nöthig, — hellste Lust erfüllt sie ganz.

Und wie herrlich der Meister mit seinem Rüstzeug spielt! die Stimmen fliegen, wie mit wehenden Schärpen junge Oballisten, die klugen hastigen Blicks den Willen des Herrn errathen, eh' er sich hat zum Wort bilden können.

Dieser Sinn und dies freie Schalten, sie gehn durch die ganze Symphonie.

Der zweite Satz, statt Adagio zu sein, ist schon der Ueberschrift „Andante scherzando“ nach von allen sonstigen zweiten Symphoniesätzen verschieden, leicht und artig dahin spielend,

Ob. Kl. Fag. Hörner, immer *staccato*.

V. 1.

pp V. 2. pizz.

ein lieblich Gemeng gestrichenen und harfenartig gerissenen Geigenklangs mit Locktönen der Bläser, schallhaft wie junge Mädchen, die lähnen Herzens oder verschwiegenen, Verliebte necken und „an diesem Zaubersädchen, das sich nicht zerreißen läßt,“ gängeln.

Nun wird zum dritten Satze, Tempo di Menuetto, breit aufgestrichen,

Musical score for Violins (V. 1 and V. 2) and Viola/Celli (Va. VC.). The score is written in G major and 2/4 time. The top staff is for Violin 2 (V. 2) and the bottom staff is for Violin 1 (V. 1). The Viola/Celli part (Va. VC.) is written in the bass clef. The score includes dynamic markings such as *sf* and *p*.

fein und schlank tritt die Melodie daher, der in ächter Menuettenweise, Liebchen und Liebster, der Baß nicht lange fern bleibt. Das ist ganz gesunde, ungeschminkte und ungezierte ländliche Luft, wie sie der Naturmensch Beethoven liebte, und deren er sich auf seinen Dorffügen, herumschweifend durch Waldluft und den Brodem des frisch aufgerissenen Fruchtbodens, so gern und so oft erfreut; das klingt nun absichtlos in sein Tonspiel hinein, Hörner und Schalmey'n führen den Reigen, — freilich erweitert sich der Horizont, — die hochgellen F-Hörner und die üppige Klarinette müssen obenan sein und geberden sich zuletzt

Musical score for Horns (Hörner) and Clarinet (Klar.). The top staff is for Horns and the bottom staff is for Clarinet. The score is written in G major and 2/4 time. The Horns part includes dynamic markings such as *sf* and *p*.

ausgelassen hochtönend in ihrem Uebermuth, als hätten sie allein das Wort und Alles wär' nur für sie da.

Und so geht das immerfort; in unerschöpflicher Frische der Luft schließt das Finale sich an, Allegro vivace, in verstohlnem Lusterbeben beginnend und bald mit allen Stimmen ungebündigt hinausjauchzend in die schöne Welt. Selbst die Pauke wird in den trunkenen Jubel, in den Wirbel voll Rederei hineingezogen; er wirft sie hin und her, von F zu f. Einst — in der neunten — wird das in ganz andrer Bedeutung wiederkehren.

Und wie tief er die Natur in sich und um sich her aufgefaßt!
Der Hauptsatz



führt sich artig auf die Dominante, spielt da launig bis

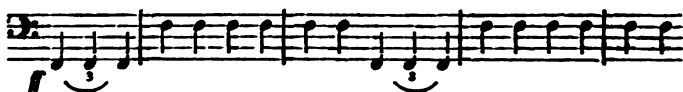


— im achten Takte dieses Beispiels — durch alle Saiten und Bläser Cis durch alle Oktaven in höchster Stärke hineinschreit, den Rhythmus zerr eißt, Alles stocken macht — und nun nicht etwa nach Ddur oder Dmoll fährt, sondern der Hauptsatz wieder in Fdur mit Trompeten und Pauken in unablässigem Fortissimo losbraust.

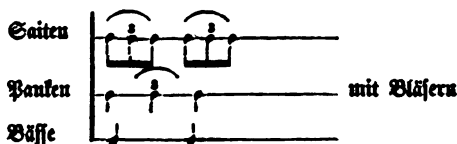
Was ist das? — Höchste Lust und höchster Schmerz, das wußte Beethoven sehr wohl, denn er hatte beide erprobt, höchste Lust und höchster Schmerz haben Einen gemeinsamen Ausschrei der Empörung; es ist der Schrei der Exaltation, der über alles Bewußtsein hinausreichenden kreatürlichen Erregtheit. Beethoven kannte das in seiner mächtigen vielerprobten Natur, die Griechen in ihrem

dithyrambischen Euse haben es auch gekannt in der Dionysischen Feier, Aeschylus hat noch die Urkraft dazu, Sophokles ist schon gemäßigter, Eoid hat seinen singenden Engeln schmerzverzogene Gesichter gegeben. In diesem Gefühl steigert sich bei Beethoven der Ton c zu Cis; so schreibt er, vom richtigsten Gefühl trenn geleitet, während nach abstrakter Orthographie der Harmonik der Ton Des heißen sollte, weil er nach c zurückfährt, Hülfsston von c ist.

Alle verstehen den Aufschrei, alle Instrumente; aus allen jauchzt der Lustgesang hoch auf mit Trompeten und Pauken, und dazu schlagen unablässig die Bäße ihr F—f auf und ab, und die Pauken — mitten hinein in die Achteltriolen der Saiten — machen das Spiel auf ihre Art mit in eigenem Rhythmus,



dem sich die Trompeten anschließen. Es ist ein Wirbelwind von Rhythmen in diesem Auftakte,



aus dem die Melodie sorglos hervortanzt wie eine junge Bacchantin mit freudeblitzenden Augen, der schwarzes Gelock und Weinalaub um die erhitzten Wangen flattert.

So viel, und nicht mehr, zur Bezeichnung des Inhalts dieser Symphonie; der weitere Verfolg würde nur neue Züge zu den schon erkannten, keinen Gedanken bringen, der das Wesen, die Grundidee ändern könnte.

Vergleicht man die achte Symphonie mit der heroischen (der dritten) und der Pastoral-Symphonie (der sechsten), so ist der Unterschied leicht festzusetzen, da diese Werke sich zu einem objectiv bestimmten Inhalt ausdrücklich bekennen, die achte nicht. Fällt man sie mit der vierten zusammen, so springt die Verwandtschaft, wie

uns schenkt, in die Augen; jedes der beiden Werke ist der Erguß einer bestimmt anzugebenden Stimmung, und der Grundton dieser Stimmung ist die Freude. Gleichwohl, wenn man nicht an dieser Allgemeinheit stehn bleiben will, Welch ein Unterschied schon im Grundgedanken! In der Bdur-Symphonie das Emporringen aus tiefem Sturz zu neuem freudig-thätigem Leben, in der Fdur-Symphonie reinste, brausende, übermüthige Lust! —

Wir müssen auf die Bemerkung Th. I. S. 193 zurückkommen, daß Beethoven in seinen charakteristischen Werken, — Kleinigkeiten und allenfalls die bloßem Tonspiel gewidmeten Kompositionen ausgenommen — sich niemals wiederholt. Er hat nur eine Eroica, nur eine Pastoral-Symphonie geschaffen. Er hat zwar dem Titel nach zwei Trauermärsche (in der Eroica und in der As-dur-Sonate Op. 26) geschrieben; aber unter demselben Titel sind es zwei wesentlich verschiedene Sätze, der eine ist gar kein Marsch, oder (Th. I. S. 270) bleibt es wenigstens nicht. Und der Unterschied der Werke liegt nicht etwa in den einzelnen Melodien, Modulationen u. s. w. Verschiedene Melodien können, wie tautologische Redensarten in der Sprache, ungefähr dasselbe sagen; viele haben einen so allgemeinen, flach obenauf liegenden Sinn, daß man ihnen ohne allzugroße Ungerechtigkeit überhaupt Inhalt absprechen kann, — „es ist nichts drin!“ pflegte Mozart zu sagen. So wiederholen z. B. Haydn's Symphonien der Hauptsache nach stets denselben Inhalt, nur in andern Formen. Bei Beethoven liegt vielmehr der Unterschied tiefer, als in der Ausdrucksweise, er liegt im geistigen Inhalt selber, entweder in einer bestimmten Grundidee, oder in einer psychologisch entwickelten, fortschreitenden Stimmung, — sagen wir lieber in einem künstlerisch zusammengefaßten und abgeschlossenen Vorgang im Gemüthsleben.

Hierin fand Beethoven seine eigentliche Aufgabe. Mit dem Ernst und der Energie, die die Natur in ihn gelegt und das Schicksal in harter Prüfung großgezogen, mit der Innigkeit und Glut seines inmitten des Weltgeräusches einsamen und in ewige Stille

hineinfließenden Gemüths vertiefte er sich in jeden der Momente, die ihm zu Kunstaufgaben wurden, versenkte sich ganz in ihn und konnte gar nichts aussprechen, als nur dies Eine, was ihn eben ganz erfüllte. Er hatte dann, er wußte, er wollte nichts Anderes, als das Eine, und nichts neben dem, was dies Eine foderte oder enthielt.

Daher mißverstehet man ihn, sobald man dies Eine, was er einzig wollte, nicht faßt oder aus dem Auge läßt, wohl gar ihm andre Nebenabsichten unterlegt. Als ein wahrer und getreuer Künstler konnte er nicht anders, als absichtslos und rücksichtslos die Wahrheit, die in ihm lebte, und nichts als diese Wahrheit verkünden. Wie die verkündet sein wollte, danach fragte er nur die Sache, keine Sägung, kein Herkommen, keine Liebhaberei und Gewöhnung oder Schwäche der Menschen. Wir haben bereits Ausdrücke schroffster Härte, — ja einer tonischen Grausamkeit, wie nur Bach außer ihm fähig gewesen, — bei ihm gefunden, neben einer Zartheit der Empfindung und des Ausdrucks, deren außer ihm wieder nur der alte Bach fähig gewesen. Er hat weder das Eine noch das Andere gewollt oder gesucht; die Sache wollt' es, die Wahrheit fodert' es und er gehorchte. Wir haben ihn melodios in die unabsehbare Tiefe eines einzigen Akkordhalls versinken und wiederum auf den beweglichsten, zartesten Melodiezweigen, wie ein süßes Bögeln, sich wiegen und davonflattern sehn; wir werden ihm in seinen tiefsten Werken in das Abstruse folgen und dicht daneben seinem kindseinfältigen Worte lauschen. Nichts von alledem hat er gewollt. Er hat die Wahrheit verkündet, die ihn erfüllte, ganz so, wie sie begehrt, verkündet zu sein.

Hierin ganz allein beruht' auch seine — wenn man das von der Eitelkeit so oft mißbrauchte Wort hier aussprechen darf — seine Originalität. Sie war nichts als der Abdruck seiner stetigen Treue gegen sich selbst und seinen Gegenstand. Eine andere Originalität giebt es überhaupt nicht. Wer sich selber giebt, unterscheidet sich eben dadurch von den Andern, weil er mehr oder weniger ein Anderer ist; wer sich durch aufgesuchte Besonderheiten mehr, als ihm von

Natur und in Wahrheit eigen ist, von Andern unterscheiden will, der lügt nicht bloß, er verräth auch sein eitel Streben durch den Widerspruch, der zwischen dem angemessenen und Eignen herrscht; er ist der Kabe, der sich mit Pfauenseibern schmückt.

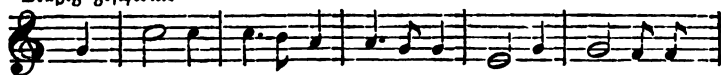
Daher ist Beethoven selbst da original, wo er sich einer fremden Weise zu nähern scheint, oder sich wirklich ihrer bedient. Jenes Soldatenlied im Scherzo der Eroica hat er aus dem Munde des Volks genommen *), aber es ist durchaus sein Eigenthum geworden, so ganz hat er es in seinem eigenthümlichen Sinne verwandt und behandelt. Er hat in späterer Zeit, 1815, unter dem Titel

Schottische Lieder mit Begleitung von Piano, Violin und Violoncell, Op. 108.

eine Reihe von Gefängen, zum Theil (wo nicht ganz) gaelischen Ursprungs, herausgegeben, — die reichste und künstlerisch gehaltvollste

*) Herr Musikdirektor Erk in Berlin, der bewährte und rühmlichst ausgezeichnete Kenner des deutschen Volksgefanges, schreibt mir auf meine Bitte um Belehrung, daß dieses Lied ein neueres Studentenlied sei, höchst wahrscheinlich aus der Zeit um 1810 bis 1826. Es werde in der Regel kanonartig abgesungen und gehöre zu den bekannten Lärm- und Spektakelfäden der Wein- und Biertrinker. Er theilt mir die Melodie so

Mäßig geschwind.



Was ich bei Tag mit der Feier ver's bien', das geht bei der



u. s. w. in infinitum.

Nacht in den Wind, Wind, Wind, Wind, Wind.

mit; gleichwohl muß sie älter sein, als Herr Erk sie als Studentenlied kennt, da Beethoven sie schon 1804 verwendet hat.

Bei dieser Gelegenheit sei noch eines andern Volkslieds schon im Voraus gedacht, das sich uns später höchst überraschend richtig erweisen wird. Es ist das Volkslied —



Ich bin lieberlich, du bist lieberlich (Text fehlt.)

Sammlung von Liedern (für eine Stimme, bisweilen mit Zutritt von einer, zwei, drei andern) die wir besitzen. Aber durch die Behandlung, die jedesmal den Kern des Inhalts, den Charakter, die Situation des Singenden auf das Treffendste — und darum stets original — zu fassen weiß, sind sie gerabezu als sein Eigenthum zu bezeichnen, so weit sie sich auch von seiner sonstigen Liedweise fern halten. Die alt-gaelische Urmelodie, die auf der orientalischen Fünfstonleiter

F, G, A, — C, D, —

beruht, und der nicht taktische sondern sprachliche Rhythmus haben eine Umbildung und die ursprünglich monodischen Gesänge eine so reiche Begleitung erhalten, daß man, was er an und zu den fremden Melodien gethan, schon für sich allein ein Kunstwerk nennen muß *).

Nirgends vielleicht zeigt sich aber der Reichthum seines Geistes so überraschend, als da, wo er aus der eigensten Sphäre hinaus zu schreiten scheint in eine scheinbar entlegene, ja fremde. Als seine eigenste Sphäre kann man diejenige bezeichnen, in der sein Tiefsein, seine Energie, seine Innigkeit wohnen und weben. Werke, wie die heroische und Bdur-Symphonie, auch die beiden ersten, wie viele der schon betrachteten Sonaten, z. B. Dmoll-Sonate Op. 31 sind in dieser Sphäre heimisch. Nun stellt sich aber neben die Dmoll-



ebenfalls nach Herrn Erls Mittheilung aus der Zeit 1790 datirt. Es stammt, wie Herr Erl annimmt, wahrscheinlich aus einer zwischen 1780 — 90 in Wien bekannt gewordenen Volksoper, ist bereits 1792 mit Variationen für die Violin von Ant. Branighy herausgegeben, auch in Werbers Lex. (IV, 612 oben) erwähnt worden.

*) Sunt fata libelli, Bücher haben ihre Schicksale; das sollte sich auch an den schottischen Liedern bewähren. — Es war im Jahr 1824; der Verfasser hatte eben die berliner allg. mus. Zeitung gegründet und fragte bei dem Verleger derselben, A. M. Schlesinger an: ob er nicht vielleicht neue Verlagsartikel hätte, die sich zur kritischen Anzeige eigneten. Es wurde Altes und Neues hervorgeholt; aber nichts Rechtes gefunden. Endlich zu allerlezt, fiel dem Verleger bei, die

Sonatz jene andere Op. 31 aus Gdur mit einem Adagio, das alle Süßigkeit und Zärtlichkeit, all diesen leichtfertigen, orangenbustigen Liebreiz, all diese schwärmerisch-poetische Koketterie, von der wir bei dem Namen Italien träumen, athmet. Es ist der wonnigste Gesang der Liebe, der je dem wundervoll begabten Schwan von Pesaro — hätte eingegeben werden, wenn Rossini's Leichtigkeit und Gemüthlichkeit und die lähmende, Alles fälschende Verkommenheit seines so reich ausgestatteten und zu jeder Hoffnung der Wiederherstellung vollberechtigten Volks ihm möglich gemacht, zu vollenden, was die Natur in ihm angelegt hatte *).

Auch die erste Leonoren-Duvertüre, wir haben es schon Th. I. S. 340 bemerkt, hat Rossini verwandten Anklang. Es würde lächerlich sein, dabei an eine Entlehnung oder Reminiscenz zu denken, wenn man auch den Namen Beethoven vergäße. Die anklingende Stelle ist für sich betrachtet nicht bedeutend genug, um irgend einen Künstler außer Rossini's italienischen Nachtretern zur Entlehnung zu reizen und steht im unzertrennbaren Verband mit dem Vorhergehenden. Uebrigens ist Rossini erst seit 1817 ungefähr in Deutschland bekannt geworden und erst 1822 nach Wien gekommen; schwerlich hat Beethoven früher von ihm *gewußt.

Nur dem Biographen aus Nijni war hier die letzte Entdeckung aufbewahrt. Dulibichoff entdeckt auch in der achten Symphonie Italienerien und wahre Rossiniaden, und zwar namentlich im Andante scherzoso. Ja er fragt Berlioz, der von diesem Sage meint, er

schottischen Lieber vorlegen zu lassen. Sie waren dem Verfasser noch unbekannt. Er nahm sie mit, erkannte ihren unvergleichlichen Werth und sprach sich darüber gegen den Verleger warm aus, sogleich mit dem Vorsatz, alles ihm Mögliche für das Bekanntwerden des Werks zu thun.

Das war dem Verleger ein Schreck! Das Werk war so gänzlich liegen geblieben, daß er die Platten hatte einschmelzen lassen. Sein Sohn und Nachfolger, Herr Heinrich Schlessinger, hat das Werk neu herausgegeben.

*) Wohl ahnete Beethoven diese Tiefe der rossinischen Anlage, wenigleich er die mangelhafte Vollendung (mangelhaft in seinem und überhaupt dem deutschen Sinne) einer falschen Ursache beimaß. Er meinte nämlich: Rossini würde ein

sei ohne Vorbild wie vom Himmel gefallen *): ob er wohl dasselbe sagen würde, wenn der Satz aus Rossini's Feder gefallen wäre? —

guter Komponist geworden sein, wenn ihm sein Lehrer öfter „einen guten Schilling appliziert“ hätte.

*) Ganz unmittelbar war der Satz übrigens nicht vom Himmel gefallen.

Im Frühling 1812 (erzählt Schindler in der gehaltvollen niederrheinischen Musikzeitung, No. 49, Jahr 1854) saßen Beethoven, Mälzel, Stephan von Breuning und Aubere bei einem Abschiedsmale zusammen, ersterer, um die Reise zu seinem Bruder Johann nach Linz anzutreten, dort seine achte Symphonie zu schreiben und im Verlauf des Sommers die böhmischen Bäder zu besuchen — Mälzel aber, um nach London zu reisen und seine berühmten Automate zu produzieren. Dieses Projekt mußte indessen aufgegeben und auf späterhin verschoben werden. Zur selben Zeit hatte Mälzel bereits Versuche mit seinem Metronom gemacht, die Beifall gefunden; die vollständige Konstruktion der Maschine ward aber erst einige Jahre nachher zu Paris bewerkstelligt. Bei jenem Abschiedsmale improvisirte der im Freundeskreise gewöhnlich heitere, witzige, satirische, ganz „aufgeknöpft“ Beethoven nachstehenden Kanon, der sogleich gesungen worden sein soll Aus diesem Kanon ist nachher das *Allegretto scherzando* hervorgegangen.“

M. M. 72 = 



ta ta - - - - - ta

lie - ber, lieber Mälzel, ta - - - - - ta, leben Sie

wohl, sehr wohl, ta ta - - - - - ta Banner der Zeit, Banner der

Zeit ta - - - - - grosser, grosser

Metro-nom, grosser Metronom, ta - - -

Uebrigens thut das weder dem Reize der Komposition, noch dem Urtheil und der Begeisterung Verlust; im Mindesten Abbruch.

er hält nämlich Rossini und die italienische Musik ungefähr so hoch, wie Beethoven und die deutsche. Und die gesammte Kritik diesseits der Alpen fragt er: ob sie nicht die Achseln gezuckt hätte, wenn Rossini das geschrieben, worüber man bei Beethoven Wunder schreie? — Ob Beethoven übrigens hiermit dem Zeitgeschmack habe huldigen wollen? — nämlich '1814 dem Geschmack von 1822 — oder ob sein eigener Sinn sich der italischen Weise zugeneigt (wieder anachronistisch) diese und ähnliche Fragen, die er sich selber aufwirft, verneint er. Ihm ist jenes Andante sowohl, wie das Finale der Adur-Symphonie nicht mehr und nicht weniger, als — eine musikalische Satyre Beethovens auf Rossini, den er verabscheut und dessen Musik er verwünscht haben soll. Beethoven, der Satyriker aus Haß. —

Auf solche Hirngespinnste geräth ein sonst geistreicher Mann, wenn er das Ganze über dem Einzelnen vergißt und urtheilen will, ohne sich dazu befähigt zu haben.

Der neue Standpunkt.

Wir nehmen den Faden der Erzählung auf, wo wir ihn fallen gelassen, um der vierten Symphonie die achte anzureihen.

Der Fall seiner Oper, wird er Beethoven lähmen, oder erheben und stärken? — Das konnte nach jenem Ereigniß fraglich sein. Die vierte Symphonie hat darauf geantwortet. Man darf aber nicht bei dem abstrakten Bescheid stehen bleiben, daß er weiter gearbeitet, und kräftiger. Es ist zu beobachten, in welchem Sinne dies geschehn, welchen Einfluß jene schwere Erfahrung auf sein Gemüth gehabt.

Auch hierüber giebt die Bdur-Symphonie den ersten Bescheid. Düsterniß und freudige Rüstigkeit begegnen sich in ihr, bedingen sich und lösen einander ab, um uns das Bild eines Schwergedrückten und heldenmüthig in der Prüfung Bestandenen vorzuhalten. Von hier aus scheint sich ein tieferer Ernst über Beethovens Gemüth verbreitet zu haben, aber der heitere Ernst des Mannes, der allen Täuschungen und Schwankungen des Lebens gegenüber seiner Kraft und seines Berufs sich bewußt und darin sicher bleibt. Dabei werden die Anschauungen klarer und zusammengefaßter, die Leidenschaft wird mächtiger, die Empfindung inniger, und es verbreitet sich oft ein gewisses Gefühl der Würdigkeit; besonders in einem

halb zur Betrachtung kommenden Werke glaubt man (zu beweisen ist es durchaus nicht) das Gefühl hoher Milde und Ergebung bei vollem Besitz der Kraft inne zu werden.

Das erste Werk, das uns nach der Bdur-Symphonie entgegentritt, ist die

Grande Sonate pour Piano. Op. 57.

aus Fmoll, die 1806 oder 1807 herausgegeben ist*), dieselbe, von deren Finale Th. I. S. 163 zu erzählen gewesen.

Man hat sich in neuerer Zeit herausgenommen, sie Sonata appassionata zu nennen, ebenso unberechtigt und unpassend, wie die Ernennung der Ddur-Sonate Op. 28 (Th. I. S. 196) zur Pastoral-Sonate. Nur der Komponist hat das Recht, sein Werk zu benennen; das mindeste Recht aber hat der, welcher von dieser Fmoll-Sonate nichts auszusagen weiß, als daß sie leidenschaftlich sei. Sie ist es; aber was kann nicht Alles leidenschaftlich sein? das Entgegengesetzteste, Lieb' und Haß, Schmerz und Lust.

Hier steht ein Nachtbild vor uns, düster, kaum erkennbar, wild von Stürmen durchtozt, kaum vom bleichen Mondesglanz flüchtig angeleuchtet. Beethoven hat bis hierher noch nichts geschaffen, so schauervoll und so fraglich, und nach dem auch nichts Aehnliches. Es fliegt vorüber, wie ein wilder, windschnell verwehter Traum, und prägt im Vorüberfliegen doch die schärfsten Züge unvergeßlich ein. Vielleicht war es ein Traum aus der Unterwelt, in dem die bange Seele, hier oben der Bande entlastet, hinabgeschwebt; wer kann die dunkeln Gesichte deuten? Vielleicht Beethoven selber nicht. Doch den werden wir noch darüber hören.

Schon der Hauptsatz

*) In verschiedenen Ausgaben wird die Fdur-Sonate Op. 54 die ein- undfunfzigste und die obige Sonate die vierundfunfzigste Sonate genannt. Leuz macht darauf aufmerksam, daß dies keinen Sinn hat, weil es im Ganzen nur 32 Sonaten für Piano, und, die mit Begleitung eines Instruments gezählt, nur 52 Sonaten giebt, von denen 16 erst nach Op. 54 kommen.



schwebt geisterhaft weit und hohllingend fragweise daher und spannt in seiner sofortigen Wiederholung auf der höhern Halbstufe (des-b-ges, also Dur) noch schärfer; was sind das für Töne, die in der tiefsten Tiefe sich in die Frage



mahnend, warnend drängen und nicht ablassen, bis das Fragende blitzartig aufzuckt und reißend niederfährt und sich wieder erhebt zur Frage? —

Nehme man jede Andeutung, die sich hier zu dem nackten Thatbestand der Noten ungerufen herzubrängt, für Chimäre! es ist nichts davon zu beweisen. Aber die ärgste der Chimären wär' es, solche Tonbilder zusammenzustellen, wenn nicht ein innerlich waltender Sinn sie hervorgerufen. Wären sie bloßes Tongespiel, so müßte man jedem Handstück den Vorzug geben, so wären sie selbst technisch verwerflich; denn der Vorderatz findet keinen Nachatz und das zweite Motiv (des, des, des, c) keinen Anlaß im ersten. Dergleichen ist weder technisch noch geistig Beethovens Art.

Derselbe Satz wiederholt sich, wieder leis' anhebend, aber mit schmetterndem Einschlag der Harmonie



dreimal mit Wuth unterbrochen, und schnell wie ein Augenwink ist das Alles hinüberentschwebt auf Es, harrt da auf bangen und doch wie Harfenklang hoffnungweckenden Akkorden, bis — es geht Alles schnell vorüber — über die mattangeleuchtete Tiefe der schwankenden Nebelwelt Gesang heranschwebt, —



und gleich nach dem Wiederanfang in peinlichen Tönen seine Störung findet. Waren es Geisterstimmen aus Elysiun, das der grausame Mythos der Hellenen so nah an den Tartarus rückt? Wer weiß es? dem Freunde der Griechen waren dergleichen Vorstellungen nicht allzufern, wie wir anderswo noch erfahren werden.

Was man auch für wahr nehmen möge, von jenen Klängen schwingen sich die Töne herab zu einem zweiten, hartverstockten, in der Tiefe und Enge sich wechselnd abarbeitenden Satz, der dann wieder auf einem höhern Punkte ängstlich schwebt, während der Bass entgegensteigt und in jene Töne ausläuft, die schon in die erste Frage pochend und bräunend hineintrafen. Erst mit diesem zweiten Seitensatz — er steht in Asmoll — kommt festerer Zusammenhalt in das Ganze, der Schlußsatz macht kurz ein Ende, aus ihm steigt

der Baß, der herrschende Stimme geworden, in die unterste Tiefe hinab und erlischt unter der in der höchsten Höhe verzitternden Oberstimme, und Alles ruht.

Dies ist der erste Theil.

Es ist nicht unsre Absicht, das Tongebicht weiter zu begleiten. Rein Zug im ganzen Bilde, der nicht auf das Genaueste mit dem im ersten Theil Angeedeuteten zusammenträfe, — vom ersten Beginn an, wo das ruhende As in Gis verwandelt zum milbern Ebur führt und Einmal die Seele aufathmen kann, wie zum Halberwachen aus angstvollem Traum, — durch jene peinlich, als sei sie gelähmt, sich fortwindende Quintolenfigur, — über jene Mahntöne, die bei der Wendung in den dritten Theil und da unter dem Hauptsatz immer fortpochend, bald klagend, bald bräuen, fast Wortgespenster werden, wie „ewig verdammt“. Genug hiervon für die, welche darin eine Spur des Geistes finden, der das Tonwerk gebaut, und zu viel für die Andern. Fassen wir lieber die andere Seite, die sich der Betrachtung darbietet, in's Auge.

Phantastisch darf man wohl, wenn auch jeder bestimmtern Deutung entsagt wird, den Inhalt des ersten Satzes nennen. Die Aufstellung des Hauptsatzes in hohlen Doppel-Oktaven, — die Wiederholung des Vordersatzes in einer ganz fremden Tonart (Gesdur nach Fmoll) statt einer Nachsatzbildung, — die äußerlich vollkommen unmotivirte Einmischung jenes ganz fremden Des, Des, Des, C, — das eben so abrupte Hinunter- und Hinauffahren des Sechszehntelfigur und der abermalige Abbruch mit einer Art von Halb-schluß auf der Dominante, — die Wiederholung des Hauptsatzes zum dritten Mal ohne Nachsatz: Alles trägt dazu bei, die Phantastik des Satzes, wenigstens bis zu dem zweiten Seitensatz hin, festzustellen. Aber noch weiter. Der erste Seitensatz war ganz normal in der Parallele des Haupttons, in Asdur aufgetreten. Der zweite Seitensatz verwandelt das in Asmoll, so daß — wenn einmal Moll auf Moll folgen sollte — statt der nächstgelegenen Dominante Cmoll, eine weitentlegene Molltonart ergriffen und, die

Nebenausweichungen abgerechnet, bis zum Ende des ersten Theils beibehalten wird.

Beiläufig eine Frage. Wenn also nicht eine ganz bestimmte Vorstellung Beethoven geleitet hat: warum ist er von Fmoll in das weitentlegene Asmoll gerathen? Ist es gleichgültig, wohin ein Satz sich wendet? — Doch wohl nicht, da schon der bloße Verstand es gutheißen muß, an das Nächstgelegene eher zu denken, als an das Entfernte, und da Beethoven so gut wie alle nennenswerthen Komponisten daran als an einem Grundgesetze festgehalten hat, so lange nicht die Natur eines besondern Tonsatzes Abweichung foderte. — Ist es gleichgültig, ob man sich in einem Mollsatze wieder nach Moll statt nach der Durparallele wendet? — Die Kompositionslehre hat längst nachgewiesen, daß Moll auf Moll gar trüb, doppelt trüb ist (daher ein schlechtes Spiel, wenn mit Tönen blos gespielt werden soll*) und die Parallele wie Erlösung aus der Trübniß des ersten Molltons wirkt. Wenn aber Beethoven bisweilen des Moll auf Moll bedurfte: wie verfuhr er da? Er nahm dann entweder seinen Weg nach der Dominante in Moll, z. B. im Finale der Sonate Op. 2 aus Fmoll nach Cmoll; oder er versetzte wirklich die Durparallele in ihr Moll, brachte aber, als wär' ihm Moll leid geworden, Dur nach; so im ersten Satze der pathetischen Sonate, wo er von Cmoll nach Es moll geht, dies aber in Es dur verwandelt und den Theil breit in Es dur schließt. Warum also hat Beethoven hier Asmoll an die Stelle von As dur gesetzt? War es ein Spiel, so war es ein sehr linksches und verdrießliches, ein La Mi in zweiter Potenz. Man muß Beethoven's Werk schelten, oder einen besondern Antrieb zugeben, — oder Non mi ricordo (S. 5) spielen und sich dem Streben nach Aufklärung entziehen.

Nun zum Satze zurück. Wir durften ihn phantastisch nennen; phantastisch ist, was sich dem unserm Begriffsvermögen gewohnten

*) Daher das alte Wort: es läuft auf ein La Mi (A moll E moll) hinaus, wenn eine Angelegenheit eine Able Wendung nahm.

Zusammenhang entrückt zeigt, z. B. jede Vorstellung aus dem Jenseit oder Geisterreiche, weil wir davon kein bestimmtes und verbindliches Bild uns machen können. Die Phantastik ist eine der höchsten Spannungen der Phantasie, eins der bedeutsamsten Gebiete der Kunst, die gerade hier an die Grenze des Unendlichen tritt. Allerdings liegt an derselben Grenze auch Wahn und Wahnsinn. Der weise Chiron sagt an solcher Grenzscheide zu Faust:

. als Mensch bist du entzückt;
doch unter Geistern scheinst du wohl verrückt!

Nun ist das höchst merkwürdig an Beethoven, daß kein Musiker die Gabe der Phantastik in solchem Grade besessen, aber keiner sie so beherrscht und gebändigt hat, wie er, von dem wir schon früher (Th. 1. S. 320) angemerkt, daß er gerade der Form der Phantasie weniger hold gewesen. Dies zeigt sich vielleicht nirgends deutlicher, als in der F-moll-Sonate. Der Inhalt erscheint, man mag ihn ansehen, wie man will, phantastisch. Aber alsbald, vom zweiten Seitensatz ab, muß er sich der zügelkräftigen Hand des Meisters, der eben hierdurch Meister ist, unterwerfen, — und zwar, ohne sein Wesen einzubüßen. Jene Phantasiebilder sind nun einmal gegeben. Jetzt leben und bewegen sie sich nach naturgemäßen Gesetzen.

Nach dem Schlusse des ersten Theils tritt der Hauptsatz in E-dur auf. Er ist also am Werke, ohnehin hat er noch nicht zu genügender Ausbreitung kommen können. Auch in E-dur ist er nur monodisch, in Oktaven (nicht mehr in den hohlen Doppeloktaven) aufgetreten. Der Durton kann nach dem Sinn des Ganzen nicht lange gehalten werden, er verwandelt sich in Moll, in E-moll wird der Hauptsatz zum Bass ergriffen und unter einer zitternden Oberstimme (hier also hat er zum erstenmal Begleitung, Anhalt) bis zur Höhe geführt. Von da windet sich der Bass mit jener quälertischen Quintolenfigur in die Tiefe zurück und die Oberstimme führt den Satz



bis zum höchsten g hinauf*) auf dem Altorbe g-h-d-f. In Cmoß bringt ihn dann der Baß, auf es-g-b-des der Diskant, in Asdur der Baß, auf a-c-es-ges der Diskant, stets unter dem Gegensatz der Quintolen in der andern Stimme, die sich zum Schluß jedes dieser Abschnitte zur Sertolenbewegung aufraffen. Auf der Dominante von Desdur wiegt sich diese ganze Bewegung zur Ruhe.

Dieser ersten Partie des zweiten Theils folgt in gleich gemessener Weise eine zweite, die den ersten Seitensatz (mit der Einführung aus Theil 1.) zur erweiterten und veränderten Anschauung bringt und mit jenem Motiv der vier Schläge den Orgelpunkt bildet. Man

*) Die vorliegende Sonate ist die erste, in der Beethoven die Erweiterung der Tastatur mit Bedeutsamkeit benutzt. In den Sonaten Op. 2, 7, 10 und 13 bleibt er im alten Umfang der Tastatur von \underline{F} bis \underline{f} , obgleich ihm in der Ddur Sonate Op. 10 bis zur Vollendung des Hauptfazes evident fehlt. In den Sonaten bis Op. 31 überschreitet er die alten Grenzen ebenfalls nicht; in der Sonate Op. 53 geht er bis zum dreigestrichnen g und a, aber ohne wesentlichen Einfluß; es ist da nur Verdoppelung und Streckung der Gänge beabsichtigt, die ganze Sonate hat wesentlich nur glanzvolles Tonspiel zum Inhalt. In den Sonaten Op. 81, 90, 101 bis 111 wird über den Umfang von \underline{C} bis \underline{o} frei geschaltet.

Welche Bedeutung haben diese entlegenen Töne der Tiefe und Höhe? — Zunächst dienen sie als Verdoppelungen zur Verstärkung und gewähren den Gängen erweiterten Spielraum. Dann aber läßt sich beobachten, daß die Töne, je weiter sie sich vom Umfang der menschlichen Stimmen (\underline{F} bis \underline{b}), in denen wir ein Grundmaaß für das menschnächste Tonssystem besitzen, entfernen, auch dem menschlichen Gefühlstreihe sich entlegener erweisen. Sie werden gleichsam außer-menschliche Laute und gehören damit mehr der Sphäre des Phantastischen als des Menschlich-Gewissen an. — Dies trifft ganz genau bei den beethovenschen Sonaten zu, obgleich bekanntermaßen die Erweiterung der Tastatur früher nicht vorhanden war und später nicht von Beethoven ausgegangen ist.

kann den zweiten Theil formell eine Wiederholung des ersten nennen, nur unter durchgreifender Aenderung des Inhalts.

Dasselbe gilt ohnehin vom dritten Theil, der wesentlich Wiederholung des ersten zu sein hat.

Nun aber bildet sich zum dritten Theil oder vielmehr zum Ganzen ein Anhang. Wieder tritt mit langgezogenem Anfang sieben Takte weit der Hauptsatz auf dem Schlußton (Fmoll) im Bass, in tiefster Lage unter dem sextolisch figurirten Diskant in der Höhe hervor, wendet sich nach Desdur und vernimmt da die Antwort der hohen Stimme, jenen Gesang, bei dem wir der elisätschen Gefilde zu denken gewagt. Nicht weiter folgen wir.

Ueberall hat sich festeste mannhafte Haltung erwiesen an dem phantastischsten Gegenstande, den Beethoven je gefaßt.

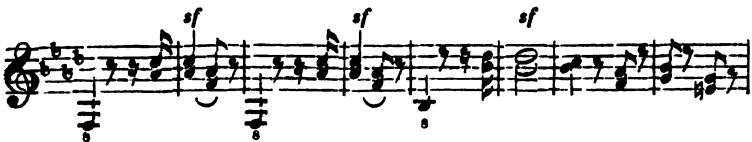
Den zweiten Satz dürfte man ein stummes *De profundis clamavi ad te* nennen. Ueber einem tiefen einsamen Bass, — die Tiefe redet aus dem Nachtgesicht herüber, — bildet sich, wie der Aufblick in stummer Andacht, kaum bewegt, ein höchst ernster einfacher Gesang. Die Wiederholung, — es sind nämlich Variationen, aber diesmal nicht figurale, sondern geistige, — setzt beide Stimmen noch deutlicher auseinander, die Klänge der obern Lage sind unterbrochen, stockend, der Bass schwankt nach. Mild und trostvoll hebt die folgende Variation den Gesang höher empor in lichtere Lagen, der in der dritten Variation, harfenartig begleitet, zum Aether emporzuschweben zu wollen scheint, aus höchster Lage wieder zur anfänglichen Tiefe, dann zur Mitte zurückkehrt und hier, im Verhallen, — im scharfen Nachruf in das Finale hineindrängt.

Das Finale war, wie uns Ries (Th. 1. S. 163) erzählt, in einer Sturmnacht empfangen worden. Und eine Sturmnacht ist es, ohne Raft, ohne Erholung daherfahend, wie jene Nacht, in der Lear sein gequältes ehrwürdiges Haupt den Winden preisgab und den peitschenden Regengüssen. Aus solch einer Nacht war Beethoven heimgekommen und hatte, nach Allem ganz unerwartet, im trozigen

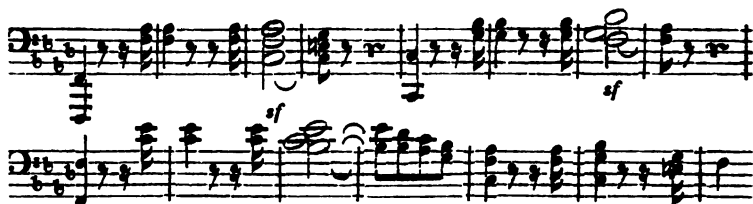
Sturmschritt (das Presto) sich festgestellt; mag es weiterlaufen, wie es kann. Das alles steht in Noten geschrieben.

Eine Sturmnacht hat das Finale erzeugt; der Nachtsturm draußen ist zum Sturm in der Seele des einsamen Sängers geworden. Nach der Sage bleibt denen, die Geister gesehen, ewig die Wange schreckensbleich. So konnte nach der gespenstigen Vision des ersten Sazes nicht Frieden und Heiterkeit einkehren. Jenes „Aus der Tiefe ruf ich zu Dir!“ konnte nach Himmelsklängen hinüberlauschen, dem banger Erdenleben mit seiner athemlosen Hast sich entwinden konnt' es nicht; das ungestillte Weh der Erde faßt hinein und heftet sich nagelspitz mit wiederholten Schlägen in das Herz.

Und nun beginnt jenes Wehen, das im Nachtsturm dem Sänger zur Besinnung gekommen war, hoch oben und ganz leise, gerade wie Windeswehn sich in den höchsten Waldwipfeln ankündigt, und setzt hinunter und tobt wühlend in der Tiefe. Das läßt nimmer ab, aber es wird, wie sich gebührt (Takt 20) Nebensache, — Gleichniß der tiefinnen rastlos stürmenden Seele. Und wie sich der Mann, der rechte Mann, im innern und äußern Sturm erst recht selbstgewiß faßt, so stellt Beethoven vor allem (Takt 20 bis 29) sich erst sturmfest, taktfest hin und haucht — dann erst zu dem sichern Maaße — sein Sturmlied



hinaus in die Nachtverwilderung. Nicht was er singt, daß er singt, daß er ist und feststeht in ungebrochenem Muthe; das gilt. Daher ist ihm um jene Weise gar nicht zu thun, er läßt sie fallen um das rechte Lied, das sein Leben lang gegolten:



„durch Sturm und Nacht empor!“ Der Sturm läßt nimmer ab und der Muth läßt nimmer sich beugen, wenn auch im Gewirbel das Herz einmal erbangen will und klagt (Seitensatz, jenes Lied war Hauptsatz) und erseufzt (zweiter Seitensatz, in Bmoll, es ist dritte Randoform) und ein einzig Mal Alles, der Sturm außen und innen, in athemlose Stille tief versinkt. Dafür klingt zuletzt jenes Presto wie der Trommelschlag zum kurzen Sturmmarsch.

Blickt zurück auf jene kleine Sonate (Th. 1. S. 121) Op. 2, auch aus Fmoll, die elf oder zwölf Jahr älter ist. Welch einen Weg hat er zurückgelegt! Das hat nicht Musik allein gethan, nicht die fünf- undfunfzig Werke; das geistige Leben, die harten innern Prüfungen haben ihn gehoben, der Fluch seines Verhängnisses (Th. 1. S. 165) er war durch Muth und Treue zum Segen geworden. Das muß immer wieder in Beethovens Leben erkannt werden.

Und doch, so weit der Weg, der Mann und sein Beruf sind derselbe geblieben. Seelenleben in Fülle zu entwickeln, war der Beruf, im Reiche der wortfreien Tonkunst.

Hat er selber sich über jenes Nachtgesicht ausgesprochen?

Nein. Er war überhaupt mit Worten über seine Werke larg — und nicht glücklich. Schindler hat ihn einst um den Schlüssel zu den beiden Sonaten Op. 57 und 31, Dmoll. Er erwiderte: „Lesen Sie Shakespeare's Sturm!“ — Was ist damit anzufangen? Die beiden Sonaten bieten so wenig einen Vergleichspunkt zu jenem Drama, als unter einander. Beethoven hat das Wort hingeworfen, — wer weiß, wo damals seine Gedanken weilten, oder was er zuzusetzen im Sinn hatte und unausgesprochen ließ. Bei täglichem Umgang mit einem vertrauten Freunde kommt der-

gleiches leicht vor. Vielleicht lag der Vergleichspunkt für Beethoven nur in der Erinnerung an jene Sturmnacht, die das Finale an's Ufer warf, wie Shakespeare's Sturm den Konflikt.

Neben diese merkwürdige Sonate stellen sich

Trois grands Quatuors, Op. 59,

die ersten nach jenen zweimal drei, die als Op. 18 im Jahr 1801 erschienen und Th. 1. S. 202 erwähnt worden sind.

Wie viel war seitdem geschehn, geschaffen, in Beethoven und um ihn herum verändert! Welche Prüfungen hatte er erlebt, wieviel straffer und umfassender war er an Charakter und Geist geworden! Man muß sich, um das gerade an den neuen Quartetten recht klar zu erkennen, die ersten Quartette und die damalige Lebensperiode Beethovens vergegenwärtigen, über die er in wenig Jahren so weit hinausgeschritten war.

Hierzu kommt ein in den Signalen für die musikalische Welt (Nr. 5 von 1852) mitgetheiltes Brief Beethovens gelegen, dem das Datum fehlt, der aber seinem Inhalte nach in das Jahr 1801 oder nicht viel später zu setzen sein wird.

Beethoven schreibt an einen frühern Freund und Kunstgenossen, Karl Amenda, jetzt zu Wirben in Kurland:

„Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlichster Freund, mit inniger Nüchternung, mit gemischtem Schmerz und Vergnügen habe ich Deinen letzten Brief erhalten und gelesen. Womit soll ich Deine Treue, Deine Anhänglichkeit an mich vergleichen, o das ist recht schön, daß Du mir immer so gut geblieben, ja ich weiß Dich auch mir von Allen bewährt und herauszuheben, Du bist kein Wiener Freund*), nein Du bist einer von denen, wie sie mein vaterländischer Boden hervorzubringen pflegt; wie oft wünsche ich Dich bei mir, denn Dein Beethoven lebt sehr unglücklich; wisse, daß mir der edelste Theil, mein Gehör, sehr abgenommen hat, schon damals als

*) Vielleicht ein Nachklang des Argwohn's, den er in der Periode des Ertaubens so leicht gegen Jedermann faßte.

Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren, und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden, ob es wird wieder können geheilt werden, das steht noch zu erwarten, es soll von den Umständen meines Unterleibs herrühren; was nun den betrifft, so bin ich fast ganz hergestellt, ob nun auch das Gehör besser werden wird, das hoffe ich zwar, aber schwerlich, solche Krankheiten sind die unheilbarsten. Wie traurig ich nun leben muß, alles, was mir lieb und theuer ist, meiden, und dann unter so elenden, egoistischen Menschen wie . . . , . . . u., ich kann sagen unter allen ist mir Skopinowski der erprobteste, er hat mir seit vorigem Jahr 600 Fl. ausgeworfen; das und der gute Abgang meiner Werke setzt mich in den Stand, ohne Nahrungsvorgen zu leben; alles, was ich jetzt schreibe, kann ich gleich fünfmal verkaufen, und auch gut bezahlt haben. — Ich habe ziemlich viel die Zeit geschrieben; da ich höre, daß Du bei . . . Klaviere bestellt hast, so will ich Dir manches schicken in dem Verschlag so eines Instruments, wo es Dich nicht so viel kostet. — Jetzt ist zu meinem Trost wieder ein Mensch hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umgangs und der uneigennütigen Freundschaft theilen kann, er ist einer meiner Jugendfreunde, ich habe ihm schon oft von Dir gesprochen und ihm gesagt, daß seit ich mein Vaterland verlassen, Du einer Derjenigen bist, die mein Herz ausgewählt hat, — auch ihm kann der . . . nicht gefallen, er ist und bleibt zu schwach zur Freundschaft, ich betrachte ihn und . . . als bloße Instrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, spiele, aber nie können sie edle Zeugen meiner innern und äußern Thätigkeit, eben so wenig als wahre Theilnehmer von mir werden; ich targe sie nur nach dem, was sie mir leisten. O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu Dir, aber so von Allem muß ich zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mich mein Talent und meine Kraft geheißt hätten. — Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß; ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es mög-

ich sein? Ja Amenda, wenn nach einem halben Jahre mein Uebel unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf Dich, dann mußt Du alles verlassen und zu mir kommen; ich reise dann (bei meinem Spiel und Komposition macht mir mein Uebel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang) und Du mußt mein Begleiter sein, ich bin überzeugt mein Glück wird nicht fehlen, womit könnte ich mich jetzt nicht messen; ich habe seit der Zeit Du fort bist, alles geschrieben bis auf Opern und Kirchensachen, ja Du schlägst mir's nicht ab. Du hilfst Deinem Freund seine Sorgen, seine Uebel tragen. Auch mein Klavierspielen habe ich sehr vervollkommenet, und ich hoffe diese Reise soll auch Dein Glück vielleicht noch machen, Du bleibst hernach ewig bei mir. — Ich habe alle Deine Briefe richtig erhalten; so wenig ich Dir auch antwortete, so warst Du doch immer mir gegenwärtig und mein Herz schlägt so zärtlich wie immer für Dich. — Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein großes Geheimniß aufzubewahren und Niemand, wer es auch sei, anzuvertrauen. — Schreibe mir recht oft, Deine Briefe, wenn sie auch noch so kurz sind, trösten mich, thun mir wohl, und ich erwarte bald wieder von Dir, mein Lieber, einen Brief. — Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst. — Jetzt' leb wohl! lieber Guter; glaubst Du vielleicht, daß ich Dir hier etwas Angenehmes erzeugen kann, so versteht sich's von selbst, daß Du zuerst Nachricht davon giebst

Deinem treuen Dich wahrhaft liebenden

L. v. Beethoven*)."

*) Ein anderer Brief Beethovens an Amenda (ebenfalls ohne Datum) scheint dem oben mitgetheilten vorangegangen zu sein. Er lautet:

„Wie kann Amenda zweifeln, daß ich seiner je vergessen könnte — weil ich ihm nicht schreibe oder geschrieben — als wenn das Andenken der Menschen sich nur so gegeneinander erhalten könnte.“

Tausendmal kommt mir der beste der Menschen, den ich kennen lernte, im Sinn, ja gewiß unter den zwei Menschen, die meine ganze Liebe besaßen, und

Wie stimmt der kindlich treuerzige Ton zu jenen Quartetten und ihrer Zeit! Was liegt zwischen ihnen, bei denen er meint, daß er erst jetzt recht wisse, Quartette zu schreiben, und den jetzt als Op. 59 erscheinenden!

Diese Quartette, die 1807 in Wien aus dem Manuscripte gespielt und 1808 herausgegeben wurden, waren dem russischen Botschafter in Wien, Grafen (nachherigen Fürsten) Rasumowski gewidmet. Die Person und Nationalität des Grafen sind nicht ohne Einfluß auf das Werk geblieben; im ersten Quatuor (F dur) und im zweiten (Emoll) sind russische Volkslieder als Themata benutzt, im erstern für das Finale, im letztern für den dritten Satz, das sogenannte Scherzo, das hier aber Allegretto überschrieben ist. Es wäre möglich, daß Beethoven aus eignem Antriebe, aus Wohlgefallen an den Liedern, jene Themata gewählt hätte, oder vielmehr, daß sie sich seiner Phantasie eingepflanzt hätten. Allein wahrscheinlich ist dies schon nach dem musikalischen Gehalte der Melodien nicht. Die des F dur-Quartetts heißt bei Beethoven (wir wissen nicht, ob und was er dazu gethan) so:



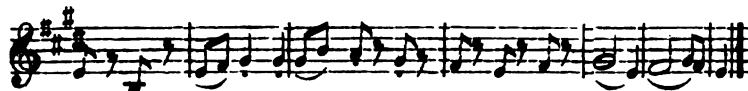
und hat allerdings, wie viele russische Volksmelodien, etwas fremdartig Anziehendes, das schon in der Tonart begründet ist, die man

wobon der eine noch lebt, bist Du der Dritte — nie kann das Andenken an Dich mir verbleiben — nächstens erhältst Du einen langen Brief von mir über meine jetzigen Verhältnisse und alles was Dich von mir interessiren kann. — Leb' wohl lieber, guter, edler Freund, erhalte mir immer Deine Liebe, Deine Freundschaft, so wie ich ewig bleibe

Dein treuer Beethoven.

Freundschaft und Liebe machten ihn in seinen Briefen redselig, ja übersiechend, wohl gar — nach Musker Art — zerfließend. Ueber seine Werke war er um so kürzer; die waren ihm ja abgethan.

für äolisch in genus molle^{*)}) ansprechen mag; auch das verlangen-
volle Zurückkommen auf c ist bedeutsam. Die Melodie aus dem
Emoll Quatuor ist nach Beethovens Fassung folgende,



auch nicht ohne Interesse; gleichwohl scheint sie so wenig wie die
vorige geeignet, aus eigener Kraft Beethoven in solchem Grade an-
gezogen zu haben, daß er zu ihrer Aufnahme in bedeutenden Wer-
ken gedrungen gewesen wäre. Dann hat aber auch Beethoven, wenn
er fremde Melodien aufnahm (in der Eroica, in der Sonate
Op. 110, in der Schlacht bei Vittoria) sie stets mit treffender Be-
deutsamkeit für das Werk gewählt und behandelt; beides wüßten wir
hier nicht zu erweisen.

Es scheint also, als seien diese beiden Quatuors nicht frei von
äußerlichen Bestimmungsgründen geblieben. Daher mag es kommen,
daß bei der höchsten Bedeutsamkeit einzelner Partien eine einheits-
volle Idee, die das Ganze hervorgerufen hätte und als einen inner-
lich wie äußerlich einheitsvollen Organismus erscheinen ließe, sich
(wenigstens, so weit wir zu erkennen vermögen) nicht heraus-
stellen will.

Noch eine tiefergreifende für den Begriff der Beethoven'schen
Leistungen im Quartett wichtige Betrachtung knüpft sich an diese
Quartette, die die ganze Musik-Gattung angeht, besonders alle spä-
tern Quartette Beethovens.

Im Quartett vereinigen sich also vier Instrumente zur Aus-
führung eines einigen Werks, gleichsam ein Orchester im Kleinen;
nur daß die Stimmen einfarbiger und gleichartiger sind als im wirk-
lichen Orchester, — lauter Saiteninstrumente, — und deshalb we-
niger charakteristisch gegeneinander treten; daß ferner das Quartett

*) Bekanntlich der Name einer der mittelaltren sogenannten griechischen
oder Kirchen-Tonarten. Daß dieselben sich auch in weltlichen Weisen bisweilen
geleugert gemacht, zeigt unter andern das altfranzösische Lied *Vive Henri quatre*.

wenig geeignet ist, Massen gegeneinander zu stellen, wie das Orchester die Ehre der Saiten und Bläser, oder das Blech und die übrigen Bläser gegeneinander stellt; daß endlich die einzelnen Stimmen, da sie nur einfach besetzt sind, hinter der Vollständigkeit der vielfach besetzten Orchesterstimmen zurückbleiben. Es kommt noch Eins dazu. Mag man Saiteninstrumente noch so zart behandeln, immer lassen sie den Beiklang des reibenden Bogens hören, der bei rauherm Hervortreten als „Krazen“ bezeichnet wird, der bisweilen charakteristisch, öfter störend ist. Dieser Beiklang schwindet oder vermindert sich bei vielfacher Besetzung, weil nach akustischer Erfahrung der schwächere Beiklang durch den stärkern Hauptklang verzehrt wird; das Instrument reinigt und verklärt sich gleichsam.

Das Quartett steht also weit hinter dem Orchester zurück, ihm gegenüber empfiehlt es sich zunächst durch die ungleich größere Reichthigkeit, es zusammen zu bringen.

Dem Solo-Instrument gegenüber (wobei nur an das Piano zu denken ist) steht das Quartett insofern im Nachtheil, als es nimmermehr diese vollkommenste Einheit des Klangs und der Ausführung erlangen kann, und wären vier Brüder Müller die Ausführenden, die einem einzigen Spieler an einem einzigen Instrumente zu Gebote steht. Dagegen ist das Quartett in der Stimmführung dem größten Pianisten unvergleichlich überlegen; jede Stimme hat ihren eignen Spieler, kann sich hinstellen, wo sie will ohne Rücksicht auf die Lage der andern Stimmen, kann diese kreuzen oder sich ihnen (Th. 1. S. 313) in den fremdartigsten Rhythmen entgegensetzen.

Von hieraus ist die Stellung, die Beethoven zum Quartett überhaupt annimmt, klar zu fassen.

So lange das Quartett blos anmuthigem Tonspiel und der gelegentlichen Anregung von Stimmungen als Organ dient, kommt sein eigentliches Wesen, — das Räthsel seines Daseins, möchte man sagen, — noch nicht zum vollen Ausdruck. Es ist dann ein Organ für Musik, das zwischen Piano und Orchester steht, geselliger als das eine, anspruchloser als das andre, das Organ für gesellige

seine Unterhaltung freundlich vereinter Musiker. In diesem Sinne haben Haydn, Mozart, Beethoven selber in den ersten Quartors und die Mehrzahl aller Quartetttschreiber (und welcher deutsche Musiker hätte sich davon ausgeschlossen?) den Quartettsatz genommen. Sie wählten die weltumfassende Form der Sonate in vier Sätzen, — also eine vorherrschend homophone, monologistische Form, — und hatten ihre Freude daran, den Faden ihrer Hauptstimme und was sich ihr anschließt oder entgegenstellt mit gleicher Gerechtigkeit unter die vier Personen zu vertheilen, ohne daß er je verloren ging oder sich verwirrte und versteckte. Gelegentlich erhoben sie sich zu wirklicher Polyphonie, namentlich zur Fugenform, in der erst die wahre Dramatik der Musik beginnt, eine Person sich streitbar gegen die andre durchsetzt, nicht bloß Gesellschaft leistet, oder statt ihrer eintritt.

Nun aber war Beethoven ein gar Anderer geworden, ernster, tiefer, in sich gefehrter, als Karakter und als Künstler mächtiger.

Nach dem Scheitern der Oper zunächst auf sein eigentliches Gebiet, die Instrumentenwelt, hingewiesen, arbeitete er (Schindler bezeichnet diese Periode als seine fleißigste) in allen drei Fächern derselben, die ihm zugänglich waren, im Piano, im Orchester, im Quartett mit gleicher Hingebung, aber eben deswegen in charakteristisch verschiedenem Sinne.

Im Orchester stellte er, wie sich versteht, seine großen chorischen Gedanken auf. Hier wurde er immer objektiver, selbst in der neunten, wo er zunächst aus seiner Person herausgesonnen und geschaut zu haben scheint.

Dem Klavier vertraute er das Subjektivste an, dies aber meist zur festesten Einheit eines psychologischen Vorgangs verdichtet.

Im Quartett sagte er die vier Stimmen ideal auf; ohne daß er ihren spezifischen Karakter aus dem Auge verloren hätte, waren sie ihm doch nicht mehr diese Geige, dies Violoncell in ihrer Unvollkommenheit, sie waren ihm genialfreie Träger seines Gedankens worden. „Glaubt Er,“ — so fuhr er etymal gegen den

trefflichen Geiger Schuppanzigh, mit dem er weit über ein Jahrzehent befreundet war, als dieser einen Gang im Fmoll-Quatuor Op. 59 unbequem oder unansführbar finden wollte, heraus, — „glaubt Er, daß ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht, und ich es aufschreibe?“ Diese Worte erhellen sonngleich seinen neuen, oder vielmehr seinen jetzt fester gestellten und von ihm selbst klarer erkannten Standpunkt; denn er hat niemals einen andern eingenommen. Er hört nicht Instrumente, er hört „Stimmen“.

Hier macht sich aber die Zweideutigkeit des Quartettwesens zwischen Solo-Instrument und Orchester geltend.

Diese Stimmen, so freibeweglich und fein, werden jetzt von Beethoven in einer Selbständigkeit geführt, als wäre jede nur für sich allein da, als erginge sich, phantasirte ganz ungebunden diese eine Stimme für sich. Ohne Frage steht ihm diese Emanzipation der Stimmen, dieses vierfältige Leben höher und näher, als die Rücksicht auf das Verhältniß und Verhalten der Stimmen zu einander, auf das harmonische Verhältniß. Niemand hat so klar erkannt, daß das eigentliche Leben der Musik in der Melodie waltet und nicht in der Harmonie, als die beiden innerlichsten Musiker, Sebastian Bach und Beethoven; man mag darüber die Kompositionslehre befragen. So können mehrere Personen sich in mancherlei mehr oder weniger erfreuliche Gruppen zu einander stellen; aber das Leben hat und fühlt jede dieser Personen nur in sich selber allein.

Bei alledem sind indeß diese Stimmen für den kräftig wollenden und gestaltenden Dichter nicht jene gebrungen plastischen, charaktervoll und charakterverschieden gefärbten Stimmen seines Orchesters. Sie sind nur Gleichsam-Personen, in ihren Athern waltet nicht das eisenhaltige, rothe, warme Blut des Menschen, sondern das cicero-nianische quasi-sanguis, Gleichsam-Blut der Erscheinungen, die Menschen vorstellen wollen.

So tritt nun die Zweideutigkeit der Musikgattung in die Kom-

position über. Die vier Stimmen sind, wie es gerade der Lauf der Gedanken fordert, vier besondere Persönlichkeiten, die neben und gegen einander handeln; dann wieder sind sie eine einzige Person, die aus mehr als einem Munde redet; das Letztere tritt handgreiflich im Allegretto des Fdur Quatuors (S. 16 der André'schen Partitur-Ausgabe) hervor, wenn das Thema so,



ganz unbegleitet, als eine einige festgeschlossene Melodie auftritt, aber zu zwei und zwei Tacten unter zweite Violin, Bratsche und abermals zweite Violin vertheilt, — eine Neckerei, die sich gleich darauf zwischen beiden Geigen wiederholt. Diese Zweiseitigkeit in der Auffassung des Stimmwesens ist dem Quartett allerdings nicht ausschließlich, aber mehr als andern Gattungen eigen; sie deutet auf ein lässlicheres, freieres, bisweilen an Laune und Willkühr streifendes Schalten der Phantasie hin, als dem Orchester gegenüber angemessen sein würde.

Diesem freieren Schalten giebt sich Beethoven in den neuen Quatuors von Op. 59. an hin. Daher stellt sich das oben S. 45 Bemerkte jetzt als Naturausbdruck der Gattung heraus und übertreibt seinen Einfluß. Die tiefsten Gedanken werden dem Quartett anvertraut, ohne daß es darum zu einer psychologisch einheitvollen Gestaltung der ganzen Schöpfung käme; wie bei der Arabeske weiß man nicht voraus, ob das holdselige, innigblickende Menschenantlitz mit dem Schmuck der braunen Locken nicht vielleicht bloß aus dem breiten Geblättern einer wunderbaren Blume hervorschaut.

Daß Alles hier Ange deutete bloß Andeutung, nicht Kritik ist und in Beethovens und andern Werken einer unzähligen Reihe von Ausnahmen Raum läßt, versteht sich.

Wenden wir uns endlich zu dem Fdur-Quatuor; es ist dasselbe Werk, auf das schon S. 29 hingewiesen worden.

Unvorbereitet gleichsam (auf der Quinte des tonischen Drei-

Klang, der also dadurch zum unfechten Quartsextakkorde wird) und nicht mit dem Ausbruche selbstgewisser Bestimmtheit tritt der erste Satz der Hauptpartie im Violoncell unter der zweiten Geige und Bratsche

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords and moving lines, marked with 'Allegro' and 'mf e dolce'. A 'cresc.' marking is placed above the staff. The lower staff is also in bass clef and contains similar notation, marked with 'p' and 'cresc.'. To the right of the lower staff, 'V. 1.' is written above the notes.

auf, in stiller Beschaulichkeit daher wandelnd, was neben ihm ist — die Harmonie, die wenigstens Takt 6 nach dem Akkordwechsel von Takt 7 verlangt — auf sich beruhen lassend, großsinzig, seelenvoll, aber gemildert, wie nach Prüfungen das edle Gemüth sein soll. Die erste Violin, schon heißer, nimmt dem Baße das Wort ab, steigert den Gedanken, führt ihn unter dem stärker und stärker werdenden Antriebe der Begleitung empor zum entschlossensten, kräftigsten Abschluß. Schlagkräftig und stark, bald wie zurückgeschreckt in Stille und Vangigkeit

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many accidentals, marked with 'tr.' and 'plù f'. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment with many accidentals, marked with 'plù f' and 'p'.

tritt der zweite Hauptsatz dem Abschlusse des ersten (Takt 2) nach, bewegt sich anmuthvoll erheitert in den ersten



Satz, ihn weiterführend, zurück und bildet (aus dessen erstem Motiv) in weicherer Stimmung seinen Schluß auf G dur, um ganz normal von da zur Tonart des Seitensatzes, C dur, überzuleiten. Auf G bildet der Baß, wieder allein und an jenen Schluß anknüpfend, eine muthvolle kräftig sprechende Melodie, der gleich wieder leises Wehe der andern Stimmen



mit dem Baß anschließt. Der Seitensatz ist dem ersten Hauptsatz stimmungsverwandt, hebt sich aber hochgespannt und nervös in die höchsten Regionen, um von dort in gekräftigtern Pulsen mit schneidender Anmuth niederzutauchen, sich in der Regsamkeit aller Stimmen mit- und gegeneinander daselbst kraftvoll zu bezeigen und in phantastischem Hin- und Hergreifen



in den Schlußsatz zu führen, der sich so



bildet und über c-e-g-b nach Fdur in den Anfang zurückführt.

In festen, klar heraustretenden Formen ein wunderbares Phantasiebild, das hier angefangen, sich vor uns auszubreiten. Die wechselndsten Stimmungen werden angeregt und wieder verlassen, jede edel und zart, wie die Seele des Dichters sie in prüfungsschweren und wieder in befehligen Stunden durchlebt hat und jetzt noch einmal vor sich vorüberschweben läßt. Es ist das Schwebelieben der Phantasie, das auf den geflügelten Schwingungen der Saiten vorüberzieht. Allaugenblicklich wähnt man, eine bestimmte Gestalt, eine gefestete Stimmung zu erfassen, — aber im selben Augenblick ist sie in, man weiß nicht welche entlegenste andre Bildung, oder in welchen Licht- und Dämmerungsschein hindübergeflossen. Das ist die Gränze, der Mittelzustand zwischen der Urmusik, jenem spielseligen Leben der Töne (Th. I. S. 275) und den andern Kreisen des Tonlebens, die sich aus jenem hervorgehoben. Es ist, wenn man so sagen will, Spiel, Tonspiel, — aber ein Spiel mit den tiefsten Empfindungen und Seelenerlebnissen, das deshalb für feiner besaitete Gemüther leicht nervös, für positivere Köpfe leicht sinnverwirrend werden oder gar wirt erscheinen kann.

In keiner andern Musikgattung hat Beethoven sich diesen Mittelstandpunkt so bleibend und entschieden erkoren und ist so oft auf ihn zurückgekommen, als in den Quartetten von diesem Fdur Quatuor an. Allerdings findet er nirgends so weiten Spielraum, sich seiner musikalischen Meditation zu überlassen und jeden Gedanken beliebig weit zu verfolgen. Nur ein Paar Sonaten und Symphonien stehen hierin neben oder über den Quartetten.

Schon jener erste Satz aus dem Fdur Quartett, den wir betrachteten, zeigt das.

Der erste Theil wird nicht wiederholt, statt desselben tritt bloß der Hauptsatz mit seinen vier ersten Tacten im Hauptton auf. Der fünfte Tact bildet sich schon in die Figur des Schlusssatzes



um, die, wie der ganze Schlusssatz, aus dem Hauptsatz hervorgegangen war. Mit dieser Figur erfolgt die Wendung in die Unterdominante, und über der Wendung, aus der Figur heraus intonirt die erste Violin den Hauptsatz (die vier ersten Tacte) in Bdur, die Bratsche denselben in Bdur mit Hinüberwendung nach Gmoll, die zweite Violin denselben in Gmoll mit Hinüberwendung nach Fdur. Nochmals fassen Violoncell, Bratsche und erste Geige und endlich auch die zweite in freier Nachahmung



das Thema an; dann bildet sich von der ersten Violin her und zuletzt von ihr allein über dem ruhigen Klang der andern Instrumente ein weitgeführter Gang aus dem Achtelmotiv des Thema's, führt weiterhin in die Achtelfigur des Schlusssatzes und faßt diese mit einem ganz neuen Gegensatz



als Doppelthema, das fugenmäßig durch die Stimmen geht.

Es ist nicht nöthig, diese formelle Betrachtung weiter fortzusetzen, oder auch nur bis zu dem erreichten Punkte zu vervollständigen. Das bis hierher Hervorgehobene genügt, von der Weite und zugleich von der Ordnung der Ausführung einen Begriff zu geben und jedem Kunstfreunde die weitere Untersuchung zu erleichtern. Diese aber wird dem auf sie Eingehenden einen klarern Einblick in den künstlerischen Reichthum des Meisters gewähren, als vielfaches Hören. Durch den ganzen Organismus und alle seine Einzelheiten hindurch, wie mannigfach auch die Stimmungen wechseln, scheint das Bild des Mannes, wie er nach unsern Andeutungen, S. 29 geworden war.

Den innern Zusammenhang der folgenden Sätze mit dem ersten wüßten wir nicht bestimmter nachzuweisen. Wir wollen also sie und zugleich das zweite Quatuor übergehn; ohnehin, wem wär' es möglich, alle Schönheiten aufzuzählen? und wem wär' es nützlich? Nur das vor anderm Wichtige und das Charakterbild des Mannes Bollende darf und muß zur Betrachtung kommen.

Hierhin gehört vor vielen andern das

Quatuor in Cdur

der drei als Op. 59 erschienenen. Es verleugnet nicht seine Gattung und das über sie Gesagte; aber es strebt darüber hinaus in so heldenhafter Weise, wie vor und nachher niemals ein Quartett vermocht. Wieder ist es ein Abbild seines Schöpfers, jenes Mannes, der in der Nacht seiner Einsamkeit so tief in den Abgrund alles Daseins hinabgeschaut und sich so mannesstark wieder aufgerichtet hat.

Schon die Einleitung weist dahin. Vom scharfen Einsatz, fern vom künftigen Hauptton, irrt und tastet

Andante con moto

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is marked 'Andante con moto'. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo), 'sempre pp' (always pianissimo), 'f' (forte), and 'pp' (pianissimo) again. There are also accents and slurs over certain notes.

wie in tiefem Dunkel haltlos die Harmonie umher, verlieren sich die Stimmen von einander bis zu vier Oktaven weit, bis sie sich zuletzt auf

H-as-d̄-f
und H-g-d̄-f

näher an einander schließen und elastisch und fest, aber noch leise — als wagten sie sich nicht, in das Allegro vivace

The image shows a musical score for violin, consisting of a single staff in treble clef. The music is marked 'p' (piano). The score is labeled 'V. 1.' and shows a melodic line with various rhythmic values and articulation marks.

(c G im Violoncell)

treten. Es ist die erste Violin, die ganz allein gelassen das so präzis gezeichnete Thema des Hauptsatzes vorträgt und ähnlich, aber schon freieren Wesens, in Dmoll wiederholt. Noch fesselt Zagen und Zweifel, so anmuthvoll auch die Führerin sich hervorgetragt; statt den Hauptsatz zu vollenden, wendet sich die Harmonie nach c-e-g-b, wird also — so muß man nach der Natur dieses Dominant-Akkordes erwarten — nach Fdur gehen, sich in der dunklern Tonart der Unterdominante bergen. Da zerrißt ein muthiger Entschluß alle Hemmnisse und Bedenken; dieses c-e-g-b hebt und weitet sich empor zu g-h-d-f, und mit Einem kühnen Zuge



steht der Hauptsatz in Macht und Freude da und breitet sich aus. Die Melodie, stets aus beiden Geigen in Oktaven vollsaftig hervorquellend, die fühne Führerin hoch emporstrebend und in siegsstolzer Willkühr



überall schaltend, so geht der erste Satz zum Schluß. Und schon auf dem Schlusse setzt das rührige Spiel des Quartetts zum zweiten Hauptsatz und weiter zum Seitensatz an. Das glänzend muthvolle Spiel darf nicht weiter verfolgt werden. Es bleibt seinem Charakter treu, auch darin, daß mancher wehe Rückgedanke fast reu- voll sich einmischet.

Vergleicht man die Behandlung der Stimmen und Instrumente in diesem Satze mit der in den andern Quartetten, faßt man dazu das häufige und weitergestreckte Zusammengeh'n der Geigen in breiten Oktaven und aller Instrumente in gleicher Rhythmit in das Auge: so muß man erkennen, daß in diesem Quartett mehr als in irgend einem andern orchestral *) gehandelt wird. Und in der That soberte der männliche, kampfrüstige Sinn herotschere Handlungswelke, als diese meist auf das Feinere und Partikulare hingewiesene Gattung in der Regel. Auf dem Forum, vor dem Volke redet man anders, als am grünen Tische.

*) Ähnlich Cherubini in seinem Esdur-Quatnor; dieser aber mehr opernartig, Beethoven symphonisch.

Ein seltsam fremder Satz folgt auf diesen ersten, der sich zu so heller Freudigkeit erhoben hatte. Zu den dumpfen Bizzikato-schlägen des Violoncells — es erinnert an einen wunderlichen Ausdruck aus den schottischen Liedern,

So überläube denn mein Herz,
O Schmerzestages Trommel, du! —

heben die drei Oberstimmen ganz leise und fremdartig ein Klage lied an,

Andante con moto quasi Allegretto.

V. 1.

piss.

es klingt in seiner Gemessenheit nicht nach gegenwärtigem Leid, es ist eine alte Klage, die, wer weiß aus welcher Fremde, herumgetragen wird, fremde Ohren und Herzen zu rühren oder zu ermüden; still und stumpf ziehn die Leidträger vorüber den fremden Thüren in neue Fremde, sie wissen nicht wohin, es kimmert sie nicht. So mögen Vertriebene, hinaus unter die Fremden in weitentlegenen düsteren Zonen Gestohene, müd' und fast abgestumpft um ihr sonniges freundliches Vaterland, um die Hütte klagen, in der sie geboren wurden und als Kinder spielten, aus denen man sie wegstieß von den blutigen Leichen der Mutter und der Brüder.

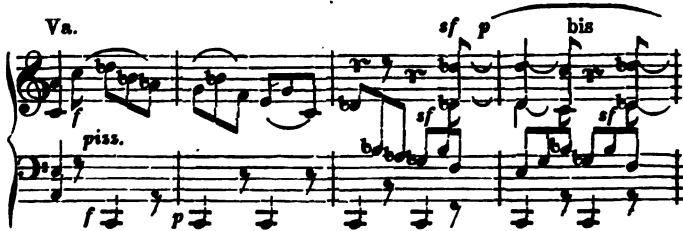
Stumpf und gleichmüthig führt der Schlag des Violoncells zum Anfang des Lieds zurück, gleichmüthig weiter in den zweiten Theil, wo der Klage ton anschwillt über der großen Geherbe des Basses, und schneidend sich erhebt und sich zurückwindet — ewig ist es der wehleidige Gang der normalen Wollleiter

c̄	h	a	g	f	e	d	c	h	a	
f̄	e	d	c	is	b	a	g	f	e	d

die die Weichlinge scheu'n und wegleugnen möchten, weil sie keinen

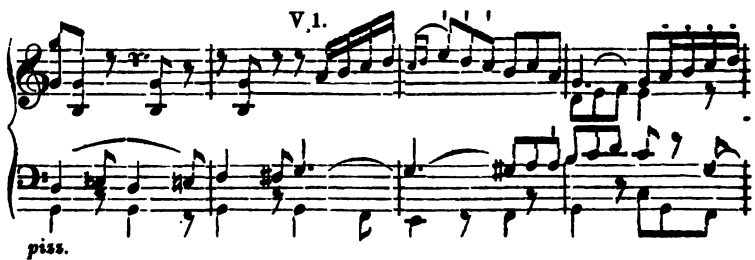
entschiedenen Charakter ertragen, — und kein Ende zu finden weiß, und geschäftig, ohne von der Stelle zu kommen, im Schlusssatze sich regt und wendet.

Und nun erst bricht die Veredsamkeit des Schmerzens hervor, die wie vom Weinen heifere Klage der Bratsche, die uns über den ewigen Puffen des Violoncells, man weiß nicht was zu erzählen hat; sie findet in dem „Wehe!“ der Andern



ihre schneidende Bekräftigung und schallt zurück, vom Violoncell und der zweiten Violin in Oktaven unter dem „Wehe!“ der ersten und der Bratsche in Oktaven wiederholt, und quält sich weiter.

Und wie alterthümlich naiv das ist, wie urmensächlich! aus aller Bitterniß hervor schaut mit unschuldigen Augen irgend eine holde Erinnerung, ein Bild aus jener friedenvollen Zeit, ehe das Entsetzen hereingebrochen war und alles Glück zu Ende. Leider ist nur ein Lächeln unter Thränen da möglich;



und wenn dann Alle sich eifrig herzubrängen und die kurze Freude sich hoch emporrichten möchte, dann schaut sie nur tief hinab in den Born unerschöpflicher Thränen

und die Klage zieht endlos und athemraubend weiter.

Wir können nicht in das Weitere und Einzelne folgen; es sind da bisweilen die einfachsten Züge, die den Gedanken wenden oder steigern, so bei der Rückkehr zum Hauptsatz (denn auch hier walidet festeste, klarste Gestaltung), wenn die Melodie in der zweiten Geige liegt und von der ersten

gleichsam überschleiert wird, woraus sich weiterhin der anziehendste Wechselgesang entspinnt. Es sind einfache Züge, die Jeder finden könnte; aber es findet sie eben nicht Jeder.

Wie wir nach einem großen Ereigniß, wenn es auch nicht uns selbst betroffen, sondern uns nur seine erschütternde Kunde zugesendet, erst im Nachlassen der Spannung uns wiederherstellen müssen, so folgt auf jene erschöpfende Scene ein Moment des Athemschöpfens. Minuetto grazioso hat Beethoven die Ruhe bezeichnet; es ist nicht an eine Menuett in Haydns regsamer Weise zu denken, sondern an die zart- und stillbewegte altfranzösische Menuett,

auf die Mozart im Don Juan und Meierbeer in den Fugenotten zurückgeblickt hat. Das Trio regt sich schon muthiger.

Aber nun ist Alles überstanden und vergessen. Das Finale weht wie Frühlingwerden, wie nach langer Stille die ausgeruhten Westwinde daher, in einer, in zwei, drei, in allen Stimmen (der Anfang ist fugenartig und kehrt mit einem Gegensatz oder zweiten Subjekte doppelfugenartig



wieder) und stürmt — und zuletzt donnern die vier einzelnen kleinen Instrumente gleich einem Orchester. Beethoven's Odem ist's, der ihnen Sturmesmacht eingeblasen. Der Geist war über ihn gekommen, von dem er zu dem Geiger sprach. Denn der Odem des Herrn muß diesen Hölzern und Därmen Leben einblasen.

Nach den Quartetten zieht zunächst das

Concert pour Violon, avec acc. de l'orchestre, Oe. 61

die Aufmerksamkeit auf sich, ein Konzert, das bis heute nicht seines Gleichen gefunden, so viel Feinheit und Reiz auch Mendelssohn seinem Violinkonzert zu verleihen gewußt. Gleichwohl ist Mendelssohn der einzige nach Beethoven, der die Aufgabe dichterisch gefaßt; während die Violinvirtuosen als Kern der Aufgabe die Virtuosität, oder genauer gesagt, ihre persönliche Virtuosität erfassen, wird jenen Komponisten die Violin zu einer tondichterischen Persönlichkeit, die Mendelssohn jugendlich heiter, geistvoll befeelt, wie Wieland in seinen besten Stunden einst vermocht, vor uns vorüberfährt, — die Beethoven verklärt zur Feenkönigin des Orchesters. Nur in diesem Sinn ist eigentlich ein Konzert künstlerisch zu begreifen; wir müssen im konzerttenden Instrumente selber die bevorzugte Stellung gerechtfertigt finden, die das Konzertstück ihm bereitet.

Erster tritt, zwischen der vierten und fünften Symphonie ihre gefährende Stelle einnehmend, die

Ouvertüre zu dem Trauerspiel Koriolan von Kollin,
die als Opus 62 herauskam, auf.

Diese Ouvertüre ist von den ernstesten Werken des Künstlers vielleicht am schönsten und ausgebreitetsten verstanden und bewundert worden; sie verdankt es der Einfachheit der Aufgabe und der Einfachheit und schlagfertigen Bestimmtheit, mit der die Aufgabe gefaßt ist. In beiden Beziehungen ist sie ein Meisterstück. Denn schon das ist Zeichen meisterlicher Durchbildung zu nennen, daß man sich nur solchen Aufgaben widme, die der Lösung, und zwar einer ergiebigen, fähig sind. Kollin's Trauerspiel hat, abgesehen von seinem eigenen Werthe, das Verdienst, Beethoven's Dichtung angeregt zu haben. Dies ist ein günstiger Umstand. Hätte Beethoven sich den Eingebungen Shakespeare's angeschlossen, den er bekanntlich sehr geliebt, so würde seine Aufgabe sich weiter ausgedehnt haben, als der Musik günstig sein kann. Er hätte da neben Koriolan, abgesehen von den Trägern der politischen Handlung, die hohe Gestalt der römischen Mutter und die rein weibliche Gattin vor sich gehabt. An Kollin's Seite vereinfachte sich die Aufgabe. Es sind im Grunde nur zwei Gestalten, die sich aus dem Grundelement hervorheben, und dieses Grundelement, — es ist der Jörn *), — geht in der einen Gestalt des Koriolan auf.

Dieses Grundelement tritt sogleich ohne Umschweif, ohne Hinleitung, wie schwächere Musiker lieben, die sich nicht an die Sache wagen, in den ersten Tönen vor. Dieses starrblickende c des Saitenchors,

*) In den Konversationsheften scheint es, als habe Schindler die Vorstellung des Jorns „nicht recht musikalisch“ gefunden, — oder dies, wie man im Gespräche wohl thut, nur vorgegeben, um Beethoven zu einer Aeußerung zu bewegen. Beethoven scheint darauf eingegangen zu sein, denn wir finden Schindler's Worte: „Bon! Sie komponiren also nächstens eine jörnige Sonate!“ Er hatte sie schon komponirt, — sie hieß Koriolan; und auf Charakterwerke kam er niemals zurück.

Allegro con brio.

zeichnet gleich den starrsinnigen, zum Zähjorn erzognen Aristokraten, der seinem Volke widersteht, ganz für sich allein der allgemeinen Empörung Trotz zu bieten kräftig entschlossen. Allerdings, dies kann nicht unbemerkt bleiben, muß die Musik hier, wie so oft und wie jede andre Kunst (Th. I. S. 282) ebenfalls, die Bekanntschaft mit dem Gegenstande voraussetzen; dann aber erfüllt sie die allgemeine Vorstellung mit ihrem Leben, und bestimmt sie zu plastischer Erscheinung.

Der Hauptsatz zeichnet nun dies finstre Grollen, das sich in der Brust des Helden erhebt und in gewitterartigen Schlägen entlabet. Der ganze Satz ist Ein Erguß, ohne Stocken, ohne Ueberfüllung, wie geschmolzenes Erz nach dem bemessenen Willen des Gießers sich der Form zubrängt, Alles verzehrend, was sich auf seinem Wege finden mag. Das eine Motiv A —



bildet den Hauptsatz, grollt (B) zwischen den Schlägen des sich entladenden Gewitters und läßt nicht ab, bis die andre Gestalt des ganzen Vorgangs, die Versöhnerin hervortritt, sei es die milde Valeria, oder die Mutter, oder die flehende, warnende Stimme des Vaterlandes, die man zu vernehmen meint, —

V. 1.

VC

Va, B

p

was Beethoven natürlich der Phantasie des Hörers überlassen muß. Das Thema (die vier letzten Takte) wird von der zweiten Violin und der Klarinette wiederholt, während immerfort die Hörner unten auf B-b gleichsam lauernd fortthun, und zum drittenmal von Flöte, Oboe, Klarinette und beiden Fagotten unter dem Anschwellen des Orchesters mit großartig tragischer Wendung —

p cresc.

ff

nach F moll. Hier liegen, wie zuvor die Hörner auf der Oktave B in der Tiefe, Flöte, Klarinetten und Fagotte auf $c - \bar{c} - \bar{c} - \bar{c}$, während beide Geigen, dann Oboe und beide Klarinetten in Oktaven das Thema wiederholen, und der Satz sich nach G moll wendet, wie zuvor nach F moll, hier aber von Flöte, Oboe und Fagott entmuthigt und bedauernsvoll auf die Dominante von G moll geleitet wird und unter dem neu hervorbrechenden Haber — denn fortgearbeitet hat er immerfort in den Stimmen der Violoncelle und der schlagenden Bässe mit den Bratschen — sich verliert. Voll herrischer Gewaltthat stellt sich der Schlusssatz



in diesem Gmoll auf, — Trompeten und Pauken schlagen wild und widerhaarig mit c-g, c-g drein, — wiederholt sich noch finsterner in Cmoll, und reißt sich durch alles ungestüme Flehen und Sträuben trotzig durch.

Wir müssen uns hier unterbrechen und zurückblicken.

Der Hauptsatz ist klar gezeichnet und unverkennbar. Der Saitensatz, — hier ein wahrer Gegensatz zu jenem, — steht eben so bestimmt und kennbar in Esdur, also ganz normal in der parallelen Dur-Tonart, nicht bloß den allgemeinen Modulationsgesetzen gemäß, die jeder begründeten Abweichung Raum geben, sondern auch dem Inhalte des Seitensatzes. Gleichwohl ist dieser Inhalt nicht der herrschende des Gebichts; in Koriolan ist nicht Veröhnung, sondern Born und Untergang.

Folglich kann unmöglich im milden, veröhnlichen Esdur geschlossen werden; es wird aufgegeben und statt seiner die Molldominante des Haupttons, Gmoll ergriffen. Konnte einmal Esdur nicht bestehen, so war Gmoll die normale Region für diesen Schluß. Eine gleiche Wendung hatte sich viel früher (und kleiner gezeichnet) im Finale der Fmoll-Sonate Op. 2 bemerken lassen. Man sieht, daß überall Form und Inhalt zusammentreffen.

Der oben mitgetheilte Schlußsatz geht so —



(dies ist nur dürre Skizze) zum Ende auf Gmoll. Noch einmal will die warnende Bitte hier durchbringen, es bildet sich ein zweiter

Schlussatz*) nach dem ersten und zwar aus dem Ausgange des ersten, und unter den Schlägen des Orchesters, der wieder in tragischer Erhabenheit



hinabrollt, worauf denn das Orchester in voller Kraft und Härte den breiten Schluß auf Gmoll bildet.

Dieser zweite Schlussatz ist es, der den Inhalt des zweiten Theils bildet; bekanntlich haben die meisten Ouvertüren, wie die ersten Sätze der Quartette und Symphonien Sonatenform. Er tritt noch einmal in Gmoll, dann in Fmoll, dann in Asdur auf und wendet sich, wieder unter den mächtigen Ruf des Orchesters, im Gange nach Desdur und nochmals gangmäßig nach Fmoll. Hier läßt sich die heimliche Giftigkeit des Habers spüren. In den Gang hinein, leif aber unbeweglich,

A musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Flute (Fag.), and Violin/Celli (V. u. VC.). The Oboe part is marked 'p' and 'cres' (crescendo). The Flute part is marked 'p' and 'V. 1 u. 2.'. The Violin/Celli part is marked 'p'. The score shows several measures of music for each instrument, with dynamic markings and phrasing slurs.

*) Oder sollte man den ersten lieber einen zweiten Seitensatz nennen? — Der Name, bisweilen zweifelhaft, thut nichts zur Sache. Hier aber möchten wir unsere Benennung festhalten; der erste Schlussatz entspricht dem Hauptsatz, man könnte ihn dessen geistige Folge nennen; der zweite Schlussatz geht aus ihm hervor und entspricht dem Seitensatz, so daß beide Seiten des Tongedichts hier zum Abschluß kommen.

blasen Oboen und Fagott ihr verstocktes c-c; und was sie angeschürt und angeblasen, bricht unter dem Schrei der Trompeten mit dem ganzen Orchester und den Pauken im scharfen Rhythmus der Melodie selber, als sollte sie in ihrer Bewegsamkeit verhöhnt werden, in vollster Kraft hervor.

Den dritten Theil übergehn wir. Aus dem zweiten Schlußsatz und seinem Gange heraus wird noch einmal, gleichsam hingeworfen, auf f-as-des ein Schluß gemacht, oder vielmehr abgebrochen. Die Hörner fassen und halten nach einer allgemeine Stille g-g und noch einmal versucht die sanfte Bitte des Seitensatzes ihre Macht, vergebens. Der Zorn hält starrsinnig fest und gräbt sich selber sein Grab. Die Ouvertüre — der Held — erstirbt.

Es giebt kein Werk, das Beethovens männliche und künstlerische Energie in engem Raum so voll bewährte, als der Koriolan.

X Die C moll - Symphonie.

Daß eine so große Reihe solcher Werke Beethoven zum höchsten Bewußtsein seiner Kraft und bei den Zeitgenossen, da er sich einmal so früh und nachdrücklich Anerkennung verschafft, zur höchsten Geltung bringen mußte, begreift sich. Mit der Bedeutung seiner Werke stieg die Theilnahme, mit dieser stiegen die Honorare. Die deutschen Verleger zahlten, was er fordern mochte und sie leisten konnten; von England aus zahlte ihm Clementi für das Recht, die drei Quatuors, die Bdur-Symphonie, Coriolan, das Violinkonzert und das vierte Klavierkonzert herauszugeben, — Werke, die allesamt bereits in Deutschland verlegt waren, — am 20. April 1827 die Summe von 200 Pfund, und 60 Pfund wurden ihm für drei Sonaten zugesichert. Rechnet man die sehr zahlreichen Werthgeschenke (goldne Dosen u. s. w.) dazu, die dem überall hochverehrten Künstler verehrt wurden, so muß man annehmen, er habe sich ein anständiges Vermögen sammeln können.

Wenn er nur sammeln und festhalten und überhaupt haushalten verstanden! Wo hätte er es aber lernen sollen in der Dürftigkeit, aus der er herkam, und in der Abgeschlossenheit von der Welt, in die seine Taubheit ihn versenkt? und wo hätte er inmitten seines Schaffens Sinn und Muße für die äußern Angelegenheiten hernehmen sollen? Er lebte eben in einer andern Welt. Man könnte fast sagen, er lebte — was die Meisten leben nennen — gar nicht: er

schuf. Besonders in dem Abschnitte seines Lebens, den wir jetzt erreicht haben, ist von seinen äußerlichen Verhältnissen so gut wie nichts zu melden, — um so mehr von seinen Werken.

Schon steigt wieder eins derselben empor, die

Cinquième Sinfonie, Oe. 67,

in Cmoll, die 1808 unter Direktion des Komponisten aufgeführt wurde. Noch einmal, und diesmal in höchster Machtfülle, sollte Beethovens Lebensgedanke: Der Kampf des Mannes gegen das Schicksal und der Sieg — zum Ausdruck kommen. Hier sollte er so hoch gefaßt werden, daß alles Individuelle abgestreift hinfiel und die Erfahrung, die Beethoven im eignen Lebenslaufe gemacht, als Lebensgedanke und beschiednes Schicksal der ganzen Menschheit offenbar würde. Uns Allen ist die Lösung

Durch Nacht zum Licht!

Durch Kampf zum Sieg!

gegeben. Wie Beethoven diesen Kampf, — nicht seinen persönlichen, sondern den des Menschen überhaupt und das Allen, nicht bloß ihm gesetzte Ziel, des Lichts und seines Siegs, angeschaut und in sich durchgearbeitet, das sagt die Symphonie.

Vor Allem ist jener triviale französische Einfall wegzuworfen, der die Cmoll-Symphonie (wenigstens ihr Finale) auf die schon musikalisch unbegreiflichste Weise mit der Eroica in Berührung setzen und ihr Finale als Triumph der Waffen, oder des Eroberers Napoleon hat setzen wollen. Hier handelt es sich nicht um irgend einen vereinzeltten Kampf; jeder, den der Mensch in edlem Ringen gegen das Schicksal besteht, in welcher Gestalt es auch entgegen-trete, findet hier sein ideales Abbild und seinen Triumph. Gerade die Ungeeignetheit der Musik, das Konkrete so genau zu bezeichnen, wie Plastik und Poesie vermögen, ist hier der idealen Darstellung zu Statten gekommen.

Uebrigens hat Beethoven selber für die oben ausgesprochene Auffassung einen Fingerzeig gegeben. In seinen Gesprächen mit

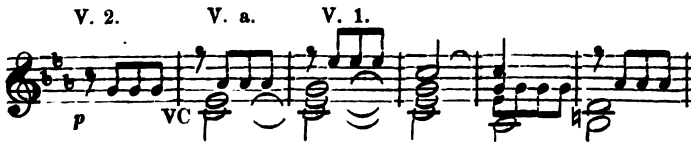
Schindler hat er vom Anfang oder vielmehr vom ersten Motiv, Takt 1 und 2,

Allegro con brio.



ausgesprochen: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ Er hat zugleich den Willen erklärt, daß dieser Anfang mehr in der Bewegung des Andante gegeben werden und das Allegro-Zeitmaß erst mit Takt 6 eintreten solle.

In der That ist dieses Schicksalspochen der Grundgedanke des ganzen Satzes. Es kündigt den Satz an, es bildet das erste Glied des Hauptsatzes,



und dann das zweite Glied, indem es nach einander die verschiedenen Stimmen erregt, es leitet, über das ganze Orchester ausgebreitet, den Halbschluß an. Nachdem es mit Macht, wie beim ersten Auftreten, die Unterdominante geschlagen, webt es, durch alle vier Stimmen des Saitenchors eilend, den Nachsatz, und ruht nicht, bis das ganze Orchester in den Kampf hineingezogen ist und der ganze Hauptsatz erst emporclinmt, dann kraftvoll sich wie ein Ringer, der nimmermehr sich besiegt erkennt, niederbeugt und abermals (es sind die Geigen, die hier zeichnen) niederbeugt und zum drittenmal (mit fis-a-c-es) nach Gmoll gleichsam ausgleitet, um auf d-f-b zu schlagen und von da die Parallele Esdur zu erreichen.

Es lebt in dieser Unermüdblichkeit des schlagenden Motivs eine Streitfertigkeit, in dem dreimaligen Niedertauchen der Geigen gerade

bei der höchsten Aufregung des Orchesters eine fast grimme Freudigkeit, dergleichen in der ganzen Musikliteratur nur noch, wenn gleich in anderm Sinn, in der Eroica und bisweilen bei dem alten Bach (z. B. in der Kirchenmusik „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“) zu finden ist. Das ganze Leben, unser Aller Leben ist ein Kampf; so laß uns rastlos kämpfen!

In dieser ganzen Partie führt der schlagkräftige Saitenchor das Wort, die Bläser unterstützen in einzelnen Momenten und geben ihren befehlenden Anhauch dazu. Nun führen sie, und zwar die Hörner, zum Saitensatz,



(der hier Takt 7 und 8 ange deutete Bass eine Oktave tiefer zu lesen) der Verlangen nach Ruhe, vielleicht Dringliches und Schmerzliches im Gefühl, daß Kraft und Muth sinken, ausspricht, — aber kein Verzagen und Nachlassen; denn immerfort pocht und treibt das Grundmotiv, der Grundgedanke, wiewohl er sich dem Saitensatz unterordnet. Dieser wird von der Klarinette, dann von Flöte und erster Geige wiederholt; dazu vernimmt man jene in den Hörnern so ermutigenden Töne,



aber es sind nicht Hörner, sondern die dunklern, gemüthsengern Fagotte, die sie geben, — durchaus weichere Stimmen und weichere Stimmung. Gerade zum Schluß, wo der Gesang ängstlich und quälerisch zu werden droht, bricht stralend von Muth und Kraft die Zuversicht auf endlichen Sieg hervor; wieder sind es die Violinen, und wieder im Niedersteigen, die führen. Es ist Kraft und Schwung, aber nicht Aufschwung, noch lange nicht Sieg.

Das ist der erste Theil.

Der zweite steht gleich wieder mitten im Ringen; nach kurzer Anmelbung stellt das Grundmotiv wieder den Hauptsatz her, diesmal in Fmoll, mit Einmischung der warmen Klarinetten, überhaupt heißer werdend und größere Maasse annehmend, seine Bewegung in der einen Stimme auf vier, auf zwölf Takte weit erstreckend, während andre wechselnde Stimmen bald mit dem Motiv, bald mit einem fast unvermerkt sich einschleichenden Gegensatze dawider ankämpfen. Zunächst scheint ein Standpunkt in jenem Hornsatze gefunden, der oben im vorletzten Notenbeispiel in den vier ersten Takten gezeigt ist; bald bleiben nur die langen Töne davon, und es entsteht zwischen den Chören der Bläser und der Saiten



ein schweres Drängen und Schieben, zuletzt treffen die Massen einander Schlag auf Schlag, — man wird an den Schmerzruf des Propheten erinnert: „Die Last! die Last!“ So schwer drängt und kämpft sich die zweite Entwicklung — der zweite Theil zu dem dritten durch.

Wenn dieser auf seinem Schlusse steht, der sich natürlich aus dem Grundmotiv, diesmal mit vollem Orchester und harmonievoll bildet, dann wendet sich noch einmal dieses unablässige Ringen in einem Anhang auf die Unterdominante, auf deren Untermediante Des, das, wie mit zornigem Schrei gefaßt, lang aushallt; dasselbe geschieht auf fis-a-c-es — und von diesem Gmoll ab eröffnet sich dem Blick auf einmal eine neue Aussicht. Wieder setzt jenes von den Hörnern zuerst eingeführte Motiv ein, diesmal in Fagotten, Bratschen, Violoncellen, starken aber trübern Klangs, von trozigen Schlägen der Trompeten und Pauken gefestet. Aber es drängt sich



ein ängstlicher, schnell abtreifender Lauf der Geigen dazu, der fast Verzagen ahnen läßt. Allein gerade hier tritt jener Gegensatz, der sich zuvor (S. 69) fast unvermerkt herbeigelassen hatte, in festem gemessenen Schritte vor, — er stellt Viertel gegen die breiten Akkorde ($\frac{1}{4}$) der Bläser und das Grundmotiv der Pauken, — und mit düsterm Ernst, aber unerschütterlichem Entschlusse wird der Weg durch das Leben, — das heißt der Kampf, denn Kampf ist Leben, — fortgesetzt.

Es ist die hohe Energie des Künstlers, mit dem einen Grundgedanken ein weites Lebensbild durchdrungen zu haben, und, wenn alles gesagt scheint, im Anhang aus demselben Grundmotiv eine neue Seite des großen Lebensbildes, in der alle bisher vorgeführten Gestalten zu neuer Bedeutung sich aufrichten, zur Anschauung zu bringen. Der Techniker wird nicht fertig, die Emfigkeit der Ausarbeitung zu bewundern*), wir Andern würden nicht fertig werden, den Reichthum und die Macht der künstlerischen Idee zu entfalten, die nicht bloß jene Emfigkeit und Einheit im Motiviren bedingt, sondern auch nicht ruht, als bis jede Seite des Grundgedanken zur Anschauung gebracht ist, und die in jedem Gliede des umfassenden Ganzen wirkt und bedeutsam hervortritt. Instrumentation, Harmonie, jede Stimme giebt davon Zeugniß.

*) Er hat Recht, das Geschick und den Fleiß der Arbeit zu rühmen. Allein er darf nicht bei diesem äußerlichen Anblick stehen bleiben, er muß den Sinn zu erfassen trachten, der dies Motivengewebe hervorgerufen und in ihm lebt, sonst sieht er in der Kunst nur das Handwerk. Raphael hat einen wackern Pinsel geführt, um seine Bilder, — una certa idea, wie er sagt, — auszuführen; aber der Pinsel ist nicht Raphael. Der geschickte, oft so sinnige Ludwig Berger hat aus einem einzigen nichtsnutzigen Motiv eine ganze Sonate von drei Sätzen herausgesponnen. Es war Manufaktur.

Ein einziger Moment ist es, in dem der Dichter von der Strenge seiner Gedankenführung abläßt und, technisch genommen, ganz unmotivirt einem Gedanken sich hingiebt, der nur einmal hervortreten durfte, äußerlich genommen ohne Vorgang und ohne Folge. Wenn der dritte Theil den Vordersatz des Hauptgedanken mit Kraft auf der Dominante schließt, dann nimmt eine fein einbringliche Stimme den Faden des Gesanges auf, —



es kann natürlich nur die Oboe sein, — und führt ihn stillsinnend, weit hinweg von all dem Streit und Widerstreit, hinaus, — vielleicht ist es das kaum bewußte Sehnen nach Frieden! nach Erlösung von all diesem ermüdenden Kampf! — ohne bestimmtes Ziel. Es ist die schöne Menschlichkeit und die Dichtertiefe Beethoven's, die mitten in der harten Arbeit des Lebens ihm den Sinn noch zugänglich erhält für die zarteren Gefühle, ja für die Kleinheit und Gebrechlichkeit des Menschen. Denn daß er sich aus dieser Kleinheit und Gebrechlichkeit so hoch aufrichtet, das ist des Menschen Ehre.

Es ist gerungen worden und gekämpft gegen das „Rochen des Schicksals“, aber nicht gesiegt. Das war der erste Satz dieser Symphonie, deren Grundgedanken wohl Jeder ohne fremden Beistand hat fassen können, Jeder aber aus Beethoven's Munde gern bestätigt gefunden. Der zweite Satz nimmt seinen Gedanken mit innerer Nothwendigkeit aus dem ersten.

Man kann ihn Anrufung und Aufrichtung nennen; die Worte des Psalmisten: „Aus der Nacht wandt' ich mich zu dir! Und aus dem Dunkel rief ich zu dir empor!“ könnten dem Sänger vorgeschwebt haben, — wir sagen nur: könnten. In der That erhebt sich (in As-dur) aus der Tiefe, über den dumpfen Pulsen des Piz-

zicato-Basses der Gesang einer vollen, aber dunklen Stimme (Bratschen und Violoncelle im Einklange) gebetartig oder hymnisch, und breitet sich milder nach oben aus, und findet seine Vollendung in dem hoch und zart und harmonisch voll erklingenden Chor der Bläser. Ein zweiter Vers oder Gedanke, fester und selbstgewisser als der erste, doch von verwandtem Sinne (im selben Ton und an das erste Motiv anknüpfend), folgt, will sich in Erbangen und Beklommenheit verlieren, bricht aber gleich stralend in der Pracht der Trompeten und Pauken und des vollen Orchesters durch nach dem hellen Chur und stellt sich da herrlich und heldenfest auf.

War das der Sieg? — Nein; nur der erste klare Gedanke daran. Ein Riß durch das dunkle Gewölk hat auf einen Augenblick das sonnburchschimmerte Blau des Aethers gezeigt, im nächsten Augenblick ist Alles wieder in Dunkel gehüllt, jene Beklommenheit, die sich zuvor schon empfinden lassen, breitet sich weiter aus. Dies sind die Grundzüge des zweiten, *Andante con moto* überschriebenen Satzes; wie sie ihren fernern feierlichen Umgang halten, wie jeder der Momente wächst, sich verwandelt und vertieft, das auseinanderzusetzen, fehlt Raum und Bedürfnis.

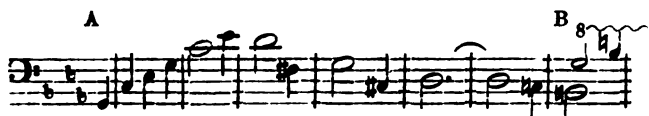
Die Anrufung hat also nicht erlöst, nicht Sieg gebracht; in dir selber mußt du die Kraft erkennen und wecken, mit der dir zu siegen beschieden. Das ist ein kühner, dunkler, zweifelvoller, nicht auf einmal zu bewältigender Gedanke; es ist der des dritten Satzes, der unmöglich noch Scherzo heißen kann; er ist einfach *Allegro* überschrieben.

Die Bässe setzen an, —

The image shows a musical score for basses, consisting of two staves. The top staff is marked with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a section labeled 'A' and then transitions to a section labeled 'B'. Above section 'B', the tempo marking 'poco ritard.' and the dynamic marking 'pp' (pianissimo) are present. The bottom staff is marked with a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a section labeled 'A' and then transitions to a section labeled 'B'. Below section 'B', the dynamic marking 'pp' is present. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a 'p' (piano) marking in the bottom staff.

die Violinen mit Bratsche, Bässen, Fagotten und g aushaltenden Hörnern vollenden das Thema. Wir machen darauf aufmerksam, daß es aus zwei mit A und B bezeichneten Abschnitten von je vier Takten besteht, die beide auf der Dominante schließen.

Der Abschnitt A wiederholt und erweitert sich



auf sechs Takte, — der grüblerische Gedanke gräbt weiter, — B folgt, wie zuvor. Ein neuer Satz folgt, der mit seinem Pochen

entfernt an das Urthema der Symphonie erinnert; es sind aber Hornstöße, die hier rufen und treiben, und das Ganze hat ein dürreres, hartes Wesen, dem der Saft und die Wärme des Lebens abgeht, das selbst bei der Wiederholung unter dem befehlenden Anhauch der Bläser nur zu trübsinnigem Klagegesang emporzuheben vermag und sich mit schweren müden Seufzern auf der Dominante des hohlen Esmoll niederläßt.

Auf dieser Dominante, die gleich als das trübe dumpfe Bmoll aufgefaßt wird, kehrt der erste schon vorbereitete Gedanke wieder, jeder Abschnitt (A und B) normal, zu vier Takten. Und wieder erweitert sich A,



diesmal auf neun Takte und weiter; es findet kein Ende, sondern führt in den andern Satz (der schlagenden Viertel) hinein, der diesmal zu noch höherer Stärke gelangt, nicht wieder weichen will, sondern sein Viertelmotiv auch gegen den zurückkehrenden Hauptsatz anklingt, in eine fast spielende Unruhe geräth, — wie der innere Zwiespalt sich oft unwillkürlich hinter verlegnem, trübem Lächeln verbirgt, — und, zuletzt zerfallen, zuvor laut rufend, schteft.

Dem Sinnen folgt in einem ganz neuen Satze, der wie Trio zum Hauptsatze steht, ein neuer Versuch, den Weg zum Ziele zu finden. Mit rühriger, aber äußerlicher Geschäftigkeit setzen die Bässe ein Thema



ein, das von Bratschen und Fagotten, von der zweiten, der ersten Geige fugenartig (es ist eigentlich nur Nachahmung, nicht Durchführung) unter wachsender Orchesterfülle emporggeführt und muthig geschlossen wird. Dies bildet einen liedförmigen ersten Theil; im zweiten faßt der Bass mit dreimaligem Ansätze, die beiden ersten werden auf dem sechsten Achtel abgebrochen, es ging noch nicht vorwärts, — wieder das Thema, es wird wieder, nur in andrer Weise, mit Betonung der Unterdominante, durch- und emporggeführt und regt und wiegt sich zuletzt (in der Wiederholung, denn auch der zweite Theil wird wiederholt) hoch oben in der Flöte, über den sanften Harmonien der andern Bläser. Es war ein flüchtiger Gedanke, er regte sich in frischer Thatkraft, befriedigen konnte' er nicht.

Sondern er senkt sich wieder nieder zum Hauptsage. Der aber zaudert schon im Auftreten



und wiederholt stockend Takt 5 und 6, was er in festerem Zusammenhalt Takt 3 und 4 gesagt, so daß er jetzt auf sieben Takte sich erstreckt. Auch der zweite Mollsatz kehrt wieder, aber leise, gebrochen, hilflos, wie in Nacht verloren. Das fällt wie in den Ton einer alten halbvergesenen Ballade, die sich kaum hervorwagt, als gäb' es keine Zukunft mehr, kaum noch Gegenwart, — und singt sich leise weiter, wenn jener erste Gedanke noch einmal schüchtern vorübergezogen.

Hier scheint keine That, kein Ausweg, keine Regung mehr möglich. Leise, kaum hörbar — ppp — rieselt ein Klang langhin durch die Saiten, die alle

As-As-c-c

unbeweglich wie ein Leichentuch halten. Nur in der Pause, ganz leise, pulst noch Leben und weckt endlich die Vögel aus der langen scheintodten Erstarrung. Und jenes erste zweifelvolle Sinnen auf Hilfe, auf Erlösung, regt sich ganz leise in der ersten Saitenstimme, und dehnt sich aus und erhebt sich unter dem Anschwellen des Orchesters —

Und da endlich, da strömt der vollste Chor aller Instrumente, — es sind, jetzt erst! Posaunen und Kontrafagott und Oktavflöte zugetreten, — den erhabensten Triumphgesang, der jemals vom Orchester angestimmt worden. Mag auch, das ist menschennothwendig, eine flüchtige Rück Erinnerung an jenen letzten bangen Augenblick vorüberziehen: der Sieg des Menschen, der nimmer dem hemmenden und beugenden Schicksal — in welcher Gestalt es auch drohe — thatlos sich unterwirft, er ist entschieden und überglänzt und überroust den Horizont.

Wir werden uns nicht dahin verirren, hier noch erläutern zu wollen, was nur gehört zu werden braucht, um von Allen verstanden zu sein. Wohl aber fodert die Wichtigkeit des Werks und die ehrfürchtige Liebe, die wir Alle dem Meister zollen, wenigstens auf einige Bemerkungen einzugehn, die dasselbe hervorgerufen hat. Bedarf auch das Werk und sein Meister nicht unsrer Vertheidigung, so geben jene Bemerkungen doch vielleicht zu mancher fruchtbaren Erwägung Anlaß.

Hier haben wir es in erster Reihe wieder mit Dulibicheff zu thun. Vielleicht mit Unrecht; vielleicht hält Mancher, von der Höhe Beethoven'scher und überhaupt deutscher Kunst durchdrungen, es für höchst überflüssig, von den Raisonnements eines übermüthigen Dilettanten so sorglich Notiz zu nehmen. Allein erstens ist dieser Dilettant ein Mann von Geist, der selbst in die Beethovensche Musik bisweilen hellen Einblick gehabt. Zweitens hat dieser Mann durch sein Werk über Mozart und durch das über Beethoven selbst in Deutschland Aufmerksamkeit erregt; die Deutschen können es einmal, Dank ihrer einstweiligen politischen Verkommenheit, nicht lassen, vor allem Ausländischen Respekt zu haben und vor französischer oder französisirender Suffisance zu verstummen, selbst wo ihre Ueberlegenheit dem fremden Raisonniren und Radotiren gegenüber sonnenklar ist. Und wäre sie es in der Musik etwa nicht? was hat Frankreich unsern Komponisten gegenüberzustellen?

Drittens ist Dulibicheff nicht ein Einzelner; er ist der Ausdruck aller derer — und sie zählen nach Millionen — die nicht über die Sphäre des Spiels und der sinnlichen Ergözung hinaus können oder mögen und sich wohlgenuth herbeilassen, über die Priester des Idealen zu Gericht zu sitzen, recht wie Frösche, die den Flug des Adlers nach ihrem breitbeinigen Sprung bemessen. Diese Stellung Dulibicheffs, seine Unfähigkeit, sich auf dem Standpunkte deutscher Musik zu erhalten, kennzeichnet sich schon darin, daß er Beethoven den reindeutschen Musiker nennt und schon damit unter Mozart gestellt zu haben meint, der ihm als der universelle Musiker erscheint,

— oder darin, daß er als Gegensatz zur deutschen Musik die italienische oder europäische aufstellt. *) Die italienische Musik ist die von Europa, gewiß! nämlich für alle, die sich auf dem Lotterbett der Sinnlichkeit von ihren Comptoir- oder Tischbeschwerden ausruhn und der idealen Tonwelt fernbleiben wollen.

Vor Allem kommt Dulibichoff auf jene französische Auffassung zurück. In Paris — Roma locuta est! — hätten die Quartette und die ersten Symphonien Beethovens kalt gelassen**), da hätte die C-moll-Symphonie 1828 (1829) die Beethovensche Musik eingeblüht. Bei der Aufführung der C-moll-Symphonie, erzählt er, sei es geschehn, daß das Finale einem alten Soldaten von der Garde seinen Kaiser offenbart, er habe mitten in der blühenbsten Restauration im vollen Konzertsaal ausgerufen: Das ist der Kaiser! Vive l'Empereur! Und in der That — meint Dulibichoff — scheint das Finale mit dem Inhalt der vorigen Sätze nichts gemein zu haben; niemals sei die Sonne so glänzend über Beethovens Tagen aufgestiegen, nicht als Sieger sei er aus seinem entsetzlichen Kampfe mit dem Geschick hervorgegangen, sondern besiegt als Mensch und als Künstler. Oder wolle man, wenn das Finale nicht auf den lebenden Künstler anwendbar sei, es als Weissagung unermesslichen Nachruhms betrachten? — dann würde der dunkle Gang (S. 75) der zum Finale führt, zur Darstellung des vielgequälten Daseins, und das Hereinbrechen des Finale stellte die allegorischen Trompeten der Fama dar, die aus den hundert Mündern der Göttin gleichzeitig ertöntem — es fehlt nur noch das

*) Dabei widerfährt ihm aber, daß diese italienische oder europäische Melodie, mit diesem traurigen und herzlichen (*triste et cordial*) Accent und diesem Schmach nach alten Volkswesen nichts anders ist, als das Minore des beethovenschen Thema's selber, — und daß er das weiß und sagt. Er nennt nur italienisch, was ihm wohl gefällt; zufälliger oder glücklicher Weise gefällt ihm die beethovensche Melodie, folglich ist sie italienisch. Sie ist es nicht.

**) „Les dilettanti“, sagt er, „et même les professeurs parisiens“. Die Arcopagiten von Paris, zu Gericht sitzend über Beethoven.

offizielle Feuerwerk, um die französische Selbsthuldigung vollständig zu machen — und bleiben wir ernsthaft.

Der Grundirrtum ist hier der, daß die Symphonie durchaus an Beethovens Individualität gekettet bleibt. Wohl meinen auch wir, daß sein persönliches Erlebnis die erste Anregung gegeben haben könne, denn unaufhörlich hatte er im Innersten gegen sein Verhängniß zu ringen. Allein ein Geist wie Beethovens erhebt sich, das ist eben Künstlers Art, über die persönliche Beschränkung zum Ideal; sein Kampf erwächst ihm zum Kampfe des Menschen. Auch darin noch irrt Dulibicheff: Beethoven ist nicht besiegt worden. Denn seine Taubheit, die Verstößung aus dem sinnlichen Dasein der Kunst, hat ihn nicht niedergeworfen und entwaffnet; er hat nach seinem energischen Ausbruche „dem Schicksal in den Nacken gegriffen!“ und weiter geschaffen. Das war der erste Sieg über sein Geschick, und jedes neue Werk war ein neuer. Nähmen wir selbst mit Dulibicheff an, daß so und so viel Einzelheiten in diesen Werken Fehlgriffe seien, die der Taubheit entsprungen, immer bleibt stehn: er hat geschaffen, folglich hat er gesiegt; immer zeigen sich neben den angeblichen Fehlern die mächtigsten und zartesten Züge, folglich hat die Taubheit ihn nicht besiegt.

Die übrigen Bemerkungen dieses wunderlichen Verehrers — denn Dulibicheff ist ein wahrer Kalwäd, der seine Götzenbilder anbetet, dann aber, wenn sie ihm nicht den Willen thun, durchprügelt — wollen wir nicht allzu ernst nehmen. Dahin gehört, daß er vom zweiten Satze des Andante (das er sehr lobt), der, wie er sagt, „mit dem größten Effekt“ in Cdur (in As, dann erst in Cdur) auftritt, — es ist dieser Satz,



(Trompeten und Oboen führen oben die Melodie mit ihrer Unterstimme, Hörner verdoppeln in der tiefen Octave, die Geigen führen die Triolenfigur, die Bratschen verdoppeln in der tiefen Octave, mit den Fässen gehen die Pauken), der bei seiner dritten Aufstellung seine Verkündigung noch pomphafter



(Pauken — mit den Fässen.)

mit erweitertem Rhythmus und dem Vollschall des ganzen Orchesters in die Welt sendet — daß er von diesem Satz meint: hier nehme die Melodie den Ton deutscher Volksthümlichkeit an (ja wohl!) der an die alten Lieder des Landes erinnere, z. B. — — den Großvater*!)

Ist dies grotesk, so muß, vieles Andre bei Seite gelassen, wenigstens noch eine Bemerkung erwähnt werden, weil er sich dabei auf einen Musiker, auf Berlioz beruft, der dieselbe Ansicht habe durchblicken lassen. Er hält mit Einem Worte, das Finale für zu lang, Beethoven habe aus dem Vollen angefangen, folglich nicht steigern können, daher müsse die Theilnahme des Hörers sinken. Er ist sogar nicht übel der Meinung, daß man „zum Vortheil des

*) . . . qui rappelle les vieux chansons du pays, le *Grossvater* par exemple.

Werts den Anhang (cette queue démesurée) streichen“ solle. Das hat er bei den Italienern gelernt.

Abstrakt über Länge oder Nicht-Länge streiten, führt zu nichts; es steht Jedem frei, irgend etwas für sein subjektives Vermögen und Interesse zu lang oder nicht lang genug zu finden. Anders ist es, wenn man auf das Wesen der Sache eingeht.

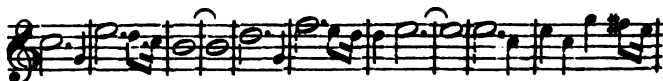
Da findet sich denn, daß gerade dieses Finale in der festesten und wohlgemessensten Weise vollkommen normal gestaltet ist; selbst die Wiederkehr der Einleitung (oder Ueberleitung aus dem vorigen Satz) ist nicht ohne Vorläufer; schon die Zauberflöten-Ouvertüre, dann die pathetische Sonate kommen auf ihre Einleitungen zurück. Alle Theile sind vollkommen ebenmäßig gebildet und gegen einander abgewogen, nur treten sie, dem Inhalte gemäß, in größern Verhältnissen auf.

Der erste Satz der Hauptpartie geht von Seite 120 bis Seite 124 Takt 5 der Breitkopf-Härtelschen Partitur. Er ist der jubelvolle und dabei erhabene Ausbruch oder vielmehr Durchbruch des Triumphs durch die Nacht des Ringens und Zweifels und fast der Verzweiflung oder Ausichtslosigkeit. Drei Sätze haben den vorhergehenden Zustand dargestellt, von Seite 1—120, die Wiederholungen ungerechnet; da muß der erste Gedanke des Finale seine wohlterwogene Fülle haben; dreimal setzt er an (A)



zum Jubel des Siegs und dreimal (B) erschallt der glückliche Ruf.

Hier ist Jubel, Aufregung, Stoff zu einem feurigen, kurzgefaßten Triumphmarsche; Abschluß und Krönung eines solchen Werts fordern mehr. Es muß festgesetzt, bestätigt und aller Welt verkündet werden der Sieg. Daher ist ein zweiter Satz der Hauptpartie



(dürre Skizze, die Ruhetöne stehen schwungvoller Bassbewegung gegenüber) nothwendig, wie wir schon in ganz kleinen Werken gefunden haben. Dieser zweite Satz hat zwei Seiten in der Partitur, oder achtzehn Takte.

Schon die allgemeine Form fodert einen Seitensatz; hier war er nothwendig für den Ausdruck der reinen, kindlich-unverholnen, herzlichen Freude; ohne ihn wäre das Finale bloße Fanfare, wo nicht Fanfaronade. Dann fodert die Form Ausgang und Schlusssatz. Der hohe Standpunkt des Werks findet so wenig bei dem Vergnügen am Sieg als bei der jubelvollen Verkündigung sein Genügen; die Freude muß zum erhabnen Aufschwung und mit Nährung muß auf die drohvolle Vergangenheit zurückgeblickt werden, das erst ist ein volles Lebensbild und ein ehrwürdiges. Diese ganze Ausführung vom Eintritte des Seitensatzes bis zum Schlusse des ersten Theils geht in der Partitur von Seite 128 bis 134, das Verhältniß von 7 zu 7 gegen den Hauptsatz.

Fassen wir uns kürzer. Der zweite Theil geht bis 147, hat also 13 Seiten gegen 14 des ersten, der $\frac{2}{3}$ Satz, die Erinnerung an die Ueberführung (S. 75) hat 4 bis 5 Seiten. Der dritte Theil geht von Seite 151 bis 168, stellt also 17 Seiten gegen 14 des ersten und 13 oder 17 bis 18 des zweiten Theils. Der Anhang *) geht von Seite 169 bis 182, hat also 13 Seiten, weniger, wie jeder der drei Theile. Das ganze Finale hat 62 Seiten gegen 120 Seiten der vorigen Theile, deren Resultat es ist.

Diese Betrachtungsweise ist eine unkünstlerische, todt. Kein Künstler zählt Seiten oder Takte ab, der Inhalt bestimmt das

*) Dulzichoff irrt, wenn er das Thema des Anhangs



ein neues nennt; es ist die energische Zusammenfassung des Hauptsatzes. Er irrt auch sehr komisch, wenn er den Triller der Oktavflöte, der sich so lustig und muthig über den Gesang der andern Instrumente hinwegwirbelt, für einen Oboetriller anhöret. Eine pirouettirende Nonne im Triumphzuge!

Maaf. Aber auf den abstrakten Vorwurf der Länge war jene Betrachtung die erste Antwort; die zweite würde Eingehn auf den Inhalt in allen seinen Theilen und Erwägung ihrer Nothwendigkeit sein. Hierauf nach allem zuvor Bemerkten noch näher einzugehn, scheint uns nicht nothwendig; und so nehmen wir von Herrn Dulibichoff für immer Abschied. Es ist genug gethan (hoffen wir) diesen ganzen dilettantischen Standpunkt, von dem aus der Erste Beste, der ein wenig Klavier gespielt (und wer hätte es nicht?) in unsre Kunst hineinspricht, zu kennzeichnen.

Noch eine wunderliche Diatribe hat sich an den dritten Satz der C-moll-Symphonie gehängt, die wir nicht übergehn dürfen, weil sie von Sachkundigen, von Musikern geführt worden und einen Grundsatz der Kunst zur Sprache bringt.

Im Winter 18 $\frac{22}{23}$ lernten die Franzosen durch den Deutschen Habeneck die C-moll-Symphonie kennen. Im Februar erklärte Fétis (damals noch in Paris, jetzt der verdiente und gelehrte Direktor des Brüsseler Konservatoriums) im Temps: es seien im dritten Satze zwei Takte zu viel und störten den im Stück ausgesprochenen Rhythmus. Recht französisch entblödete er sich nicht, einem Beethoven gegenüber zuzusetzen: wenn Beethoven den zu Anfang des Satzes so gut festgestellten Rhythmus absichtlich, um originell zu sein, gebrochen habe, so sei diese Originalitätsucht kindisch, und die überschüssigen zwei Takte seien von schlechtem Geschmack*).

Lassen wir bei Seite, daß bei Beethoven an Originalitätsucht gedacht wird, die naturgemäß nur die Nicht-Originalen plagt, — daß ihm möglicherweise die Absicht angetraut wird, durch eine solche Kleinigkeit, wie eine rhythmische Verlängerung an sich ist, sich originell zu zeigen, — daß endlich, wenn auch nur bedingt, das Wort

*) . . . que si B. avait rompu à dessein et par originalité méditée le rythme périodique si bien établi au commencement du morceau, cette originalité forcée était puerile et que ces deux mesures surabondantes étaient de mauvais gout.

„kindsch“ mit ihm in Beziehung gebracht wird. Der schlechte Geschmack, diese alleräußerlichste und subjektivste Kategorie, die wir in Deutschland ein halb Jahrhundert weit hinter uns haben, bezeichnet den Standpunkt der französischen Kritik, ganz abgesehen vom Gegenstande derselben. Eher mag dem Beethoven ein Fehlgriß, als Originalitätssucht und Geschmackstendenz beigezessen werden.

Damit war die Sache nicht abgethan. Sechszehn Jahre später, Pfingsten 1846, auf dem niederrheinischen Musikfest zu Aachen, erklärte Mendelssohn: im dritten Takte der C-moll seien zwei Takte in der Partitur zu beseitigen.

Bald darauf, in No. 27 der allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1846, gaben die Verleger der C-moll-Symphonie in Bezug auf dieselbe nachfolgende Berichtigung.

„Die Vergleichung der Originalhandschrift der Partitur von Beethoven's Symphonie in C-moll hatte ein Bedenken gegen eine Stelle des dritten Stückes, nämlich gegen den zweiten und dritten Takt der 108. Seite der gedruckten Partitur, angeregt. Dadurch fanden wir uns veranlaßt, Beethovens Briefe an uns durchzusehen, und es fand sich unter diesen ein Brief vom 21. August 1810, welcher vollständigen Aufschluß über diesen Gegenstand giebt. Wir lassen ihn deshalb, so weit er hieher gehört, im Facsimile folgen.“

„— folgenden Fehler habe ich noch in der Sinfonie aus C-moll gefunden nämlich im 3ten Stück im $\frac{3}{4}$ tel Takt wo nach dem dur $\natural \sharp \natural$ wieder das moll eintritt steht so: ich nehme gleich die Bassstimme nemlich



die zwei Takte, worüber das — ist, sind zu viel und müssen ausgestrichen werden, versteht sich auch in allen übrigen Stimmen, die pausiren —““

„Die Sache selbst bedarf keiner Erläuterung. Der Stüchfehler

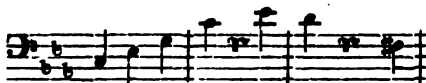
aber ist, der Originalhandschrift nach, jedenfalls dadurch entstanden, daß Beethoven die Absicht gehabt hat, wie in mehreren andern Symphonien das Moll dreimal und das Dur zweimal zu wiederholen. Es sind daher in der Handschrift die in dem Briefe ausgestrichenen beiden Takte mit 1 und die beiden folgenden mit 2 bezeichnet. Dies, so wie die mit Rothstift darüber geschriebene Bemerkung: „*Si replica con Trio allora 2*“ ist beim Stich übersehen worden.

(u. f. w.)

Leipzig, den 1. Juli 1846.

Breitkopf und Härtel.“

Mendelssohns Forderung fand bei der Mehrzahl der auf jenem Musikfest Mitwirkenden entschiednen Widerspruch; ob sie demungeachtet für das Fest erfüllt worden, ist uns unbekannt und gleichgültig. Die Streichung ist ebenfalls unterblieben; die uns vorliegende Partitur wenigstens (Härtelscher Verlag, zwischen 1820 und 1840 angekauft) hat die beiden Takte beibehalten, auch haben wir die Symphonie nie anders gehört. Wollte man übrigens auf Beethovens erste Absicht zurückkommen, so mußten nach der Härtelschen Mittheilung nicht die beiden Takte gestrichen, sondern es mußte von Takt 3 Seite 108 der Partitur auf Takt 4 Seite 85 zurückgegangen, Hauptsatz und Trio (man gestatte den formalen Namen) wiederholt und dann von Takt 1 Seite 108 auf Takt 4 und 5



übergangen werden. Dann würde der ohnehin umfassende Satz (von S. 85 bis 119) um 23 Seiten länger, man hörte jeden Theil des Trio viermal und den Satz um den es sich handelt, die Erweiterungen natürlich mitgerechnet, vierzehnmal; nur neunmal wär' er bedeutungsvoll und nothwendig — wie sich gründlich beweisen ließe, wenn der Raum es gestattete, so tief in die Werke einzugehn — jede andre Wiederholung war Last.

Schindler, in persönlichen Fragen über Beethoven ein Zeuge von Gewicht, erkennt natürlich die Authentizität des Briefs, die durch Inhalt, Handschrift und den weltbekannten Charakter der Mittheilenden unantastbar feststeht. Er macht aber darauf aufmerksam, daß Beethoven sich offenbar nach jenem Brief eines Andern besonnen haben müsse. Denn nach Herausgabe der Partitur sei die Symphonie mehrmals, wie sie herausgegeben, in Beethovens Gegenwart aufgeführt worden, ohne daß derselbe, der bekanntlich stets Alles haarscharf und genau nach seinen Angaben habe ausgeführt wissen wollen, jemals gegen jene zwei Takte ein Wort gesagt. Im Jahr 1819 sei ferner Beethoven die Partitur mit Gebauer und Piringer, den Gründern der *Concerts spirituels* in Wien, die die Symphonie hätten geben wollen, — beßgleichen im Jahr 1823 mit ihm (Schindler) zum Zweck einer Aufführung im josephstädtschen Theater genau durchgegangen — und nie habe er über jene zwei Takte eine Bemerkung gemacht.

Diese Thatfachen sind noch gewichtiger, wenn man festhält, daß es sich hier nicht einmal um zwei Takte handelt, — die möglicher- wenn auch nicht glaublicher Weise der Aufmerksamkeit entschlüpfen konnten, — sondern um die Wiederholung eines ganzen Hauptsatzes mit Trio.

Dies ist der Thatbestand zu der wunderlichen Diatribe, mit der wir zu thun haben, wunderbar schon bezwungen, weil Niemand den Streitpunkt eigentlich feststellt.

Fetis hat vorausgesetzt, als er im Jahr 1830 schrieb, von dem Beethovenschen Brief und allem durch die Herren Härtel aus der Original-Partitur Mitgetheilten keine Notiz gehabt. Man muß annehmen, daß ihm die erste Wiederholung des Satzes Seite 85, 86 der Partitur aufgefallen ist; der Satz tritt (mit seinem Nachsage) zuerst so, wie hier bei A,



mit 4 und 4 Tacten auf, dann in der Wiederholung bei B mit Erweiterung des Vorderesages (oder ersten Abschnitts) auf 6 Tacte, so daß das Verhältniß beider Abschnitte

bei A = 4 : 4

bei B = 6 : 4

ist.

Mendelssohn, 1846 in Leipzig ansässig und mit dem Härtelschen Hause befreundet, kann von dem Beethovenschen Brief und der Originalpartitur Kunde gehabt haben. Hat er sich nicht hierauf, sondern auf seine rhythmische Erkenntniß gestützt, so wird auch auf ihn das über diese rhythmischen Verhältnisse zu Sagende Anwendung finden.

Schindler endlich läßt sich, nachdem er die obenerwähnten Thatsachen mitgetheilt, ebenfalls auf die rhythmische Frage ein und nimmt an, daß ein rhythmisches Verhältniß von 10 zu 10 Tacten zum Grunde liege. Dies können wir unsrerseits nirgends ausfindig machen. Zuerst zeigt sich — man sehe das vorstehende Beispiel an — der Satz mit seiner Wiederholung im Verhältnisse von 8 : 10, oder vielmehr von 4 + 4 : 6 + 4 Tacten. Dann, an der im Briefe bezielten Stelle im Verhältnisse von 11 : 10 oder vielmehr von 7 + 4 : 6 + 4 Tacten, auch sonst finden wir nirgends das Verhältniß von 10 : 10 in dieser Composition angewendet, müssen also annehmen, daß der verdiente Mann das Richtige gefühlt, im Erweis aber leichter zu Werke gegangen ist.

Gehn wir endlich auf das im ganzen Streit Bedeutsame ein, auf die rhythmische Frage, so scheint uns wieder wunderbar, daß man allerswärts bei den „zwei Tacten zu viel“ stehn geblieben ist. Will man einmal messen und zählen, so ergeben sich ja offenbar

noch ganz andere Inkongruenzen des ersten Abschnittes gegen den zweiten; er tritt in den Verhältnissen von 4:4, 6:4, 9:4 und 7:4 auf.

„Folglich hat Fetis Recht! folglich ist die Stelle, die er tabelt, — oder vielmehr sind drei Sätze, deren ersten allein er hervorgehoben, falsch!“

Richt im Mindesten. Es ist nur die Thatsache festgestellt,

daß zu drei verschiedenen Malen das Gleichgewicht oder Gleichmaaß des Rhythmus in diesem Satz aufgegeben ist, mehr nicht. Aber dergleichen ist ja nicht blos bei Beethoven in mehr als einem Werke, es ist bei Gluck, bei Bach, bei Händel, bei jedem nicht nach eingeschulten und aufgezwängten äußerlichen Normen, sondern nach dem Leben komponirenden Künstler, wer weiß wie oft, zu finden. Man hat nur nicht daran gedacht und den Beethovenschen Satz vielleicht lebhafter empfunden.

Wollen wir den Fall, der so achtungswürdigen Musikern auffallend geworden ist, richtig beurtheilen, so müssen wir auf den Grund der Sache zurückgehn.

Der Rhythmus, wie alle andern im Kunstwerke zusammentreffenden Elemente, ist an seinem Theil auch nichts Anderes als Aeußerung — folglich Ausdruck dessen, was den Geist des Künstlers eben erregt. Ist dieser Geist, ist das Gemüth des Künstlers in ruhigem Gleichgewichte seiner Kräfte und der Einwirkungen auf dieselben, so muß auch seine Aeußerungsweise eine gleichgewichtige sein. Dies ist der verständig, leiblich, sittlich normale, es ist der naturgemäße Grundzustand. Er findet seinen ganz gleichartigen Ausdruck im Gleichmaaß des Rhythmus.

Es ist also ganz richtig, dieses Gleichmaaß als Norm, als Grundgesetz oder erstes Gesetz für den Rhythmus anzusehn. So weit haben Fetis und Mendelssohn Recht.

Wie aber, wenn dieses Gleichmaaß im Gemüth des Künstlers erschüttert, durch Pathos, durch Leidenschaft aufgehoben ist? —

Dann kann ja das aus seinem Gleichmaaß gebrachte Gemüth unmöglich Gleichmaaß zeigen, unmöglich also sich im Gleichmaaß des Rhythmus bewegen! Vielmehr werden die innern, weniger oder gar nicht abgemessenen Bewegungen sich auch im Rhythmus ausdragen; wie die Leidenschaft rücksichtslos bei diesem Gegenstande verweilt, über jenen andern dahinstürmt: so wird sich mit innerer Nothwendigkeit dieser rhythmische Abschnitt ausdehnen oder verkürzen, jener nicht. Wer sich hier zum Gleichmaaß zwänge, würde der Natur Gewalt anthun, er würde Wahrheit und künstlerische Macht der dürftigen Konvenienz zum Opfer bringen.

Das war nicht Beethoven's Sache, — und gerade das ist es, was hier von ihm verlangt wird; er sollte die Tiefe und Macht und Wahrhaftigkeit seines Schauens zum Opfer bringen, um ja stets in konventioneller Zügelung einherzugehen, gleichmüthig und kühl bemessen im zugeknöpften Frack, wie vielleicht einem Lehrer ziemt und einem Manne der Gesellschaft. In ihm aber arbeitete jener dunkle, zweifelvolle Gedanke, der erst hoch emporstrebt, dann zagenb — wie es menschlich ist in schwierigen Tagen — wieder zurücktritt, der wiederkehrt — um noch einmal und mit doppelter Scheu zurückzuweichen, der zum drittenmal (in Bmoll) sich erhebt und mit gräblicher Unablässigkeit sich noch höher emporringt — und noch einmal zurückweicht. Denn die siegerische Entscheidung konnte erst später erfolgen; das Finale brachte sie.

Daher sind dort die rhythmischen Dehnungen, — man sieht ja, daß den Abschnitten von sechs, neun und sieben Takt ein Abschnitt von vier Takt zum Grunde liegt, dem sich Wiederholungen anfügen — entstanden, und daher ist im Finale die klarste Festigkeit und Gleichmäßigkeit des rhythmischen Baues. Der Sieg hat das Gemüth in Gleichgewicht aller seiner Momente gesetzt.

Aber Beethoven's eignes Zugeständniß? —

Es beweiset nur, daß Beethoven in jenem Augenblicke gar nicht bei der Sache war. Ihn trieb künstlerischer Drang und Bedürfniß von einem Werke zum andern. Während er in irgend

einem andern Werke lebte, ward er äußerlich veranlaßt, einen Blick in die C-moll-Partitur zu werfen, fand da den Abschnitt von sechs Taktten und hielt ihn, — des Sinnes nicht mehr erinnerlich, der die Dehnung bedingt hatte, — für ein Versehen. Da wurde jener Brief an den Verleger erlassen — und offenbar von Beethoven gleich wieder vergessen, sonst wär' er auf der Aenderung bestanden. *) Das geschah aber nicht; vielmehr blieb, wie Schindler bezeugt, Beethoven allezeit der ursprünglichen Fassung treu.

*) Er war in solchen Dingen sehr scharf, wie sich auch ziemte. Dies erzählt einen Vorfall, der sich an die drei Sonaten Op. 31 knüpft, die er dem Buchhändler H. G. Nägeli (dem verstorbenen) in Zürich in Verlag gegeben hatte, einem wackern und sachkundigen Manne, der sich durch Lieder — sie leben zum Theil noch jetzt im Munde des Volks — seine Chorgefanglehre nach pestalozzischen Grundsätzen, seine Vorlesungen über Musik u. s. w. verdient gemacht, der sich aber (wie die Vorlesungen zeigen) auf dem Beethoven entgegengesetzten Standpunkte gehalten.

„Als die Korrektur ankam (erzählt Nies) fand ich Beethoven beim Schreiben. Spielen Sie die Sonaten einmal durch, sagte er zu mir, wobei er am Schreibpulte sitzen blieb. Es waren ungemein viele Fehler darin, wodurch Beethoven schon sehr ungeduldig wurde. Am Ende des ersten Allegro's, in der Sonate in G dur, hatte aber Nägeli vier Takte hineinkomponirt, nämlich nach dem vierten Takte des letzten Satzes:



Als ich diese spielte, sprang Beethoven wüthend auf, kam herbeigerannt und stieß mich halb vom Klavier, schreiend: Wo steht das zum Teufel? — Sein Erstaunen und seinen Zorn kann man sich kaum denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichniß aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, der sie nachsehen und zusetzen sollte: Edition très-correcte. — Diese Bezeichnung findet sich noch heute auf dem Titelblatte. Es sind jedoch diese vier Takte in einigen andern nachgedruckten Ausgaben noch immer zu finden.

Hierher gehören nachstehende Billete Beethovens an mich:

Sein Sie so gut und ziehen Sie die Fehler aus und schicken das Verzeichniß davon gleich an Simrock, mit dem Zusätze, daß er nur machen soll, daß sie bald erscheine, — ich werde übermorgen ihm die Sonate und das Konzert schicken.
Beethoven.

Ich muß Sie noch einmal bitten um das widerwärtige Geschäft, die Feh-

Wir wollen übrigens von diesem Werke nicht scheiden, ohne Franz Liszt's zu gedenken, der davon eine bewundernswürdige zweihändige Klavierbearbeitung gegeben, wie sie nur der größte Klavierspieler hat geben können.

ler der Zürichschen Sonaten in's Reine zu schreiben und dem Simrock zu schicken; das Verzeichniß der Fehler, welches Sie gemacht, finden Sie bei mir auf der Wieden.

Lieber Ries!

Es sind sowohl die Zeichen schlecht angezeigt, als auch an manchen Orten die Noten versetzt, — also mit Aufmerksamkeit! — sonst ist die Arbeit wieder umsonst. Ch'a detto l'amato bene?"

So weit Ries. — Und was hatte Nägeli zu der unglücklichen Verbesserung bewogen? Dieselbe Meinung von der Unerkännlichkeit des rhythmischen Gleichmaßes, die sich gegen die C-moll-Symphonie aufgeführt hat.

Freudensfeste.

Als sollte der Kampf der C-moll-Symphonie vergolten werden, brachte das folgende Jahr, 1808, drei der heitersten Schöpfungen, die Beethoven je vergönnt worden. Die erste ist das

Concerto pour Piano avec accompagnement de l'orchestre,
Op. 58,

das vierte Klavierkonzert, 1808 komponirt.

Beethoven wollte oder konnte es wegen seiner Gehörkrankheit nicht selbst vortragen, sondern wandte sich an seinen Schüler Ries. „Eines Tages (erzählt dieser) brachte mir Beethoven sein viertes Konzert und sagte: nächsten Sonnabend müssen Sie dieses im Kärnthertor-Theater spielen. Es blieben nur fünf Tage Zeit. Zum Unglücke bemerkte ich Beethoven: die Zeit sei zu kurz, um es schön spielen zu lernen. Beethoven wurde aufgebracht und ging zum jungen Stein, den er sonst wenig leiden konnte. Stein war klug genug, den Vorschlag anzunehmen. Da er aber auch nicht mit dem Konzerte fertig werden konnte, mußte Beethoven nachgeben und er (Stein) spielte das C-moll-Konzert. Später sagte mir Beethoven: ich glaubte, Sie wollten das G-dur-Konzert nicht gern spielen. Beethoven spielte seine eignen Sachen sehr ungern.“

Und doch hätte das G-dur-Konzert vor allen andern verdient, von ihm der Welt vorgeführt zu werden. Es ist eines der schönsten und dankbarsten Konzerte, aber es ist zugleich eine Dichtung, die in der Reihe der Konzerte nicht ihres Gleichen hat; es ist ein Konzert, von einem Tondichter geschrieben, und nur ein Tondichter ist würdig es vorzutragen.

Schon der erste Satz ist nichts als zartes Sinnen einer stillen, kindlich seeligen aber des feurigsten Aufschwungs fähigen Seele. Was für süße Gedanken sich eben ihr regen und die vertrauten Saiten des Flügels streifen und das erst schüchterne Orchester wecken, bis es erbraust in seiner Macht: wer vermag alle Tonrätthel, die vor dem Geiste des Dichters ihr anmuthig Spiel, ihm selber unauslegbar, üben, — wer vermag sie alle zu deuten? Und wer möchte, könnt' er auch, dieses reizvolle Schweben zwischen Traum und Wachen stören, das so oft schönstes Vorrecht des Tonlebens ist?

Bestimmter tritt im zweiten Satze (*Andante con moto*) der Geist des Dichters vor unser Bewußtsein. Hier sind wir sogleich inmitten einer dramatischen Scene. Thern, mit schütterndem Schritt, unerbittlich tritt der Chor der Saiten im festgeschlossenen Einklang (*Oktaven*) daher. Es ist nicht zur Eroberung — dazu fehlt Aufschwung und Steigerung — es gilt Abwehr und unbeugsamen Widerstand. Gegen wen?

Schüchtern, schwach, sanftfliehend erhebt das *Piano* seine Stimme zu dem übertrognen Gegner, der mit hartem Einherschritt den süßen Traum des ersten Satzes gestört, alle Blumen, die dort die Seele entzündt, niedergetreten zu haben scheint. Darf diese Stimme, gebrechlich wie sie organisiert scheint, vor der Uebermacht des orchestralen Chors bestehen? — In vollkommener, plastischer Ausprägung führen die beiden Gegeneinanderstehenden ihren Dialog; dem strengen Versagen des Orchesters gegenüber wird der Gesang des *Piano* nur flehender und inniger, geflügelte Worte drängen einander von hüben und drüben, und vor der Sanftmuth schmilzt der harte Sinn des Orchesters, der Anfangs so unbeugsam schien, wie — einst in Gluck's *Orpheus* das *No!* der *Cumeiden* vor dem Dringen des Gesangs und der Liebe dahinschmolz.

Raum können zwei Gedichte der Grundlage nach nähere Verwandtschaft mit einander haben, als jener Gluck'sche Chor und das

Beethovensche Ambante. Der Gegensatz einer einzelnen Person, die keine Waffe, keine Kraft hat, als die Tiefe ihres Gefühls und die Unwiderstehlichkeit ihrer Bitte, gegenüber der gesammelten Kraft eines weigernden, jeden Schritt vorwärts versagenden, zurückschel- tenden Chors: das ist der Inhalt des einen wie des andern Ton- gebichts. Allein, dringt man tiefer ein, so zeigt sich die Verschie- denheit beider. Bei Gluck ist der Eumenidenchor düsterer, gleich- sam von Trauer erfüllt über sich selbst und seine herbe Pflicht; bei Beethoven tritt der Chor energischer, nordländisch härter auf und doch menschennäher, eben weil er nicht die Marmorkälte und pla- stische Ruhe der hellenischen und gluck'schen Gestalt hat, sondern Partei nimmt mit Fleisch und Blut. Orpheus, als Sänger und Liebender, konnte sich kaum einer gewissen Weichlichkeit und Süßig- keit entziehen, während das Klavier schon seiner Organisation nach einen gewissen Idealismus an sich hat und bei Beethoven in idealer Reinheit edelstem, innigstem Flehen sich zum Ausdruck bietet. Was ist das einzelne Wesen gegen die übermächtige Masse? das Klavier gegen das Orchester? — wenn ihm nicht der befeelende Gedanke Kraft und Recht des Daseins und zuletzt die Herrschaft giebt?

Das nun ist erlangt. In dithyrambischem Rhythmus tanzt das Finale daher, —

Vivace.

pp

The musical score consists of three systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The third system has a treble clef and a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Vivace' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a dithyrambic rhythm.

in fieberischer Lust, die sich kaum zu bändigen weiß, und doch nicht einen Augenblick lang ihre anmuthvolle Gränze, die jede Wildheit ausschließt, überschreitend. Es ist die reinste Lust, in der das Dasein und der Sieg des Klaviers inmitten des Orchesters gefeiert wird.

Selbstbewußter und in erhöhtem Gefühl seiner Macht stellt sich das Piano in einem spätern Werke dar, in dem

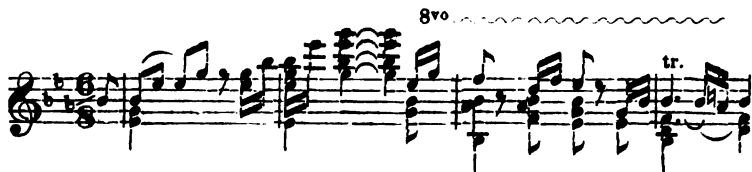
5^{me} Concert pour Piano, Op. 73,

das im Jahr 1811 oder 1812 hervortrat und das sich hier füglich dem Gdur-Konzert zugesellen läßt.

Zu drei Schlägen des Orchesters auf Es, As, B tritt im ersten Satz zu Anfang das Piano mit weit ergoßenen Adenzen (das Wort uneigentlich genommen) prälubirend auf, kündigt sich gleich als Herr und Meister an, dem das Orchester mit all seinen überlegenen Kräften, wie eine Genienschaaρ dem Sterblichen, der das bindende Wort weiß, dienen muß. Das ganze Tongebiet des Instruments wird voller Feuer und Spiellust in Besitz genommen. Dann erst entfaltet sich der eigentliche Satz in bekannter Form breit und prächtig; der Geist des Instruments wiegt sich wohligh, träumerisch auf den Tonwellen, er fühlt sich den Ersten unter Gleichen (primus inter pares war der stolze Lehnherr in der glänzenden Schaar der Vasallen) und ergeht sich freien Flugs, kühn, mannhaft gegen den Jüngling Mozart, und stets innerlicher Einheit getreu, in sich gefest.

Folgt der zweite Satz, Adagio in Hdur, — auf Es, das, als Dis genommen, die Brücke baut. Der Tuttiatz verbreitet nach dem stürmischen Erguß des nach allen Seiten überbrausenden ersten Satzes süße, wohlthuende Ruhe; das Piano spielt sich zartsinigh, phantasiiefrei und lieblich hinein; der Satz ist von kuger Kürze.

Das Finale schließt dann das Freudenfest mit einem noch erregtern Freudentaumel. In übermüthiger Laune, in virtuosisch festem, ganz eigenwilligem Schalten über den Rhythmus, zeichnet es gleich im Eintritt mit dem ersten Thema



seinen Charakter und weiß ihn ungeschwächt durchzuführen. Es ist wohl das glänzendste Konzert. —

Im vierten und fünften Konzert ist die geheime Aufgabe des Komponisten — nächst der Hauptaufgabe, die im Inhalte lag — gewesen, die Schwierigkeit der Konzertform durch die Bedeutsamkeit des Gehalts in der Form selber zu überwinden. Diese Schwierigkeit, die jeder Konzertspieler und Konzertsetzer empfindet, liegt darin, daß die Aufgabe, ein einzelnes Instrument und seine Leistung als Hauptsache, und das ganze unverhältnißmäßig reichere und bedeutendere Orchester als dienende Nebensache hinzustellen, im Grund' eine künstlerische Unwahrheit enthält. Dem Künstler ist, sobald er nicht willkürliche Zwecke (z. B. Virtuosität zu zeigen, oder gerade dieses Instrument, weil er eben will, den andern vorzuziehen) verfolgt, ein Instrument so lieb und nah' als das andre, jedes ist nur eine Person im großen Ganzen, die das Ihrige zu thun hat, nichts Anderes und nicht mehr. Nun will aber der Konzertsist sich bei seinem vornehmsten Auftreten in jeder Weise bewähren, im Vortrag des Allegro und des Adagio. Daher nehmen die Konzerte stehend die Form von drei Sätzen an: Allegro, Adagio, Allegro, — wenn sie nicht obenein noch einen vierten Satz, das Scherzo, einschalten, wie in neuerer Zeit Litolff gethan.

Die Bedenklichkeit liegt darin, daß jene künstlerische Unwahrheit, die der Konzertidee inwohnt, sich breit durch drei Sätze fortsetzt — und daß alle Konzerte im Ganzen genommen dasselbe thun.

Beethoven hat, mit vorausgesetzter Absicht oder nicht, in seinem Gdur-Konzert die drei unvermeidlichen Sätze in ein Gedicht verwandelt.

Neuere (Weber, Mendelssohn) haben die drei Sätze aneinan-

der gehängt, was, abgesehen von gewissen Bedenklichkeiten, am Wesen der Sache nichts ändert.

Der glücklichste Wurf war Beethoven vergönnt in seiner

Fantastie für Piano mit Orchester und Chor, Op. 80, die zum ersten Mal am 22. Dezember 1808 in Wien zur Aufführung kam. Beethoven selbst hatte die Hauptpartie übernommen.

Im Finale gerieth bei dieser Aufführung das Orchester ein wenig in's Schwanken. Vielleicht — wahrscheinlich hätt' es sich wieder hergestellt. Das empfindliche Kunstgefühl des Komponisten konnte die Unvollkommenheit nicht ertragen. Vor dem versammelten Publikum rief er „Halt!“ — und fing den Satz noch einmal an.

Die Idee des Werks ist eben so einfach, als künstlerisch wahr und ergiebig, sie ist gleichsam eine Enthüllung jener, Vielen so unbegreiflichen Persönlichkeit: Komponist. Der Tonrichter ist einsam am Flügel seinen unbestimmten Träumen überlassen. Da fliegt seinem innern Vernehmen, flüchtiger Erinnerung gleich, ein Anklang fremder Stimme vorüber, — es ist eine Stimme aus dem Foyer dieses des Komponisten, aus dem Orchester, andere Stimmen werden wach, in festlichem Aufzuge nahen sie alle, das Piano tritt ihrem Anklang, ihrem Marsche fragend, hineingeworfen, selbstständig entgegen. Da wird denn jenes, Jedem, der es nur einmal vernommen, unvergeßliche Thema

„Freundlich-hold“

angestimmt; jedes Instrument, die unschuldige Flöte, das Fagott, das so possierlich vergnügt sein kann, wie der Schmiedegott Vulkan im braunen Bourgeois-Rocke, alle machen sich herzu und haben ihre Freude daran, — die Hörner locken ein Paar Sänger mit noch ein Paar herbei und der volle Chor der Singstimmen und Instrumente singt das

Freundlich-hold!

so kindlich froh, so glücklich! und das Piano wirft, wie ein Springbrunnen, die Farben seiner sonnebeglänzten Töne so heiter und unwillig hinein, — man möchte jene Anfangsworte des Gerichts überall

hineinrufen. So, erzählt hier Beethoven, entsteht mir oft ein Tongedicht; es kommt mir, ich hab' es nicht vorhergemußt. — Daß es auch anders kommen kann, hat er anderswo erzählt.

Man kennt Beethoven nur einseitig, wenn man bloß seine ernsten und großen Gedanken gefaßt hat. Wir müssen ihn auch in seiner unschuldvollen, harmlosen Kindlichkeit erfaßt haben, wenn wir den ganzen Reichthum dieses vielbegabten Geistes begreifen wollen, der gerade in dieser volksmäßigen Kindsnatur allerdings ein Sohn seines Volks ist und ein Zeuge, daß dieses deutsche Volk seiner Unschuld und Kindlichkeit und Naturwüchsigkeit noch nicht verlustig gegangen.

Das war es auch, was sich in Beethovens Naturliebe ausdrückte; mitten in den großen, transzendenten Gedanken, die seines Lebens Kern bilden, weiß er diese Naturliebe und Naturnähe zu bewahren.

Er konnte nicht vorübergehn, ohne seiner ältesten Freundin, der Natur, ein Denkmal zu weihen. War er doch alljährlich aus der stäubenden, tosenden, anstrebenden Stadt zu ihr hinausgeflüchtet!

Dies Denkmal heißt

✦ **Sixième Sinfonie, pastorale,**

und ist als Op. 68 herausgegeben.

Die Symphonie ist von Beethoven am 22. Dezember 1808, in demselben Konzerte mit der Fantasie mit Chören, zum erstenmal unter seiner Direktion aufgeführt worden. Sie wurde damals als fünfte und die C-moll-Symphonie als sechste bezeichnet. Erst seit 1810 zählt sie als sechste, ist auch auf dem Titel der Breitkopf und Härtel'schen Original-Partiturausgabe als sechste aufgeführt; endlich möchte man auch nach der in beiden Werken herrschenden Stimmung aus psychologischer Anschauung seines Lebens die C-moll-Symphonie für das ältere Werk halten.

Beethoven hat die Symphonie selber die „pastorale“ genannt; Landleben, Naturleben war ihr bestimmter Inhalt. Der Komponist ist dabei nicht stehen geblieben, er hat die einzelnen Sätze

— Scenen sollte man sie hier nennen — bezeichnet, und zwar, wie man hier sieht,

Programm	Ueberschriften
des Konzerts vom 22. Dezember 1808.	der Partitur.
1. Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.	Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.
2. Scene am Bach.	
3. Lustiges Befammensein der Landleute.	

Fällt ein:

4. Donner und Sturm.	Gewitter. Sturm.
----------------------	------------------

In welches einfällt:

5. Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.	Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.
-----------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------

in der Partitur etwas zusammengefaßter, als im Konzertprogramm. Im letztern hat er unter der Ueberschrift bemerkt,

„Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei.“

So beflissen war er, mit diesem Werke nicht mißverstanden zu werden.

In der That regt auch diese Komposition zwei der wichtigsten Fragen an, die der Kunstwissenschaft gesetzt worden, wie denn überhaupt Beethovens Wirken kaum einen wesentlichen Punkt übrig läßt, den es nicht zur reifen Erwägung aller über Kunst Nachdenkenden hervordrängte.

Die Fragen, die hier hervortreten, sind:

darf die Musik sich auf objektive Darstellungen einlassen? darf sie sich auf Malerei, auf Darstellung des Außerlichen der Objekte einlassen? —

Fragen, von denen besonders die zweite Beethoven naheging, da er selber sich in Bezug auf Haydn'sche Kompositionen (Th. 1. S. 280) sehr entschieden verneinend in dieser Hinsicht ausgesprochen hatte. Nun stand er selber vor einem Longemälde, der Künstler Beethoven stand gegen den Kunstphilosophen und Kritiker Beethoven auf. Wochte der

Philosoph auch betheuern, es sei „mehr auf Ausdruck der Empfindung als auf Malerei“ abgesehen! Der Komponist hatte in der „Scene am Bach“ den Gesang der Nachtigall, den Wachtelschlag, den Kuhkruf nachgeahmt, das heißt: gemalt, und er hatte sogar in der Partitur die Worte „Nachtigall . . . Wachtel . . . Kuhkruf“ der Flöte, Oboe, Klarinette, die die Vogelstöne geben, beige geschrieben; — und in der schon ominös genannten Gewittersturm-Scene hatt' er unleugbar Donner, Sturm, Regenguß, ja (wenn wir recht gehört) das Einschlagen des Wetters mit seinem Phosphor-Schwefeldunst — — gemalt.

Man soll niemals Niemals sagen. Kein Kunstphilosoph kann vorauswissen, wozu ein Komponist noch gelangen mag, wären auch beide dieselbe Person*). Uebrigens kann zwar ein geschichtliches Werk auf die ihm beegnenden Fragen der Kunstwissenschaft nicht erschöpfend eingehn, aber es darf sie nicht bei Seite liegen lassen, es muß sich mit ihnen verständigen, wenigstens seinen Standpunkt ihnen gegenüber bezeichnen.

Warum darf sich die Musik nicht auf objektive Darstellungen einlassen? — Man hat zwei Gründe für diese Verneinung.

Einmal hält man an der Vorstellung fest, daß das musikalische Kunstwerk eine unbeabsichtigte Hervorbringung zu sein habe, die aus irgend einem Moment der Begeisterung oder einer Eingebung entspringe. Dieser Vorstellung gegenüber achtet man objektive Darstellung für unkünstlerisch; sie sei nicht ein einiger Vorgang, sondern zerfalle in zwei Momente, in den Vorsatz und dann in die künstlerische Verwirklichung.

Was hier vom musikalischen Kunstwerke gefordert wird, sollte doch — meinen wir — von jedem andern Kunstwerk ebenfalls gelten; wenigstens ist nicht abzusehn, warum das Musikwerk an die Bedingung der Unmittelbarkeit gebundner oder damit bevorzugter sein müsse, als jedes andere Kunstwerk. Nun wissen wir aber,

*) Kompos.-Lehre I, S. 550.

wie oft Dichter und Künstler mit einer von außen gegebenen oder genommenen Absicht an ihre Werke getreten sind, — ein Goethe an seinen Faust, das Werk von sechszig Lebensjahren, ein Michelangelo an sein jüngstes Gericht, ein Raubach an seine hochpoetische, lähngebachte Hunnenschlacht. Wir sehen, daß auch die Musiker ihre größern Werke von weitem her empfangen und keineswegs im Augenblick, sondern im Laufe von Monaten und Jahren vollenden. Der Opernkomponist erwartet oder sucht erst sein Gedicht, dann vertieft er sich darein, macht und ändert seine Pläne, zuletzt kommt die umständliche Ausarbeitung. Warum soll nicht dasselbe bei Instrumentalwerken ebenfalls statthaft sein? — Nur dann verdient das Unternehmen des Künstlers keine Anerkennung, wenn der Voratz, — das Programm oder musikalische spectre rouge — nicht vollführt worden ist, oder hat vollführt werden können.

Zweitens sagt man, die Musik könne das eben nie, weil sie Objekte nicht bezeichnen könne, weil Beethoven hat schon oft darauf geantwortet und wird es gleich wieder.

Die andere Frage, ob die Musik malen dürfe, fällt mit der ersten zusammen. Das Außerliche der Dinge malen, will kein Künstler, nicht einmal der Portraitmaler, er müßte denn ein Denner sein, — und kann die Musik nur in beschränktem Gebiete. Schon vom Portrait sagt man, um es zu loben: es lebt. Also das Leben, das Innere, Lebendige — künstlerisch gesprochen: die Idee, — das ist der eigentliche Gegenstand, mit dem der Künstler zu thun hat und haben will; das Außerliche ist ihm nur in so fern werth, als in ihm die Idee erscheint. Das Außerliche ohne dies innere Leben, das erst jenem Bedeutung giebt, ist unfruchtbare und unkünstlerische materialistische Abstraktion.

Daher läßt jede mechanische Nachbildung der Natur das für Kunst empfängliche Gemüth unberührt; daher spöttelte Beethoven nicht ohne Grund über Haydn'sche Malereien, so weit sie Gegenstände zur Vorstellung bringen, in und hinter denen keine Idee webt, deren das Gemüth in jenen Malereien sich bemächtigen könnte.

Dies ist es wohl, was Beethovens Worte, mehr Empfindung als Malerei, bezeichnen.

Auf der andern Seite ist aber der Kunst nichts ferner, als die andre Art der Abstraktion von der Natur der Dinge. Ihr ist so wenig mit dem abstrakten Begriff, als mit dem eben so abstrakten Außerlichen gebient, sie wendet sich an das volle geistkörperliche*) Leben. Die Musik würde ohne diesen Fortschritt, der sich in der Instrumentalmusik eben durch Beethoven (Th. I. S. 275) vollendet hat, nicht über die Sphäre des Spiels mit Formen oder unbestimmten Gefühlsregungen hinausgekommen sein. Um dies doppelseitige Streben der Kunst zu erkennen, hat man nicht einmal nöthig, den Künstler selbst zu beobachten. Jeder lebhaft angeregte Mensch fühlt sich getrieben, den Gegenstand seiner Darstellung durch Mienen und Geberden und durch den Laut seiner Rede gleichsam körperlich abzukonterfeien, während der Inhalt der Rede ihn mehr geistig uns vorzustellen trachtet.

Merken wir noch ein Letztes an. Wenn schon im Alltagsleben der lebhaft Darstellende sich bis in die entferntesten Außerlichkeiten hinein in seinen Gegenstand vertieft, weil er die volle Anschauung desselben in seiner Seele trägt und in unsere überzutragen sich gedrungen fühlt: wie sollte dem Künstler nicht dasselbe geschehn? Wir werden dies gleich bei der Pastoral-Symphonie zu beobachten haben.

Diese Symphonie, -- beiläufig das erste wirkliche Kunstwerk, das sich nicht, gleich der Eroica, durch bloß allgemeine Aufschrift zu bestimmtem Inhalt bekennt, sondern diesen Inhalt Satz für Satz näher bezeichnet, -- sie ist ebensowenig eine Reihe von äußerlichen Abbildungen oder Malereien aus dem Landleben, als eine Folge von Gefühlen, die sich im Schooße des Landlebens regen. Das Erstere hätte Bilder, wie das Froschquaken und Hahnkrähen und ähnliche (meist sehr liebenswürdige) Kindlichkeiten Hahns ergeben; Beethoven aber war durch und durch ein Mann, wenngleich herzlich,

*) „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts.“

wie ein Kind. Das Andre . . . ja, wie will die Musik es anfangen, uns eine Folge ländlicher Gefühle vor die Seele zu bringen, ohne den Grund und Boden zu bezeichnen, aus dem sie entsprossen und auf dem sie leben?

Die Symphonie ist weder das Eine noch das Andere. Sie öffnet uns, wie jede seiner Dichtungen, Beethovens Seele und läßt da inne werden, was die Rückkehr in den Schooß des Naturlebens ihm gegeben hat. Es war ein seliger, reicher Tag! Alles begab sich so einfach, so gelind' ohne Treiben, ohne Aufregung, ohne den Qualm und Staub und das Durcheinanderwüsten der großen Stadt, wo Jeder Jeden stört und drängt und kreuzt. Hier kann man sich herstellen, hier sich selber leben, hier ist Ruhe nicht Diebstahl, und Genuß die einzige Pflicht. Dort in der Stadt muß man Geschäfte treiben, und arbeiten; hier kann man leben und genießen, hier lebt Alles und Alles lebt im Wohlgefühl seines Daseins.

Ganz still, wie man in den frühen Morgen hinaustritt, wenn noch leichte Dunst-Schleier

Allegro ma non troppo.
V. 1.

Va. p

Vc. p

sich am Boden hinbewegen, regt sich das erwachende Leben der Natur. Noch einmal sei es gesagt, nicht abstraktes, inwendig wurmendes Gefühl, nicht abstrakte äußerliche Nüchternheit giebt es hier; der Dichter lebt in der Natur, und wir können mit ihm leben.

Nirgends hat Beethoven, der Meister im organischen Entwickeln der Zustände und Lebensmomente, so still und ruhig entwickelt, so gelinde geführt, wie hier in diesem ersten Satz seiner Naturdichtung. Sein Gedicht schreitet vor, wie der frühe Wanderer, der bei jedem Schritte weilen möchte, Brust und Auge vollzusaugen

am neuen, ewig frischen Lebensstrom. Jeder Moment, jede Erscheinung wächst und erfüllt sich; schon der ruhende Nebel (die tiefe Quinte der Bratsche und des Violoncells in den ersten Tacten) bewegt sich bei der Wiederholung (Tact 5 bis 8), und das Leben regt sich da und dort (zweite, erste Violin) bis ein stilles Dankgefühl alles erfüllt und nun auch die ehrwürdigen tiefen Vässe mit den Hörnern (erst bei der Wiederholung) einstimmen.

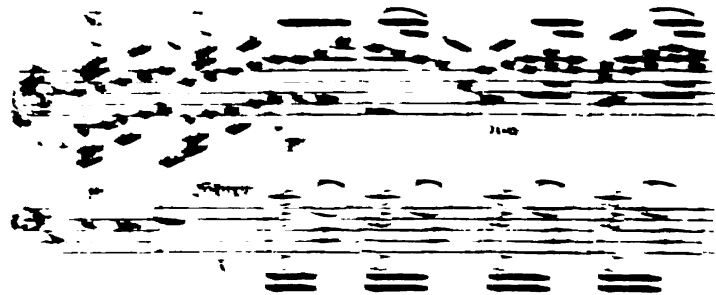
Unterbrechen wir uns hier zu einer allgemeineren Bemerkung.

Bewunderungswürdig ist, von allem Sonstigen abgesehen, Beethovens Oekonomie in der Verwendung der Mittel. Er zeigt fast mit ihnen, um sie für den rechten Augenblick frisch und bereit zu halten; dann thun sie Wunder, eben weil man noch nicht für sie abgestumpft ist. Beethoven hat darin seinen Lehrer Haydn zum Vorbild gehabt oder haben können, der mit seinen zwei kleinen Trompeten am rechten Orte tüchtiger lärmt und prahlt, als die Pariser Schule mit ihrem unablässigen Geprassel der Pauken und Trommeln, der Piffolsflöten und Fosaunen und der stupiden Tuben. Jener Charakterzug der Beethovenschen Instrumentation spricht aus: immer das zur Sache Gehörige! nichts weiter! Er hätte, wie die ganze Meisterschaft der Instrumentation, schon an den bisher erwähnten Werken gezeigt werden können; denn sie sind alle vollkommen instrumentirt, vergebens sucht der Kenner der Instrumentation eine einzige Stelle, die man anders hätte instrumentiren können, ohne den Sinn zu stören. Nur gab die Pastoral-Symphonie für diesen Hinblick auf die Instrumentation den besten Anlaß, weil sie mehr als die bisherigen Werke der reichsten und saubersten Farbengebung für ihre Naturbilder bedurfte.

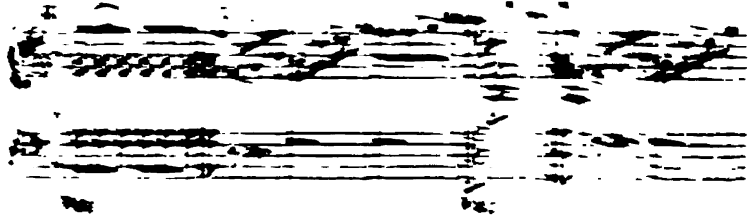
Merken wir vorläufig an, daß im ersten und zweiten Satz außer den Saiten und vier Paaren der gewöhnlichen Bläser nur zwei Hörner verwendet werden. Erst im dritten Satze, und da erst tief in dem Mittelsatze, der im Scherzo Trio heißen würde, Seite 112 der Partitur, treten zwei Trompeten zu, nun aber gleich in schlagendster und ungeschwächter Bedenklichkeit. Erst im folgenden Satze (Ge-

weiter (Sinn) werden sich kaufen. Billigste und Beste, aber
mit dem der Kaufmann nur umgeben die wäre falsch ge-
wesen, und diese ist der Kaufmann werden die Kaufmann mit der
Billigste und Beste ist aber doch nicht die Kaufmann mit
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden

Das wird die Kaufmann der Kaufmann werden, mit der
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden



Das wird die Kaufmann der Kaufmann werden, mit der
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden
Kaufmann ist die in Kaufmann der Kaufmann werden



hinüberleiten in ein innerlich befriedigtes beschauliches Ergehn (das ist der Seitensatz), in dem jeder Gedanke, — es sind erst zwei, dann drei ausgesprochen, —

die Einkehr des Naturfriedens in das stillerquickte Gemüth ausspricht.

Vollständig kann die überreiche Dichtung doch nicht übersezt werden, so wenig, wie viel früher, als wir versuchten, uns mit ältern Kunstphilosophen über sie zu verständigen. Mag denn dem frühern Versuche hier Wiederkehr gestattet sein; er bezeugt, mit wie unveränderlichen Zügen das Werk sich dem Uebersetzer eingepägt hat. Es ist der Form nach eine Anrede an die Kunstphilosophen*), die über musikalische Malerei raisonniren, statt sich darüber erst aus den Werken gründlich zu unterrichten.

„..... Doch lassen Sie uns das Ganze mit Ordnung durchgehn. Es ist zwar Malerei und daher nicht zu loben. Aber erinnern Sie sich dabei wenigstens des Tondichters mit Interesse, der urkundlich so manche anmuthige Vorstellung bei diesen Noten hatte daß man es wunderseftamer finden müßte, denn alle Malereien, wenn seine Vorstellungen sich nicht in den Tönen wieder spiegeln. Vielleicht, vergäßen Sie nur die Ueberschrift, könnte ich Sie auch überreden, daß Alles gar keine garstige Malerei, sondern nur schöne Empfindung bei bestimmtem Anlaß wäre, zum Beispiel in den ersten acht Takten ein sanftes Ergehen auf morgendlicher Flur, wo sich dem Städter, aus der Häuserwülste hinausgerettet, die Brust vollathmender mit stillem Dank hebt.

*) Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruß an die Kunstphilosophen. 1828.

„„Aber wo steht denn das?““

Ich mag mich wohl irren; die erste Notenfigur treibt sich nur lebendiger fort, und alle Stimmen erwachen zu lauterer reiner Luft, und in den vollschwellend starken Ton ihres Riebs schlagen wie mit jungen Flügeln die Flöten, und neuer Lebenspuls bebt überall, überall schmiegt sich Anmuth und Reiz um die festen Säulen, die Natur gegründet — man möchte den Lustring aller entzückten Geschöpfe unter die Noten schreiben, wenn die Instrumente nicht unendlich mehr zu sagen wüßten, und wenn die Rede in ein Wort zusammenpressen könnte, was Hügel und Wälder und Reben und alle glücklichen Bewohner der Flur voll harmonischer Freud' in einander rufen. Auch haben wir nicht Muße; neue Ansichten tauchen auf, bei neuen Wendungen des Morgenspaziergangs. Wir schauen vom Hügel, hinter dem wir das Spiel der Hirten Schalmei vermuthen, in das tiefe Stromthal, wo der Fluß dampft und durch den gelupfteren Nebelflor Wiesenthau glitzert.

„„Aber wo sehen Sie denn das Alles?““

Ich habe mich versprochen; nur auf die Benutzung einer Figur aus dem ersten Thema wollte ich Sie Seite 17 aufmerksam machen, unter der die Triolenfigur der Violon und Violoncelle in Oktaven voll in die weiche Klarinetten-Fagottlage hineinbraust, die Bässe den Grundton in ruhigen Pulsen wiederholen, und in der weiten Quinte, aber tief drunten, die Hörner dröhnen, bis es heller, wie goldiges Sonnenlicht auf Felshö'n, hineinbricht, und Alles jauchzet, Alles, Alles jauchzet, und in der Lebenslust des Seins die Hügel zu beben scheinen — die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schaaf — und nun Alles still wird in schöner Ebbe und Fluth der Rührung und Freude.

„„Aber woher deuten Sie denn das Alles?““

Ich besitze Salomo's Geheimniß der Vogelsprache. Aber alles vermöchte ich doch nicht in unserer Wortsprache wiederzusagen; selbst in Beethoven waltt (Seite 31) der übermächtige Strom von Leben, Luft, Dank überschwenglich auf, bis Er in staunender Entzückung

still wird und nur mit Einer leisartigen Bewegung (Seite 57) nach dem klaren Aether hinaufdeutet.

Nun (zweiter Satz, Scene am Bach) in der brütenden Mittagswärme — haben Sie, Liebe, noch nie einen so heinlichen Bachgrund durchwallt, wo Feuchte und Wärme, Schatten und verstohlene Streiflichter sich vermählen, Blumen und Gräser, Hecken und Bäume sich in Lebensfülle überbrängen, unter den Gesträuchen blitzernde Käfer schwirren, Goldfliegen und seidene Schmetterlinge weben, auf dem Blütenzweige das Nestchen von der flugklüfternen Brut verlassen werden will, und dort die sorgende Mutter sich in das Netz der Baumwipfel hinabschwingt — haben Sie da nie sich verloren im Rauschen nach der Nachtigall und nach dem geheimnißreichen Lobegott! aller Stimmen?

„„Aber wie wollen Sie das darthun?““

Ich, Geehrte! nicht, aber Wieland sagt irgendwo: Die Vögel verstehen einander durch eine gewisse Sympathie, welche ordentlicherweise nur unter gleichartigen Geschöpfen statt hat. Jeder Ton einer singenden Nachtigall ist der lebende Ausdruck einer Empfindung und erregt in der zuhörenden unmittelbar den Unisono dieser Empfindung. Sie verstehet also, vermittelt ihres eigenen inneren Gefühls, was ihr jene sagen wollte, und gerade auf die nämliche Weise verstehe ich sie auch.“ —

Die dritte Scene, man muß sich den Tag vorgerückt denken, ist „lustiges Zusammensein der Landleute“ überschrieben. Wie man wohl, allmählig erst dem ländlichen Tanzplatz, der laubgeschmückten Tenne nahest, schon von Weitem ganz leise die Geigen herüberschwirren hört, so setzt hier bei Beethoven der Satz in F dur, in ländlicher Einfalt unison, ganz leise mit Geige und Bratsche ein, denen sich Violoncell und Bass nacheinander gesellen. Weiter und ungebunden wirft sich das Tanzlied von F (d-f-a bildet Halbschluß und Brücke) nach D dur; die lustige Flöte schließt sich der Geige an, die Fagotte summen dudelsackartig hinein, die ländliche Oboe läßt auch nicht warten. Wer kann alles erzählen? die

Hörner plaudern auch hinein, die gebrängte Schaar der ländlichen Schönen und Bursche macht Chorus



und schwungvoll geht's zu Ende.

Ja, wer fände der Lust ein Ende! schon macht sich ein burleskes Paar heran, die Oboe altjüngferlich in prickelndem Hoch-Pas und der steife gutmüthige Altgefell Fagott, der nicht recht in den Takt kommen kann und schwerfällig hineintappt. Die wohlige Klarinette kann auch nicht warten, sie muß zurücktreten und kommt doch wieder zu früh; dann hat sie mit den beiden Fagotten ihr Tänzchen für sich, die andern ruhn. Auch nicht lange. Zum wohligen Ausschwingung der Klarinette tritt schon der übermüthige Jägerbursch, das Waldhorn, mit gellem Hochgesang in die Reihe; er ist auch zu früh angetreten mit seinem hellblauen Aug' im sonngebräunten Gesicht; und nun wechselt der Gesang ungeschult und ungeordnet. Das Horn hält durchdringend hoch oben, Oboe und Klarinette und wieder das Horn wechseln und gefellen sich, der ungeschickte Fagott tölpelt wieder dazwischen. Und nun erst drängt sich Alles durcheinander zum stampfenden, dampfenden, drängenden Tanz, Jeder wie er kann und durchkommt,

(erst ist der Satz zweimal ohne die tolle Flöte durchgemacht) und

nun endlich, wenn sich das unmittelbar nach dem B-Schluß in C wiederholt, blasen auch die Trompeten drein und der lauteste Jubel erschallt.

Genug von diesem Fest unschuldvoller Lust. Kein Teniers, kein Niederländer sonst hat so tief geschöpft aus dem Freudenrausch des ländlichen Sonntags.

Dann zieht das Gewitter auf und stört und schreckt den Tanz auseinander. Mit aller Pracht und allem Graus seines Wetterleuchtens, seines Sturms und des strömenden Regens und des schwefeligen zündenden Schlags (hier erst die Posaunen) zieht es dahin.

Natur und Menschen sind erfrischt, die Gefahr ist vorüber. Wieder ertönt die friedliche Schallmei des Hirten, von fern her antwortet durch die abendlichen Schleier

Allegretto.
Klarinette.

Walzhorn.

Va. Vc.

und über den Brodem des erquickten Erdreichs das Walzhorn. Natur und Menschen bringen dem Herrn, der im Wetter segnend vorüberzog, das Opfer ihres Danks.

So hatte Beethoven die Natur geschaut und geliebt, und so hatt' er ihr sein Danklied gesungen. Es ist Alles so einfach aus ihr genommen, ihr abgesehn und abgelauscht, so klar und folgerecht geordnet, daß man kaum begreift, wie es anders hätte kommen können. Es ist das Abbild der Natur, aber das befeelte, wie Beethoven es geschaut, empfunden, — „mehr Empfindung als Malelei,“ — in seine Seele genommen und aus ihr in voller Lebendig-

keit wiedergeboren hatte. Das Bild wird ganz besonders in der oben mitgetheilten Einführung des Finale, „Hirtengesang“ überschrieben, räumlich, wie Mittel- und Hintergrund der Landschaftsmaler. Denn begreiflicher Weise ist es nicht der Gesang eines einzelnen Hirten; da und dort, näher und ferner erhebt sich das Lied; Alles athmet auf und dankt! das war auszusprechen.

Ungern begegnen wir gerade bei dieser lieblichsten der symphonischen Dichtungen unter den Zweiflern einem scharf- und freistimmigen Musiker, dem unerschrockenen Berlioz, der in unserer Schätzung zu hoch steht für ängstliche, sich selbst mystifizierende Krittelei. Seine Zweifel richten sich besonders gegen die zuletzt angeführte Stelle und gegen eine andere der Sturmscene, in welcher Violoncell und Kontrabaß ihre Figuren tonisch und rhythmisch



ineinander zu wirren scheinen. Allerdings wollen sich Rhythmen von fünf Tönen mit Rhythmen von vier Tönen nicht zusammen-treffend ordnen lassen, allerdings gerathen da g mit fis, a mit g, b mit a, c mit b in Widerspruch — und, setzen wir hinzu, die Figur der Kontrabässe (sie ist hier eine Oktav tiefer notirt, so wie sie ertönt) bleibt in der Luft hängen, sie erreicht nicht den Akkordton c, nach dem sie zielte.

Berlioz sagt: . . . „Muß man nach alledem durchaus von den Befremdlichkeiten der Ausarbeitung reden, denen man in diesem gigantischen Werke begegnet; von diesen Gruppen von fünf Noten in den Violoncellen gegen die Flüge von vier Noten in den Kontrabässen, die sich aneinander reiben, ohne sich jemals zu einem

wirklichen Einklang verschmelzen zu können? muß man diesen Einsatz der Hörner hervorheben, die den Dreiklang von C arpeggiren, während die Saiteninstrumente den von F festhalten? In der That, ich bin dazu nicht im Stande. Für eine Arbeit dieser Art muß man kalt erörtern; wie soll man sich des Rausches erwehren, wenn der Geist von einem solchen Gegenstand eingenommen ist?*)

Und warum soll man denn, fragen wir den Künstler Berlioz zurück, dieser Trunkenheit, diesem göttlichen Wahnsinn, wie die Alten die Poesie nannten, entsagen, um mit kaltem Blute zu erörtern, was nimmermehr mit kaltem Blute geschaffen ist und nimmermehr mit kaltem Blute gefaßt werden kann? Der kalte Verstand sieht in diesen Quartolen und Quintolen zwei Tonreihen, die sich untereinander nicht vertragen; er sobert Verständlichkeit, eine ganz deutliche Tonreihe *fis g a b c*, weil . . . ja dies Weil läuft weit hinweg vom Gegenstande, — weil, wenn man eine Tonreihe klar und deutlich vernehmen lassen will, man sie auch deutlich und klar geben muß. Aber will denn Beethoven die Tonreihe *fis g a b c* vernehmen lassen, und zwar klar und deutlich? er denkt nicht dran! Der Sturm mit seinem hohlen Gebrause tobt um ihn her und ta ihm; den will — muß er tosen lassen, und der Sturm weiß nichts von euren Tonreihen, der wühlt sich eine ganz besondre heraus und zwischen hinein, denn er ist kein Sturm in Fraß und Raufschetten, wie der aus Rossini's Wilhelm Tell. Das ist gar nicht der rechte Verstand! denn er versteht nicht, worauf es ankommt.

Ebenso steht es mit der Hirtenscene. Der Verstand unterscheidet, wenn er die harmonische Grundlage hervorhebt, erstens

*) Après cela, faudra-t-il absolument parler des étrangetés de style, qu'on rencontre dans cette oeuvre gigantesque; de ces groupes de cinq notes des violoncelles, opposés à des traits de quatre notes, dans les contrebasses qui se froissent sans pouvoir se fondre dans un unisson réel? Faudra-t-il signaler cet appel des cors, arpégeant l'accord de *ut*, pendant que les instruments à cordes, tiennent celui de *fa*. En vérité, j'en suis incapable. Pour un travail de cette nature, il faut raisonner froidement, et le moyen de se garantir de l'ivresse, quand l'esprit est préoccupé d'un pareil sujet.

wie ein Kind. Das Andre . . . ja, wie will die Musik es anfassen, uns eine Folge ländlicher Gefühle vor die Seele zu bringen, ohne den Grund und Boden zu bezeichnen, aus dem sie entsprossen und auf dem sie leben?

Die Symphonie ist weder das Eine noch das Andere. Sie öffnet uns, wie jede seiner Dichtungen, Beethovens Seele und läßt da inne werden, was die Rückkehr in den Schooß des Naturlebens ihm gegeben hat. Es war ein seliger, reicher Tag! Alles begab sich so einfach, so gelind' ohne Treiben, ohne Aufregung, ohne den Qualm und Staub und das Durcheinanderwüsten der großen Stadt, wo Jeder Jeden stört und drängt und kreuzt. Hier kann man sich herstellen, hier sich selber leben, hier ist Ruhe nicht Diebstahl, und Genuß die einzige Pflicht. Dort in der Stadt muß man Geschäfte treiben, und arbeiten; hier kann man leben und genießen, hier lebt Alles und Alles lebt im Wohlgefühl seines Daseins.

Ganz still, wie man in den frühen Morgen hinaustritt, wenn noch leichte Dunst-Schleier

Allegro ma non troppo.

V. 1.

Va.

Vc.

sich am Boden hinbewegen, regt sich das erwachende Leben der Natur. Noch einmal sei es gesagt, nicht abstraktes, inwendig wurmendes Gefühl, nicht abstrakte äußerliche Nachäfferei giebt es hier; der Dichter lebt in der Natur, und wir können mit ihm leben.

Nirgends hat Beethoven, der Meister im organischen Entwickeln der Zustände und Lebensmomente, so still und ruhig entwickelt, so gelinde geführt, wie hier in diesem ersten Sage seiner Naturdichtung. Sein Gedicht schreitet vor, wie der frühe Wanderer, der bei jedem Schritte weilen möchte, Brust und Auge vollzusaugen

am neuen, ewig frischen Lebensstrom. Jeder Moment, jede Erscheinung wächst und erfüllt sich; schon der ruhende Nebel (die tiefe Quinte der Bratsche und des Violoncells in den ersten Tacten) bewegt sich bei der Wiederholung (Tact 5 bis 8), und das Leben regt sich da und dort (zweite, erste Violin) bis ein stilles Dankgefühl alles erfüllt und nun auch die ehrwürdigen tiefen Fässer mit den Hörnern (erst bei der Wiederholung) einstimmen.

Unterbrechen wir uns hier zu einer allgemeineren Bemerkung.

Bewunderungswürdig ist, von allem Sonstigen abgesehen, Beethovens Oekonomie in der Verwendung der Mittel. Er geizt fast mit ihnen, um sie für den rechten Augenblick frisch und bereit zu halten; dann thun sie Wunder, eben weil man noch nicht für sie abgestumpft ist. Beethoven hat darin seinen Lehrer Haydn zum Vorbild gehabt oder haben können, der mit seinen zwei kleinen Trompeten am rechten Orte tüchtiger lärmt und prahlt, als die Pariser Schule mit ihrem unablässigen Geprassel der Pauken und Trommeln, der Piffkollflöten und Posaunen und der stupiden Tuben. Jener Charakterzug der Beethovenschen Instrumentation spricht aus: immer das zur Sache Gehörige! nichts weiter! Er hätte, wie die ganze Meisterschaft der Instrumentation, schon an den bisher erwähnten Werken gezeigt werden können; denn sie sind alle vollkommen instrumentirt, vergebens sucht der Kenner der Instrumentation eine einzige Stelle, die man anders hätte instrumentiren können, ohne den Sinn zu stören. Nur gab die Pastoral-Symphonie für diesen Hinblick auf die Instrumentation den besten Anlaß, weil sie mehr als die bisherigen Werke der reichsten und saubersten Farbengebung für ihre Naturbilder bedurfte.

Merken wir vorläufig an, daß im ersten und zweiten Satz außer den Saiten und vier Paaren der gewöhnlichen Bläser nur zwei Hörner verwendet werden. Erst im dritten Satz, und da erst tief in dem Mittelsatz, der im Scherzo Trio heißen würde, Seite 112 der Partitur, treten zwei Trompeten zu, nun aber gleich in schlagendster und ungeschwächter Bedeutsamkeit. Erst im folgenden Satz (Ge-

witter. Sturm) melden sich Pauken, Pikkolflöte und Fosaunen, aber nur zwei, — die Bassposaune war unnötig, sie wäre falsch gewesen; erst Seite 122 der Partitur treten die Pauken mit der Pikkolflöte, erst Seite 137 oder vielmehr 138 die Fosaunen ein. Natürlich ist auch im Verlauf der Sätze jeder Eintritt wohlwogen; die Fäße und Hörner, die wir oben eintreten sahn, hätten nicht früher und nicht später kommen dürfen.

Hier weilt nun und festigt sich das erwachte Leben, und befinnt sich morgendlich, eh' es schüchtern und leise sich weiter emporgewagt und die lustige Klarinett' und die Flöte weckt, der sich herbzart gleich die Oboe gefeselt; schon ist mit diesen spezifischen Stimmen aus der Stille zuvor jenes flötende und zirpende und summsende Naturleben

Musical score for Kl., Fl., V. 2., Oboe, Hörner, and VC. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The upper staff contains the parts for Kl. (Clarinet), Fl. (Flute), V. 2. (Violin 2), and Oboe. The lower staff contains the parts for Hörner (Horns) and VC (Viola/Celli). The dynamics are marked *pp* (pianissimo) for the upper instruments and *pp* for the lower instruments. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

erwacht, das nun allmählig über Flur und Hügel, durch Busch und Räfte sich verbreitet und im Vollklang aller Stimmen sein Freudenlied singt, und aus dem heraus neue Klänge, klar und frisch hervorspollernd wie übervoller Quellsprung,

Musical score for Kl., V. 1., and Fag. (Bassoon). The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The upper staff contains the parts for Kl. (Clarinet) and V. 1. (Violin 1). The lower staff contains the part for Fag. (Bassoon). The dynamics are marked *p* (piano) for the upper instruments and *fr.* (forzando) for the bassoon. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

hinüberleiten in ein innerlich befriedigtes beschauliches Ergehen (das ist der Seitensatz), in dem jeder Gedanke, — es sind erst zwei, dann drei ausgesprochen, —

die Einkehr des Naturfriedens in das stillerquidete Gemüth ausspricht.

Vollständig kann die überreiche Dichtung doch nicht überfetzt werden, so wenig, wie viel früher, als wir versuchten, uns mit ältern Kunstphilosophen über sie zu verständigen. Mag denn dem frühern Versuche hier Wiederkehr gestattet sein; er bezeugt, mit wie unveränderlichen Zügen das Werk sich dem Uebersetzer eingepägt hat. Es ist der Form nach eine Anrede an die Kunstphilosophen*), die über musikalische Malerei raisonniren, statt sich darüber erst aus den Werken gründlich zu unterrichten.

„..... Doch lassen Sie uns das Ganze mit Ordnung durchgehn. Es ist zwar Malerei und daher nicht zu loben. Aber erinnern Sie sich dabei wenigstens des Tondichters mit Interesse, der urkundlich so manche anmuthige Vorstellung bei diesen Notenn hatte daß man es wunderseltamer finden müßte, denn alle Malereien, wenn seine Vorstellungen sich nicht in den Tönen wieder spiegeln. Vielleicht, vergäßen Sie nur die Ueberschrift, könnte ich Sie auch überreden, daß Alles gar keine garstige Malerei, sondern nur schöne Empfindung bei bestimmtem Anlaß wäre, zum Beispiel in den ersten acht Tacten ein sanftes Ergehen auf morgendlicher Flur, wo sich dem Städter, aus der Häuserwülste hinausgerettet, die Brust vollathmender mit stillem Dank hebt.

*) Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Malgruß an die Kunstphilosophen. 1828.

„„Aber wo steht denn das?““

Ich mag mich wohl irren; die erste Notenfigur treibt sich nur lebendiger fort, und alle Stimmen erwachen zu launterer reiner Lust, und in den vollschwellend starken Ton ihres Viels schlagen wie mit jungen Flügeln die Flöten, und neuer Lebenspuls hebt überall, überall schmiegt sich Aumuth und Reiz um die festen Säulen, die Natur gegründet — man möchte den Lustring aller entzückten Geschöpfe unter die Noten schreiben, wenn die Instrumente nicht unendlich mehr zu sagen wüßten, und wenn die Rede in ein Wort zusammenpressen könnte, was Hügel und Wälder und Reben und alle glücklichen Bewohner der Flur voll harmonischer Freud' in einander rufen. Auch haben wir nicht Muße; neue Ansichten tauchen auf, bei neuen Wendungen des Morgen-spaziergangs. Wir schauen vom Hügel, hinter dem wir das Spiel der Hirten Schalmei vermuthen, in das tiefe Stromthal, wo der Fluß dampft und durch den geklappten Nebelflor Wiesenthan glibert.

„„Aber wo sehen Sie denn das Alles?““

Ich habe mich versprochen; nur auf die Benutzung einer Figur aus dem ersten Thema wollte ich Sie Seite 17 aufmerksam machen, unter der die Triolenfigur der Violen und Violoncelle in Oktaven voll in die weiche Klarinetten-Fagottlage hineinbraust, die Bässe den Grundton in ruhigen Pulsen wiederholen, und in der weiten Quinte, aber tief dranten, die Hörner dröhnen, bis es heller, wie goldiges Sonnenlicht auf Felshöhn, hineinbricht, und Alles jauchzet, Alles, Alles jauchzet, und in der Lebenslust des Seins die Hügel zu bebden scheinen — die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schaafe — und nun Alles still wird in schöner Ebbe und Fluth der Nührung und Freude.

„„Aber woher deuten Sie denn das Alles?““

Ich besitze Salomo's Geheimniß der Vogelsprache. Aber alles vermöchte ich doch nicht in unserer Wortsprache wiederzusagen: selbst in Beethoven wallt (Seite 31) der übermächtige Strom von Leben, Lust, Dank überschwenglich auf, bis Er in stannender Entzückung

still wird und nur mit Einer leiszarten Bewegung (Seite 57) nach dem klaren Aether hinaufdeutet.

Nun (zweiter Satz, Scene am Bach) in der brütenden Mittagswärme — haben Sie, Liebe, noch nie einen so heimlichen Bachgrund durchwallt, wo Feuchte und Wärme, Schatten und verstoßlene Streiflichter sich vernählen, Blumen und Gräser, Hecken und Bäume sich in Lebensfülle überbrängen, unter den Gesträuchen blitzernde Käfer schwirren, Goldfliegen und seidene Schmetterlinge weben, auf dem Blütenzweige das Nestchen von der fluglästernen Brut verlassen werden will, und dort die sorgende Mutter sich in das Netz der Baumwipfel hinabschwingt — haben Sie da nie sich verloren im Lauschen nach der Nachtigall und nach dem geheimnißreichen Lobegott! aller Stimmen?

„„Aber wie wollen Sie das darthun?““

Ich, Geehrte! nicht, aber Wieland sagt irgenbwo: Die Vögel verstehen einander durch eine gewisse Sympathie, welche ordentlicherweise nur unter gleichartigen Geschöpfen statt hat. Jeder Ton einer singenden Nachtigall ist der lebende Ausdruck einer Empfindung und erregt in der zuhörenden unmittelbar den Unisono dieser Empfindung. Sie verstehet also, vermittelst ihres eigenen inneren Gefühls, was ihr jene sagen wollte, und gerade auf die nämliche Weise verstehe ich sie auch.“ —

Die dritte Scene, man muß sich den Tag vorgerückt denken, ist „lustiges Zusammensein der Landleute“ überschrieben. Wie man wohl, allmählig erst dem ländlichen Tanzplatz, der laubgeschmückten Tenne nahend, schon von Weitem ganz leise die Geigen herüberschwirren hört, so setzt hier bei Beethoven der Satz in F dur, in ländlicher Einfalt unison, ganz leise mit Geige und Bratsche ein, denen sich Violoncell und Baß nacheinander gesellen. Weiter und ungebunden wirft sich das Tanzlied von F (d-f-a bildet Halbschluß und Brücke) nach D dur; die lustige Flöte schließt sich der Geige an, die Fagotte summen dudelsackartig hinein, die ländliche Oboe läßt auch nicht warten. Wer kann alles erzählen? die

Hörner plaudern auch hinein, die gedrängte Schaar der ländlichen Schönen und Bursche macht Chorus



und schwungvoll geht's zu Ende.

Ja, wer fände der Lust ein Ende! schon macht sich ein burleskes Paar heran, die Oboe altjüngferlich in prickelndem Hoch-Pas und der steife gutmüthige Altgesell Fagott, der nicht recht in den Takt kommen kann und schwerfällig hineintappt. Die wohlige Klarinette kann auch nicht warten, sie muß zurücktreten und kommt doch wieder zu früh; dann hat sie mit den beiden Fagotten ihr Tänzchen für sich, die andern ruhn. Auch nicht lange. Zum wohligen Ausschwingung der Klarinette tritt schon der übermüthige Jägerbursch, das Waldhorn, mit gellem Hochgesang in die Reihe; er ist auch zu früh angetreten mit seinem hellblauen Aug' im sonngebräunten Gesicht; und nun wechselt der Gesang ungeschult und ungeordnet. Das Horn hallt durchbringend hoch oben, Oboe und Klarinette und wieder das Horn wechseln und gefellen sich, der ungeschickte Fagott tölpelt wieder dazwischen. Und nun erst drängt sich Alles durcheinander zum stampfenden, dampfenden, drängenden Tanz, Jeder wie er kann und durchkommt,

(erst ist der Satz zweimal ohne die tolle Flöte durchgemacht) und

man endlich, wenn sich das unmittelbar nach dem B-Schluß in C wieder holt, blasen auch die Trompeten drein und der lauteste Jubel erschallt.

Genug von diesem Fest unschuldvoller Lust. Kein Teniers, kein Niederländer sonst hat so tief geschöpft aus dem Freudenrausch des ländlichen Sonntags.

Dann zieht das Gewitter auf und stört und schreckt den Tanz auseinander. Mit aller Pracht und allem Graus seines Wetterleuchtens, seines Sturms und des strömenden Regens und des schwefeligen zündenden Schlags (hier erst die Posaunen) zieht es dahin.

Natur und Menschen sind erfrischt, die Gefahr ist vorüber. Wieder ertönt die friedliche Schallmei des Hirten, von fern her antwortet durch die abendlichen Schleier

Allegretto.
Klarinette.

Waldborn.

Va. VC.

und über den Brodem des erquickten Erdreichs das Waldborn. Natur und Menschen bringen dem Herrn, der im Wetter segnend vorüberzog, das Opfer ihres Danks.

So hatte Beethoven die Natur geschaut und geliebt, und so hatt' er ihr sein Danklied gesungen. Es ist Alles so einfach aus ihr genommen, ihr abgesehn und abgelauscht, so klar und folgerecht geordnet, daß man kaum begreift, wie es anders hätte kommen können. Es ist das Abbild der Natur, aber das beseelte, wie Beethoven es geschaut, empfunden, — „mehr Empfindung als Malelei,“ — in seine Seele genommen und aus ihr in voller Lebendig-

keit wiedergeboren hatte. Das Bild wird ganz besonders in der oben mitgetheilten Einführung des Finale, „Hirtengesang“ überschrieben, räumlich, wie Mittel- und Hintergrund der Landschaftsmaler. Denn begreiflicher Weise ist es nicht der Gesang eines einzelnen Hirten; da und dort, näher und ferner erhebt sich das Lied; Alles athmet auf und dankt! das war auszusprechen.

Ungern begegnen wir gerade bei dieser lieblichsten der symphonischen Dichtungen unter den Zweiflern einem scharf- und freisinnigen Musiker, dem unerschrockenen Berlioz, der in unserer Schätzung zu hoch steht für ängstliche, sich selbst mystifizierende Krittelei. Seine Zweifel richten sich besonders gegen die zuletzt angeführte Stelle und gegen eine andere der Sturmscene, in welcher Violoncell und Kontrabaß ihre Figuren tonisch und rhythmisch



ineinander zu wirren scheinen. Allerdings wollen sich Rhythmen von fünf Tönen mit Rhythmen von vier Tönen nicht zusammen-treffend ordnen lassen, allerdings gerathen da g mit fis, a mit g, b mit a, c mit b in Widerspruch — und, setzen wir hinzu, die Figur der Kontrabässe (sie ist hier eine Oktav tiefer notirt, so wie sie ertönt) bleibt in der Luft hängen, sie erreicht nicht den Akkord-ton c, nach dem sie zielt.

Berlioz sagt: . . . „Muß man nach alledem durchaus von den Befremdlichkeiten der Ausarbeitung reden, denen man in diesem gigantischen Werke begegnet; von diesen Gruppen von fünf Noten in den Violoncellen gegen die Züge von vier Noten in den Kontrabässen, die sich aneinander reiben, ohne sich jemals zu einem

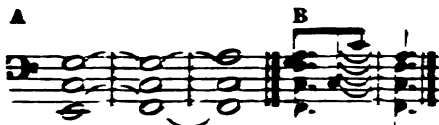
wirklichen Einklang verschmelzen zu können? muß man diesen Einsatz der Hörner hervorheben, die den Dreiklang von C arpeggiren, während die Saiteninstrumente den von F festhalten? In der That, ich bin dazu nicht im Stande. Für eine Arbeit dieser Art muß man kalt erörtern; wie soll man sich des Kaufsches erwehren, wenn der Geist von einem solchen Gegenstand eingenommen ist?*)

Und warum soll man denn, fragen wir den Künstler Berlioz zurück, dieser Trunkenheit, diesem göttlichen Wahnsinn, wie die Alten die Poesie nannten, entsagen, um mit kaltem Blute zu erörtern, was nimmermehr mit kaltem Blute geschaffen ist und nimmermehr mit kaltem Blute gefaßt werden kann? Der kalte Verstand sieht in diesen Quartolen und Quintolen zwei Tonreihen, die sich untereinander nicht vertragen; er fodert Verständlichkeit, eine ganz deutliche Tonreihe *fis g a b c*, weil . . . ja dies Weil läuft weit hinweg vom Gegenstande, — weil, wenn man eine Tonreihe klar und deutlich vernehmen lassen will, man sie auch deutlich und klar geben muß. Aber will denn Beethoven die Tonreihe *fis g a b c* vernehmen lassen, und zwar klar und deutlich? er denkt nicht dran! Der Sturm mit seinem hohlen Gebrause tobt um ihn her und in ihm; den will — muß er tosen lassen, und der Sturm weiß nichts von euren Tonreihen, der wühlt sich eine ganz besondre heraus und zwischen hinein, denn er ist kein Sturm in Frack und Manschetten, wie der aus Rossini's Wilhelm Tell. Das ist gar nicht der rechte Verstand! denn er versteht nicht, worauf es ankommt.

Ebenso steht es mit der Hirtenscene. Der Verstand unterscheidet, wenn er die harmonische Grundlage hervorhebt, erstens

*) Après cela, faudra-t-il absolument parler des étrangetés de style, qu'on rencontre dans cette oeuvre gigantesque; de ces groupes de cinq notes des violoncelles, opposés à des traits de quatre notes, dans les contrebasses qui se froissent sans pouvoir se fondre dans un unisson réel? Faudra-t-il signaler cet appel des cors, arpeggeant l'accord de *ut*, pendant que les instruments à cordes, tiennent celui de *fa*. En vérité, j'en suis incapable. Pour un travail de cette nature, il faut raisonner froidement, et le moyen de se garantir de l'ivresse, quand l'esprit est préoccupé d'un pareil sujet.

zwei Akkorde nacheinander, e-c-g in den ersten vier Tacten, und f-a-c in den folgenden vier Tacten; dann zweitens wird er gewahrt, daß der Ton g aus dem ersten Akkorde sich als Vorhalt von unten in den folgenden Akkorde hineinzieht, so daß man bis zur Auflösung des Vorhalts, bis zum Fortschreiten des g nach a statt des Akkordes f-a-c die Verhaltgestalt f-g-c, wie hier bei A,



hört, die sich Tact 8 — oder vielmehr Tact 9 — ganz normal auflöst. In alledem liegt selbst für den abstrakten Formwahrer nichts Auffallendes. Nun aber tritt auf dem zweiten Schlage von Tact 8 die zweite Violine mit f-a ein, auch die Bratsche faßt a, und jetzt findet sich drittens der Ton g, den das Waldhorn noch einmal ein Achtel lang anzieht, in Widerspruch mit dem Akkorde. Dieser Punkt, das Achtel g — oder wenn man will die drei Achtel bis zum folgenden a — ist der bedenkliche. Er ist oben bei B herangezogen.

So wie wir jetzt die Sache fassen, ist also g ein Vorhalt, dessen Auflösung durch die dazwischengeschobenen e-c verzögert ist, dann aber erfolgt; nur trifft der Vorhalt mit dem vorgehaltenen Ton gleichzeitig zusammen. Beethovens Weg scheint ein anderer gewesen zu sein. Nach der rhythmischen Anordnung seines Satzes hätte die Vorhaltsgestalt f-g-c vier Tacte lang festgehalten und erst mit dem Eintritt des fünften Tacts nach f-a-c aufgelöst werden sollen; dann wäre die harmonische Gestaltung vollkommen klar gewesen. Aus diesem Gesichtspunkte liegt das Befremdliche nicht in g, sondern in f-c. Wie man es auch nehmen will, der Widerspruch zwischen g und a ist klar.

Hätte Beethoven also fünftischen Wohlklang und klare Auseinanderlegung der Harmonie gewollt, so hätt er volle drei Achtel lang

gefehlt. An alle das hat er gar nicht gedacht. Er lauscht über die getränkt ruhende Flur hin der Hirtenschalmel, und von fern her, über die aufsteigenden Dünste und Nebel, in denen Alles zu schwan-
ken scheint, tönt ihm das Horn aus dem Forst oder vom Hügel
nieder hinein. Das — das Alles fließt ihm zu Einem Bilde zu-
sammen.

Er hat wohl gethan.

Hörner plaudern auch hinein, die gedrängte Schaar der ländlichen Schönen und Bursche macht Chorus



und schwungvoll geht's zu Ende.

Ja, wer fände der Lust ein Ende! schon macht sich ein burleskes Paar heran, die Oboe altjüngferlich in prickelndem Hoch-Pas und der steife gutmüthige Altgesell Fagott, der nicht recht in den Takt kommen kann und schwerfällig hineintappt. Die wohlige Klarinette kann auch nicht warten, sie muß zurücktreten und kommt doch wieder zu früh; dann hat sie mit den beiden Fagotten ihr Tänzchen für sich, die andern ruhn. Auch nicht lange. Zum wohligen Ausschwingung der Klarinette tritt schon der übermüthige Jägerbursch, das Waldhorn, mit gellem Hochgesang in die Reihe; er ist auch zu früh angetreten mit seinem hellblauen Aug' im sonngebräunten Gesicht; und nun wechselt der Gesang ungeschult und ungeordnet. Das Horn hält durchdringend hoch oben, Oboe und Klarinette und wieder das Horn wechseln und gesellen sich, der ungeschickte Fagott tölpelt wieder dazwischen. Und nun erst drängt sich Alles durcheinander zum stampfenden, dampfenden, drängenden Tanz, Jeder wie er kann und durchkommt,

(erst ist der Satz zweimal ohne die tolle Flöte durchgemacht) und

zum endlich, wenn sich das unmittelbar nach dem B-Schluß in C wieder holt, blasen auch die Trompeten drein und der lauteste Jubel erschallt.

Genug von diesem Fest unschuldvoller Lust. Kein Teniers, kein Niederländer sonst hat so tief geschöpft aus dem Freudenrausch des ländlichen Sonntags.

Dann zieht das Gewitter auf und stört und schreckt den Tanz auseinander. Mit aller Pracht und allem Graus seines Wetterleuchtens, seines Sturms und des strömenden Regens und des schwefeligen zündenden Schlags (hier erst die Posaunen) zieht es dahin.

Natur und Menschen sind erfrischt, die Gefahr ist vorüber. Wieder ertönt die friedliche Schallmei des Hirten, von fern her antwortet durch die abendlichen Schleier

Allegretto.
Klarinette.

Walzhorn.

Va. Vc.

und über den Brodem des erquickten Erdreichs das Walzhorn. Natur und Menschen bringen dem Herrn, der im Wetter segnend vorüberzog, das Opfer ihres Danks.

So hatte Beethoven die Natur geschaut und geliebt, und so hatt' er ihr sein Danklied gesungen. Es ist Alles so einfach aus ihr genommen, ihr abgesehn und abgelauscht, so klar und folgerecht geordnet, daß man kaum begreift, wie es anders hätte kommen können. Es ist das Abbild der Natur, aber das beseelte, wie Beethoven es geschaut, empfunden, — „mehr Empfindung als Malelei,“ — in seine Seele genommen und aus ihr in voller Lebendig-

„„Aber wo steht denn das?““

Ich mag mich wohl irren; die erste Notenfigur treibt sich nur lebendiger fort, und alle Stimmen erwachen zu lauterer reiner Lust, und in den vollschwellend starken Ton ihres Riebs schlagen wie mit jungen Flügeln die Flöten, und neuer Lebenspuls bebt überall, überall schmiegt sich Aumuth und Reiz um die festen Säulen, die Natur gegründet — man möchte den Lustruf aller entzückten Geschöpfe unter die Noten schreiben, wenn die Instrumente nicht unendlich mehr zu sagen wüßten, und wenn die Rede in ein Wort zusammenpressen könnte, was Hügel und Wälder und Reben und alle glücklichen Bewohner der Flur voll harmonischer Freud' in einander rufen. Auch haben wir nicht Muße; neue Ansichten tauchen auf, bei neuen Wendungen des Morgenspaziergangs. Wir schauen vom Hügel, hinter dem wir das Spiel der Hirten Schalmei vermuthen, in das tiefe Stromthal, wo der Fluß dampft und durch den gelupfteren Nebelflor Wiesenthau glitzert.

„„Aber wo sehen Sie denn das Alles?““

Ich habe mich versprochen; nur auf die Benutzung einer Figur aus dem ersten Thema wollte ich Sie Seite 17 aufmerksam machen, unter der die Triolenfigur der Violon und Violoncelle in Oktaven voll in die weiche Klarinetten-Fagottlage hineinbraust, die Bässe den Grundton in ruhigen Pulsen wiederholen, und in der weiten Quinte, aber tief drunten, die Hörner dröhnen, bis es heller, wie goldiges Sonnenlicht auf Felshöhn, hineinbricht, und Alles jauchzet, Alles, Alles jauchzet, und in der Lebenslust des Seins die Hügel zu beben scheinen — die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schaaf — und nun Alles still wird in schöner Ebbe und Fluth der Rührung und Freude.

„„Aber woher deuten Sie denn das Alles?““

Ich besitze Salomo's Geheimniß der Vogelsprache. Aber alles vermöchte ich doch nicht in unserer Wortsprache wiederzusagen; selbst in Beethoven wallt (Seite 31) der übermächtige Strom von Leben, Lust, Dank überschwenglich auf, bis Er in stauender Entzückung

fall wird und nur mit Einer leisartigen Bewegung (Seite 57) nach dem klaren Aether hinaufdeutet.

Nun (zweiter Satz, Scene am Bach) in der brütenden Mittagswärme — haben Sie, Liebe, noch nie einen so heimlichen Bachgrund durchwallt, wo Feuchte und Wärme, Schatten und verstoßene Streiflichter sich vermählen, Blumen und Gräser, Hecken und Bäume sich in Lebensfülle überbrängen, unter den Gesträuchen blitzernde Käfer schwirren, Goldfliegen und seidene Schmetterlinge weben, auf dem Blütenzweige das Nestchen von der fluglästernen Brut verlassen werden will, und dort die sorgende Mutter sich in das Netz der Baumwipfel hinabschwingt — haben Sie da nie sich verloren im Lauschen nach der Nachtigall und nach dem geheimnißreichen Lobegott! aller Stimmen?

„„Aber wie wollen Sie das darthun?““

Ich, Geehrte! nicht, aber Wieland sagt irgendwo: Die Vögel verstehen einander durch eine gewisse Sympathie, welche ordentlicherweise nur unter gleichartigen Geschöpfen statt hat. Jeder Ton einer singenden Nachtigall ist der lebende Ausdruck einer Empfindung und erregt in der zuhörenden unmittelbar den Unisono dieser Empfindung. Sie verstehet also, vermitteltst ihres eigenen inneren Gefühls, was ihr jene sagen wollte, und gerade auf die nämliche Weise verstehe ich sie auch.“ —

Die dritte Scene, man muß sich den Tag vorgerückt denken, ist „lustiges Zusammensein der Landleute“ überschrieben. Wie man wohl, allmählig erst dem ländlichen Tanzplatz, der laubgeschmückten Tenne nahend, schon von Weitem ganz leise die Geigen herüberschwirren hört, so setzt hier bei Beethoven der Satz in F dur, in ländlicher Einfalt unison, ganz leise mit Geige und Bratsche ein, denen sich Violoncell und Baß nacheinander gesellen. Weiter und ungebunden wirft sich das Tanzlied von F (d-f-a bildet Halbschluß und Brücke) nach D dur; die lustige Flöte schließt sich der Geige an, die Fagotte summen dudelsackartig hinein, die ländliche Oboe läßt auch nicht warten. Wer kann alles erzählen? die

Hörner plaudern auch hinein, die gedrängte Schaar der ländlichen Schönen und Bursche macht Chorus



und schwungvoll geht's zu Ende.

Ja, wer fände der Luft ein Ende! schon macht sich ein burleskes Paar heran, die Oboe altjüngferlich in prickelndem Hoch-Pas und der steife gutmüthige Altgefell Fagott, der nicht recht in den Takt kommen kann und schwerfällig hineintappt. Die wohlige Klarinette kann auch nicht warten, sie muß zurücktreten und kommt doch wieder zu früh; dann hat sie mit den beiden Fagotten ihr Tänzchen für sich, die andern ruhn. Auch nicht lange. Zum wohligen Ausschwingung der Klarinette tritt schon der übermüthige Jägerbursch, das Waldhorn, mit gellem Hochgesang in die Reihe; er ist auch zu früh angetreten mit seinem hellblauen Aug' im sonngebräunten Gesicht; und nun wechselt der Gesang ungeschult und ungeordnet. Das Horn hält durchbringend hoch oben, Oboe und Klarinette und wieder das Horn wechseln und gefellen sich, der ungeschickte Fagott tölpelt wieder dazwischen. Und nun erst drängt sich Alles durcheinander zum stampfenden, dampfenden, drängenden Tanz, Jeder wie er kann und durchkommt,

(erst ist der Satz zweimal ohne die tolle Flöte durchgemacht) und

nun endlich, wenn sich das unmittelbar nach dem B-Schluß in C wieder holt, blasen auch die Trompeten drein und der lauteste Jubel erschallt.

Genug von diesem Fest unschuldvoller Lust. Kein Teniers, kein Niederländer sonst hat so tief geschöpft aus dem Freudenrausch des ländlichen Sonntags.

Dann zieht das Gewitter auf und stört und schreckt den Tanz auseinander. Mit aller Pracht und allem Graus seines Wetterleuchtens, seines Sturms und des strömenden Regens und des schwefeligen zündenden Schlags (hier erst die Posaunen) zieht es dahin.

Natur und Menschen sind erfrischt, die Gefahr ist vorüber. Wieder ertönt die friedliche Schallmei des Hirten, von fern her antwortet durch die abendlichen Schleier

Allegretto.
Klarinette.

Waldhorn.

Va. Vc.

und über den Brodem des erquickten Erbreichs das Waldhorn. Natur und Menschen bringen dem Herrn, der im Wetter segnend vorüberzog, das Opfer ihres Danks.

So hatte Beethoven die Natur geschaut und geliebt, und so hatt' er ihr sein Danklied gesungen. Es ist Alles so einfach aus ihr genommen, ihr abgesehn und abgelauscht, so klar und folgerecht geordnet, daß man kaum begreift, wie es anders hätte kommen können. Es ist das Abbild der Natur, aber das beseelte, wie Beethoven es geschaut, empfunden, — „mehr Empfindung als Malerei,“ — in seine Seele genommen und aus ihr in voller Lebendig-

keit wiedergeboren hatte. Das Bild wird ganz besonders in der oben mitgetheilten Einführung des Finale, „Hirtengesang“ überschrieben, räumlich, wie Mittel- und Hintergrund der Landschaftsmaler. Denn begreiflicher Weise ist es nicht der Gesang eines einzelnen Hirten; da und dort, näher und ferner erhebt sich das Lied; Alles athmet auf und dankt! das war auszusprechen.

Ungern begegnen wir gerade bei dieser lieblichsten der symphonischen Dichtungen unter den Zweiflern einem scharf- und freistimmigen Musiker, dem unerschrockenen Berlioz, der in unserer Schätzung zu hoch steht für ängstliche, sich selbst mystifizierende Kritzelei. Seine Zweifel richten sich besonders gegen die zuletzt angeführte Stelle und gegen eine andere der Sturmscene, in welcher Violoncell und Kontrabaß ihre Figuren tonisch und rhythmisch



ineinander zu wirren scheinen. Allerdings wollen sich Rhythmen von fünf Tönen mit Rhythmen von vier Tönen nicht zusammen-treffend ordnen lassen, allerdings gerathen da g mit fis, a mit g, b mit a, c mit b in Widerspruch — und, setzen wir hinzu, die Figur der Kontrabässe (sie ist hier eine Oktav tiefer notirt, so wie sie ertönt) bleibt in der Luft hängen, sie erreicht nicht den Akkord-ton c, nach dem sie zielt.

Berlioz sagt: . . . „Muß man nach alledem durchaus von den Befremdlichkeiten der Ausarbeitung reden, denen man in diesem gigantischen Werke begegnet; von diesen Gruppen von fünf Noten in den Violoncellen gegen die Züge von vier Noten in den Kontrabässen, die sich aneinander reiben, ohne sich jemals zu einem

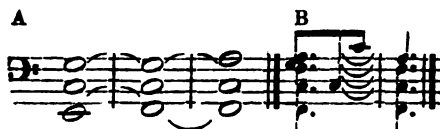
wirklichen Einklang verschmelzen zu können? muß man diesen Einsatz der Hörner hervorheben, die den Dreiklang von C arpeggiren, während die Saiteninstrumente den von F festhalten? In der That, ich bin dazu nicht im Stande. Für eine Arbeit dieser Art muß man kalt erörtern; wie soll man sich des Rausches erwehren, wenn der Geist von einem solchen Gegenstand eingenommen ist?*)

Und warum soll man denn, fragen wir den Künstler Berlioz zurück, dieser Trunkenheit, diesem göttlichen Wahnsinn, wie die Alten die Poesie nannten, entsagen, um mit kaltem Blute zu erörtern, was nimmermehr mit kaltem Blute geschaffen ist und nimmermehr mit kaltem Blute gefaßt werden kann? Der kalte Verstand sieht in diesen Quartolen und Quintolen zwei Tonreihen, die sich untereinander nicht vertragen; er fodert Verständlichkeit, eine ganz deutliche Tonreihe *fis g a b c*, weil . . . ja dies Weil läuft weit hinweg vom Gegenstande, — weil, wenn man eine Tonreihe klar und deutlich vernehmen lassen will, man sie auch deutlich und klar geben muß. Aber will denn Beethoven die Tonreihe *fis g a b c* vernehmen lassen, und zwar klar und deutlich? er denkt nicht dran! Der Sturm mit seinem hohlen Gebrause tobt um ihn her und ta ihm; den will — muß er tosen lassen, und der Sturm weiß nichts von euren Tonreihen, der wühlt sich eine ganz besondre heraus und zwischen hinein, denn er ist kein Sturm in Frack und Manschetten, wie der aus Rossini's Wilhelm Tell. Das ist gar nicht der rechte Verstand! denn er versteht nicht, worauf es ankommt.

Ebenso steht es mit der Hirtenscene. Der Verstand unterscheidet, wenn er die harmonische Grundlage hervorhebt, erstens

*) Après cela, faudra-t-il absolument parler des étrangetés de style, qu'on rencontre dans cette oeuvre gigantesque; de ces groupes de cinq notes des violoncelles, opposés à des traits de quatre notes, dans les contrebasses qui se froissent sans pouvoir se fondre dans un unisson réel? Faudra-t-il signaler cet appel des cors, arpégeant l'accord de *ut*, pendant que les instruments à cordes, tiennent celui de *fa*. En vérité, j'en suis incapable. Pour un travail de cette nature, il faut raisonner froidement, et le moyen de se garantir de l'ivresse, quand l'esprit est préoccupé d'un pareil sujet.

zwei Akkorde nacheinander, c-e-g in den ersten vier Takt, und f-a-c in den folgenden vier Takt; dann zweitens wird er gewahr, daß der Ton g aus dem ersten Akkorde sich als Vorhalt von unten in den folgenden Akkorde hineinzieht, so daß man bis zur Auflösung des Vorhalts, bis zum Fortschreiten des g nach a statt des Akkordes f-a-c die Vorhaltgestalt f-g-c, wie hier bei A,



hört, die sich Takt 8 — oder vielmehr Takt 9 — ganz normal auflöst. In alledem liegt selbst für den abstrakten Harmoniker nichts Auffallendes. Nun aber tritt auf dem zweiten Schläge von Takt 8 die zweite Violin mit f-a ein, auch die Bratsche faßt a, und jetzt findet sich drittens der Ton g, den das Waldhorn noch einmal ein Achtel lang angiebt, in Widerspruch mit dem Akkorde. Dieser Punkt, das Achtel g — oder wenn man will die drei Achtel bis zum folgenden a — ist der bedenkliche. Er ist oben bei B herausgestellt.

So wie wir jetzt die Sache fassen, ist also g ein Vorhalt, dessen Auflösung durch die dazwischengeschobenen c-c verzögert ist, dann aber erfolgt; nur trifft der Vorhalt mit dem vorgehaltenen Ton gleichzeitig zusammen. Beethovens Weg scheint ein anderer gewesen zu sein. Nach der rhythmischen Anordnung seines Satzes hätte die Vorhaltsgestalt f-c-g vier Takte lang festgehalten und erst mit dem Eintritt des fünften Takts nach f-a-c aufgelöst werden sollen; dann wäre die harmonische Gestaltung vollkommen klar gewesen. Aus diesem Gesichtspunkte liegt das Befremdliche nicht in g, sondern in f-c. Wie man es auch nehmen will, der Widerspruch zwischen g und a ist klar.

Hätte Beethoven also sinnlichen Wohlklang und klare Auseinandersetzung der Harmonie gewollt, so hätt' er volle drei Achtel lang

gefehlt. An alle das hat er gar nicht gedacht. Er lauscht über die getränkt ruhende Flur hin der Hirtenschalmel, und von fern her, über die aufsteigenden Dünste und Nebel, in denen Alles zu schwan- ken scheint, tönt ihm das Horn aus dem Forst oder vom Hügel nieder hinein. Das — das Alles fließt ihm zu Einem Bilde zu- sammen.

Er hat wohl gethan.

Aus der Gesellschaft.

Man darf nicht glauben, daß diese Werke sogleich und allgemein gebührende Anerkennung gefunden hätten. Die erste Aufführung der Pastoral-Symphonie nebst der Fantasie mit Orchester und Chor hatte am 22. Dezember 1808 bei sehr leerem Hause stattgefunden; wer weiß, was für Bälle oder Belustigungen gerade die Köpfe der leichtblütigen Wiener verdreht hatten, die nach Art aller Südländer des wärmsten Enthusiasmus, aber auch des leichtfertigsten Vergessens fähig sind, übrigens gegen Beethoven sich in ihrer vollen Liebenswürdigkeit gezeigt haben. Ihn kümmerte das wenig. War er ja einmal in übler oder spöttischer Laune, so nannte er das Publikum, besonders das rege Völkchen oben auf der Gallerie des Theaters: „die Opferthiere“, — ein Ausdruck aus der musikalischen Zeitung, wo gelegentlich einmal die scharrenden, stampfenden Inoffensanten dieses Käfigs so genannt wurden, als sie mit ihrem Lärm einen Fremden im Theater erschreckt hatten.

War er dann Abends in seiner Zeitungsstube und die Freunde hatten sich an ihn gemacht und plauderten vom tilfiter Frieden und der göttlichen Pastoral-Symphonie, in der nur leider das Fagott aus dem Takte gekommen, und vom neuerfundenen Königreich Westfalen, wo die Kammerherrn weißseidne Schuhe trügen und silberne Helme die Leibwächter des kleinen Jerome, der sich täglich in Fleischbrühe und Wein bade (nachher würde das von der Dienerschaft verkauft)

dann hatte Beethoven längst „auf alles vergessen“, wie der Wiener sagt, hatte schon ganz andre Gedanken und nicht recht hingehört. Dann fuhr er wohl unversehens mit dem Ausruf „Also aus Bremen!“ hinein. Das war wieder eins seiner Stichworte aus der musikalischen Zeitung.

Der wackere Benda nämlich war einmal nach Dessau gerathen und dort hatte der dortige Musikdirektor Rust ihm als Kunstgenosß die Honneurs gemacht und ihn zu einem splendiden Mittagsmahl geladen. Er floß, wie es seine Art war, über von rührungsvollen Ergießungen über die Ehre und die Freude und die schönen Empfindungen, die sich in der göttlichen Musik ausdrücken ließen. Benda ließ sich's unterdeß schmecken, besonders den Wein, und um doch auch was zu sagen, fragte er Rust, woher er diesen Wein beziehe. „Aus Bremen, werthgeschätztester Herr Konzertmeister!“ war die Antwort; und nun ging's über die Wiesen nach dem Park von Luisium, und immerfort, über den grünen Wall hin, unter den prächtigen Eichen zählte der gute Rust lang und breit alle seine schönen Gefühle her und alle Krankheiten seiner Frau. Benda dachte daneben, wer weiß an was, bis er über seine Unachtsamkeit erschrak. Er hatte nichts gehört, — wovon war doch die Rede? ja, vom Wein! „Also aus Bremen!“ fiel er mitten hinein in Rust's Herzens-Ergießungen.

Gab es auch einmal ein leeres Haus, im Ganzen und Großen machten sich seine Kompositionen immer mehr geltend, das bewies schon der Andrang der Verleger und die Steigerung des Honorars. Besonders die Wiener aller Klassen ließen es, wie ihre gute Art ist, soweit sie ihn nur zu fassen vermochten, an Verehrung und Liebe nicht fehlen. Namentlich waren es die Häupter des österreichischen Adels, der in bevorzugter Lage sich stets der Musik beflissen gezeigt hat, die sich um Beethoven bewarben, ihre Salons mit der Gegenwart dieses „Genies“ zieren und beleben wollten und ihm auf jede Weise huldigten.

Er gefiel sich in diesen Kreisen, wo allerdings damals seine

Bildung, Liebe und Bethätigung für Musik vorzugsweis' ihren Sitz hatten. Ja, es scheint, als sei er in dieser Zeit weniger ungebändig gewesen, als einst beim Antritt seiner Wiener Laufbahn. Da war es vorgekommen, daß während seines Spiels ein junger Offizier mit der Dame seines Herzens in ein angelegentliches Geflüster gerathen war. Beethoven warf ein Paar finstre Blicke hin, sprang dann plötzlich auf, murrte: „Vor solchen Schweinen spiel' ich nicht!“ und riß auch seinen jungen Schüler Ries mit sich aus dem Salon fort. Jetzt ließ er sich zu den Assembléen der Fürsten Richnowski und Lobkowitz, der Grafen Thun, Browne, Brunswick, Erdödy willig herbei, und wenn die schöne Gräfin Fuchs ihn unter Theetassen=Geclapper und dem Serviren der Lakaien mit holdem Lächeln bat: „Nun, lieber Beethoven, spielen Sie uns doch etwas!“ — so that er's. Sie soll sehr schön gewesen sein, — und Künstler sind schwach.

Sogar für das Vergnügen des Tanzes war Beethoven in diesen Kreisen nicht unempfindlich; noch lieber genoß er es aber auf den beliebten Maskenbällen. Hier suchte ihn Ries, als einst Beethoven ihn eine Zeit lang nicht vor sich lassen wollte, auf und war sicher, ihn zu treffen. So gern übrigens Beethoven tanzte, gelang es ihm doch nach Ries Versicherung nie, nach Takt zu tanzen. Sehr begreiflich. Der Tanz fodert arithmetisch abgezähltes Gleichmaß des Taktes, Beethovens Rhythmus aber ist der lebendig aus dem Inhalt entsprungne, der zunächst im Accente sich erweist und die Bewegung nach Inhalt und Accent ordnet.

In alle diese Vergnüglichkeiten fiel plötzlich ein Ereigniß von Bedeutung hinein. Jener Jerome, eben König von Westfalen geworden, hatte von Beethoven gehört, daß er ein „distinguirter“ Musiker sei. Der Ruf — denn schwerlich hatt' er, der die kleinen, süßlichen Notturmo=Duette Blangini's über alles liebte, Stim für Beethovens Musik — der Ruf bestimmte ihn, Beethoven anzutragen, mit einem Gehalte von 600 Dukaten als Kapellmeister nach Kassel zu kommen.

Dies Anerbieten mochte damals bedeutender erscheinen, als jetzt. Zudem haben wir erfahren, wie schnell das hochaufgebaute napoleonische Wesen zusammenfallen mußte, und können ermessen, welche üble Rolle der durch und durch deutsche — obenein rettungslos ertaubende Beethoven an jenem französischen Hofe gespielt haben würde. Allein damals war das keineswegs klar, und jener Antrag gewährte dem Künstler die erste Aussicht auf eine gesicherte Existenz. Er ist auch der einzige geblieben.

Aber nun erwachte der Wiener Adel zum vollen Bewußtsein der Lage. Wien sollte seinen Beethoven, die abligen Häuser sollten ihren Liebling verlieren? an diesen neuen König im kleinen Kaffel? — Erzherzog Rudolf, ohnehin Beethovens Schüler, die Fürsten Kinsky und Lobkowitz traten zusammen und sicherten Beethoven, so lange er keine feste Anstellung im Lande habe, einen Jahresgehalt von 4000 Gulden in Bankzetteln, unter der einzigen Bedingung, daß er Oesterreich nicht verlasse. Kinsky trug 1800, Rudolf 1500, Lobkowitz 700 Gulden bei; der schriftliche Vertrag, vom 1. März 1809, ist in „Beethovens Studien“ von Seifried mitgetheilt. Beethoven lehnte nun den Antrag aus Kaffel ab und blieb Wien erhalten.

Daß es nichts Festes auf Erden gebe, konnte jedoch nicht gründlicher erfahren werden, als in der napoleonischen, zum Glück kurzen Periode. Auch Beethoven erfuhr es an seiner Rente; wir wollen die leidige Sache gleich hier bei Seite schaffen. Schon 1811 wurde durch das österreichische Finanz-Patent der Werth des Papiergeldes auf ein Fünftel herabgesetzt und Beethovens Rente fiel von 4000 Gulden auf 800. Vergebens war sein Bemühen, die Kontrahenten zur Vervollständigung der Summe zu bewegen, da er begreiflicherweise nicht für Zettel von unbestimmtem Werthe, sondern für den Werth von 4000 Gulden die einträglichere Stellung in Kaffel abgelehnt habe. Das war ja nun vorbei, man hatte ihn nun und er mußte seinen Antheil am Staatsbankerott hinnehmen. Von Rechtswegen.

Nun aber machte auch Lobkowitz Bankerott und Kinsky starb. Die Erben weigerten die Fortbezahlung, nur durch Prozeß konnte Beethoven aus der Erbmasse 300 Gulden erlangen. — Genug, von den 4000 Gulden blieben endlich 900 übrig, etwa 600 Thaler; dafür — so mußte man damals die Sache betrachten — hatte er einer Anstellung mit 600 Dukaten Jahresgehalt entsagt. Niemals hat er, weder vom kaiserlichen Hofe noch vom Erzherzog Rudolf, der sich so viel darauf zu Gute that, sein Schüler zu heißen, ein Weiteres erlangt. Zur Erhebung dieser Rente mußte er, alles von Rechtswegen, noch ein jährliches Lebenszeugniß beibringen. Allerdings konnte das Zeugniß, was die ununterbrochne Reihenfolge seiner Werke von seinem Leben ablegte, amtlich nicht genügen. Ihm war aber dies ewige Beweisen, daß er wirklich noch nicht todt sei, sehr zuwider; gewöhnlich ließ er die Sache durch einen Bekannten besorgen. Einmal schrieb er in dieser Angelegenheit an Schindler ganz lakonisch:

Lebenszeugniß: der Fisch lebt; vidi Pfarrer Komualdus; Schindler wußte, was geschehn solle. Der Ausdruck Fisch erinnerte in lustiger Selbstironie an sein unendliches Waschen und Baden.

Diese ganze westfälische Berufungsgeschichte sollte übrigens nicht vorübergehn, ohne noch andre Aergernisse nach sich zu ziehn.

Als Beethoven den Antrag, nach Kassel zu gehn, schon definitiv abgelehnt hatte, machte Kapellmeister J. F. Reichardt dem Schüler Beethovens, Ries, den Vorschlag, sich um die Stelle zu bewerben. Ries eilt zu Beethoven, um sich Rath zu holen. Beethoven läßt ihn nicht vor; denn schon hat man ihm die Sache im ungünstigen Lichte gezeigt. Drei Wochen lang wird Ries, werden seine Briefe abgewiesen. Er sucht den zürnenden Meister auf der Redoute, trifft ihn auch wirklich, kann es aber zu keiner genügenden Erklärung bringen. „So glauben Sie“, sagt ihm Beethoven im schneidendsten Tone, „eine Stelle besetzen zu können, die man mir angeboten?“ Endlich dringt er mit Gewalt, indem er den Diener zu Boden wirft, in das Zimmer des trotz alledem geliebten und verehrten Lehrers und weiß endlich volle Verständigung zu erzwingen.

„Man hatte mir hinterbracht,“ sprach der arme harthörige und darum argwöhnische Mann, „Sie hätten die Stelle hinter meinem Rücken zu erlangen gesucht.“ Nun that er reuevoll alles Erdenkliche, Ries zu der Anstellung zu verhelfen. Es war zu spät; die Stelle war unterdeß vergeben.

Es war nicht die erste Kränkung, die Ries unverdient erlitten. Lassen wir ihn selbst erzählen; es betrifft das als Nr. 35 herausgekommene *Andante favori*, das ursprünglich zum Mittelsatz der Sonate Op. 53 bestimmt war.

„Dieses *Andante* (sagt Ries) hat mir eine traurige Erinnerung zurückgelassen. Als Beethoven es mir zum ersten Male vorspielte, gefiel es mir aufs Höchste und ich quälte ihn, es zu wiederholen. Beim Rückwege, beim Hause des Fürsten Richnowski vorbeikommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Komposition zu erzählen, und wurde gezwungen, das Stück, so gut ich mich dessen erinnerte, zu spielen. So geschah es, daß auch der Fürst einen Theil lernte. Andern Tags ging er zu Beethoven und sagte, auch er habe etwas komponirt. Der Erklärung Beethovens ungeachtet: er wolle es nicht hören, spielte er einen guten Theil des *Andante*. Beethoven wurde hierüber sehr aufgebracht; er spielte nicht mehr in meiner Gegenwart; ich mußte immer das Zimmer verlassen. Trotz aller Vorstellungen Richnowski's blieb er dabei.“

Es spricht für beide Theile, daß dergleichen Vorfällenheiten nicht länger störten, als sie geschah. Ries blieb seinem Meister treu ergeben — und Beethoven muß einen Schatz von Liebe und Liebenswürdigkeit in sich getragen haben, um so manche Herbigkeit vergessen zu machen, und in ihm das ehrfürchtige Bewußtsein seiner Ueberlegenheit ohne bitteren Beischmack zu erhalten. Schon früher, in der Zeit der *Märsche* Op. 45, hatte man in Gesellschaft einen Ries'schen Marsch für einen Beethoven'schen genommen. Beethoven spottete gegen Ries selber über diese Urtheilslosigkeit — und Ries war einsichtig und ergeben genug, sich dadurch nicht verletzt zu fühlen.

Uebrigens darf man nicht übersehen, daß dergleichen Härten und Ungerechtigkeiten stets die Folge drängender Verhältnisse (so in der frühern Zeit, wo er sich emporzuarbeiten hatte) oder der Verlegung seines künstlerischen Selbstgefühls — wenn auch meist nur in der Einbildung waren.

Jetzt stand er als vollendeter und hochgefeierter Künstler da. Sein würdevolles, selbstbewußtes Benehmen, sein Humor, der sich bald liebenswürdig, bald schalkisch zeigen konnte; sein Spiel, seine hohen Schöpfungen, die, eine nach der andern, immer kühnern Flug nahmen über alles bisher in seinem Felde Geleistete zu gar nicht vorher berechenbaren Höhen, sein Ruhm: das Alles vereinte sich, ihm in der Gesellschaft den höchsten Rang zu ertheilen.

Schon seine Erscheinung sprach dies aus. Jeder Menschenkenner mußte gleich auf den ersten Hinblick eine außerordentliche Natur in ihm wahrnehmen. Sein Gang (sagt A. Schloßer) hatte lyrische Kraft, um den Mund spielte ausdrucksvolle Bewegung, das Auge verkündete unergründliche Tiefe der Empfindung, besonders war aber die herrliche Stirn ein wahrer Sitz majestätischer Schöpferkraft. Sobald sich sein Gesicht zur Freundlichkeit aufheiterte, so verbreitete es alle Reize der kindlichsten Unschuld; wenn er lächelte, so glaubte man nicht bloß an ihn, sondern an die Menschheit; so innig und wahr war es in Wort, Bewegung und Blick.

Diese Schilderung läßt schon errathen, daß unter den Verehrenden, die sich von nah' und fern zu Beethoven drängten, die Frauen nicht zurückstanden. Ruhm, Musik, eine Schöpferkraft, die ihnen um so anziehender sein mußte, je geheimnißvoller sie ihnen erschien, je glücklicher sie sich mit hoher Virtuosität in jenen dem Nicht-Künstler doppelt räthselhaften Ergüssen freier Phantasie vermähle, — Alles, bis auf sein Leiden, war den Frauen an ihm hinreichend. „Wie schön, wie erhaben, wie geistvoll ist diese Stirn!“ rief einst eine edle und schöne Dame im Kreise größerer Gesellschaft! Beethoven blieb nicht unempfindlich gegen solch' unbeabsichtigten Ausdruck tiefen Erkennens. Doch faßte er sich gleich und

sprach mit mildem Lächeln: „Wohlan, so küssen Sie diese Stirn!“ — und die weibliche Anmuth belohnte die männliche Geistesgegenwart auf der Stelle.

Einer andern Dame, die ihm ein Gedicht zu seinem Preis zugesandt hatte, schrieb er auf der Stelle nachfolgende Antwort:

„A Mademoiselle
Mademoiselle de
Gerardi.“

„Meine liebe Fräulein G., ich müßte lügen, wenn ich Ihnen nicht sagte, daß die mir eben von Ihnen überschieden Verse mich nicht in Verlegenheit gebracht hätten, es ist ein eigenes Gefühl sich loben zu sehen, zu hören und dann dabei seine eigene Schwäche fühlen, wie ich: solche Gelegenheiten betrachte ich immer als Ermahnungen, dem unerreichbaren Ziele, das uns Kunst und Natur darbeut, näher zu kommen, so schwer es auch ist. — Diese Verse sind wahrhaft schön bis auf den einzigen Fehler, den man zwar schon gewohnt ist bei Dichtern anzutreffen, indem sie durch die Hülfe ihrer Phantasie verleitet werden, das was sie wünschen zu sehen und zu hören, wirklich hören und sehen, mag es auch weit unter ihrem Ideale zuweilen sein. Daß ich wünsche den Dichter oder die Dichterin kennen zu lernen, können Sie wohl denken, und nun auch Ihnen meinen Dank für ihre Güte, die sie haben

für ihren sie verehrenden

L. v. Beethoven.“

Schreiberin und Gedicht sind uns unbekannt geblieben, die Antwort ist autographisch erhalten.

Unter den Frauen, die sich der Sonne zudrängten, um von ihren Nichtgluten erwärmt und entzückt zu werden und von ihrem Schimmer wo möglich selber ein wenig widerzuleuchten, war denn auch Bettina von Arnim, aus dem angesehenen Hause Brentano in Frankfurt, durch ihren Goethe-Kultus („Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“) und den Reichthum ihres Geistes, den sie im Um-

gang und in Schriften („Güntherode“ u. a.) ausbreitete, später bekannt und von Vielen bewundert, besonders von solchen, die Glanz und Lieblichkeit des Ausdrucks und gewagte Pointen von gebiegener Geisteskraft nicht allzuscharf unterscheiden mögen. Sie zeigte schon früh einen an empfindenden Geist, durch den sie sich, unterstützt von der Bedeutung ihrer Familie und später ihres Gatten Achim von Arnim, mit bedeutenden Persönlichkeiten, Goethe, Savigny, jetzt Beethoven, in anziehendes Verhältniß zu setzen wußte. Da ihr Geist, ihre vielseitige Bildung, — sie zeichnete vortrefflich, komponirte sehr anziehende Lieder, sang mit ihrer schönen Altstimme Marcello's Psalme höchst würdig und eindrucksvoll, — würde sie zu noch bedeutendern, objektivern Leistungen befähigt haben, hätte sie Selbstverleugnung genug besessen, den Gegenstand selber, um den es ihr eben zu thun war, bestehen und wirken zu lassen, statt seinen Reflex in ihrer Person — und die Person, die so schön reflektirte, hervorzuheben. So glich sie einem allzureich umschmückten Spiegel; man ist gemüthigt, mehr den Spiegel zu sehn, als das Bild im Spiegel.

Sie traf also 1810 in Wien mit Beethoven zusammen und hat ohne Zweifel ihm anziehend erscheinen müssen, gleichviel, ob er, der schon in so schöne Augen geblickt, aus den ihren Thematikerschöpft oder nicht.

Wie Beethoven ihr gegenüber gestanden, wollte sie vielleicht schreiben; wie sie sich vorstellt, daß er gewesen und gesprochen, hat sie an Goethe geschrieben.

„Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, bei dem ich der ganzen Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche, was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt, er schreitet weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle. Möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Räthsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollenbung herangereift ist; ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiß, dann

läßt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntniß in unsern Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.

Vor Dir kann ich's wohl bekennen, daß ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geistigen Natur ist, diesen Zauber übt Beethoven in seiner Kunst; alles, wessen er Dich darüber belehren kann, ist eine Magie, jede Stellung ist Organisation einer höheren Existenz, und so fühlt Beethoven sich auch als Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben. Wer könnte uns diesen Geist ersetzen? Von wem könnten wir ein Gleiches erwarten? — Das ganze menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerhoffene; was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagewerk ist, der seines Leibes Nahrung vergiftet und von dem Strom der Begeisterung im Flug an den Ufern des flachen Alltagslebens vorübergetragen wird; er selber sagte: „Wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion, und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit und Philosophie; sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunklen macht, wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit auf's Trockene bringen. — Noch keinen Freund hab' ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein böß Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all' dem Elend, womit sich die Andern schleppen.“ — Dies alles hat mir Beethoven gesagt, wie ich ihn zum erstenmal sah, mich durchdrang ein Gefühl von Ehrfurcht, wie er sich mit so freundlicher Offenheit gegen mich äußerte, da ich ihm doch ganz unbedeutend sein mußte; auch war ich verwundert, denn

man hatte mir gesagt, er sei ganz menschenscheu und lasse sich mit Niemand in ein Gespräch ein. Man fürchtete sich, mich zu ihm zu führen, ich mußte ihn allein auffuchen, er hat drei Wohnungen, in denen er abwechselnd sich versteckt, eine auf dem Lande, eine in der Stadt und die dritte in der Bastei, da fand ich ihn im dritten Stock; unangemeldet trat ich ein, er saß am Klavier, ich nannte meinen Namen, er war sehr freundlich und fragte: ob ich ein Lied hören wolle, was er eben komponirt habe; — dann sang er scharf und schneidend, daß die Wehmuth auf den Hörer zurückwirkte: „Kennst du das Land“, — „nicht wahr, es ist schön“, sagte er begeistert, „wunderschön!“ ich will's noch einmal singen, er freute sich über meinen heiteren Beifall. „Die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes, das sind aber keine Künstlernaturen, Künstler sind feurig, die weinen nicht“, sagte er. Dann sang er noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen komponirt hatte: „Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe“. — Er begleitete mich nach Hause, und unterwegs sprach er eben das viele Schöne über die Kunst, dabei sprach er laut und blieb auf der Straße stehn, daß Muth dazu gehörte zuzuhören; er sprach mit großer Leidenschaft und viel zu überraschend, als daß ich nicht auch der Straße vergessen hätte — man war sehr verwundert, ihn mit mir in eine große Gesellschaft, die bei uns zum Diner war, eintreten zu sehen. Nach Tische setzte er sich unaufgefodert an's Instrument und spielte lange und wunderbar, sein Stolz fermentirte zugleich mit seinem Geiste; in solcher Aufregung erzeugt sein Geist das Unbegreifliche und seine Finger leisteten das Unmögliche. — Seitdem kommt er alle Tage oder ich gehe zu ihm. Darüber versäume ich Gesellschaften, Gallerien, Theater und sogar den Stephansthurm. Beethoven sagt: „ach was wollen Sie da sehen! ich werde Sie abholen, wir gehen gegen Abend durch die Allee von Schönbrunn.“ Gestern ging ich mit ihm in einen herrlichen Garten in voller Blüthe, alle Treibhäuser offen, der Duft war betäubend; Beethoven blieb in der drückenden Sonnenhitze stehn und sagte: „Goethe's Gedichte behaupten nicht

allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponiren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimniß der Harmonie schon in sich trägt. Da muß ich denn von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahinfliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen und im letzten Augenblick da triumphire ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehen Sie, das ist eine Symphonie; ja Musik ist so recht die Vermittelung des geistigen Lebens zum sinnlichen. Ich möchte mit Goethe hierüber sprechen, ob der mich verstehen würde? — Melodie ist das sinnliche Leben der Poesie. Wird nicht der geistige Inhalt eines Gedichts zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie? — Empfindet man nicht in dem Liebe der Mignon ihre ganze sinnliche Stimmung durch die Melodie? und erregt diese Empfindung nicht wieder zu neuen Erzeugungen? — Da will der Geist zu schrankenloser Allgemeinheit sich ausdehnen, wo Alles in Allem sich bildet zum Bett der Gefühle, die aus dem einfachen musikalischen Gedanken entspringen und die sonst ungeahnt verhalten würden; das ist Harmonie, das spricht sich in meinen Symphonien aus, der Schmelz vielseitiger Formen wogt dahin in einem Bett bis zum Ziel. Da fühlt man denn wohl, daß ein Ewiges, Unendliches, nie ganz zu Umfassendes in allem Geistigen liege, und obschon ich bei meinen Werken immer die Empfindung des Gelingens habe, so fühle ich einen ewigen Hunger, was mir eben erschöpft schien mit dem letzten Paukenschlag, mit dem ich meinen Genuß, meine musikalische Uezeugung den Zuhörern einkeilte, wie ein Kind von neuem anzufangen. Sprechen Sie mit Goethe von mir, sagen Sie ihm, er soll meine Symphonien hören, da wird er mir Recht geben, daß Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt

des Wissens ist, die wohl den Menschen umfaßt, daß er aber sie nicht zu fassen vermag. — Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie giebt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntniß. — Obschon die Geister von ihr leben, wie man von der Luft lebt, so ist es noch ein Anders, sie mit dem Geiste begreifen, — jemehr aber die Seele ihre sinnliche Nahrung aus ihr schöpft, desto reifer wird der Geist zum glücklichen Einverständnis mit ihr. — Aber wenige gelangen dazu, denn so wie Tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbaret, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben; so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht, auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zum Grunde wie jeder Kunst, alle ächte Erfindung ist ein menschlicher Fortschritt. — Sich selbst ihren unerforschlichen Gesetzen unterwerfen, vermöge dieser Gesetze den eigenen Geist händigen und lenken, daß er ihre Offenbarungen ausströme, das ist das isolirende Prinzip der Kunst; von ihrer Offenbarung aufgelöst werden, das ist die Hingebung an das Göttliche, was in Ruhe seine Herrschaft an dem Riesen ungebändigter Kräfte übt und so der Phantasie die höchste Wirksamkeit verleiht. Was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung, die den menschlichen Befähigungen ein Ziel steckt, was er erreicht.

Wir wissen nicht, was uns Erkenntniß verleiht; das fest verschlossene Saamenkorn bedarf des feuchten elektrisch warmen Bodens, um zu treiben, zu denken, sich auszusprechen. Musik ist der elektrische Boden, in dem der Geist lebt, denkt, erfindet. Philosophie ist ein Niederschlag ihres elektrischen Geistes; ihre Bedürftigkeit, die alles auf ein Urprinzip gründen will, wird durch sie gehoben; obschon der Geist dessen nicht mächtig ist, was er durch sie erzeugt; so ist er doch glücklich in dieser Erzeugung, so ist jede ächte Erzeugung der Kunst unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst, kehrt

durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück, hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugniß giebt von der Vermittelung des Göttlichen in ihn. Musik giebt dem Geist die Beziehung zur Harmonie. Ein Gedanke abge sondert hat doch das Gefühl der Gesamtheit, der Verwandtschaft im Geist; so ist jeder Gedanke in der Musik in innigster, untheilbarster Verwandtschaft mit der Gesamtheit der Harmonie, die Einheit ist.

Alles Elektrische regt den Geist zu musikalischer fließender, ausströmender Erzeugung.

Ich bin elektrischer Natur. — Ich muß abbrechen mit meiner unerweislichen Weisheit, sonst möchte ich die Probe versäumen, schreiben Sie an Goethe von mir, wenn Sie mich verstehen, aber verantworten kann ich nichts, und ich will mich auch gern belehren lassen von ihm.“ — Ich versprach ihm, so gut ich's begreife, Dir alles zu schreiben. — Er führte mich zu einer großen Musikprobe mit vollem Orchester, da saß ich im weiten unerhellten Raum in einer Loge ganz allein; einzelne Streiflichter stahlen sich durch Ritzen und Astlöcher, in denen ein Strom bunter Lichtfunken hin- und her-tanzte, wie Himmelsstraßen mit seligen Geistern bedüffert.

Da sah ich denn diesen ungeheuren Geist sein Regiment führen. O, Goethe! kein Kaiser und kein König hat so das Bewußsein seiner Macht, und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven, der eben noch im Garten nach einem Grund suchte, wo ihm denn alles herkomme; verstünd' ich ihn so, wie ich ihn fühle, dann wüßt' ich Alles. Dort stand er, so fest entschlossen, seine Bewegung, sein Gesicht drückten die Vollendung seiner Schöpfung aus, er kam jedem Fehler, jedem Mißverstehen zuvor, kein Hauch war unwillkürlich, alles war durch die großartige Gegenwart seines Geistes in die besonnenste Thätigkeit versetzt. Man möchte weiffagen, daß ein solcher Geist in späterer Vollendung als Weltherrscher wieder auftreten werde.“

Der Brief, vom 28. Mai 1810 datirt, steht in der Bettinischen Dichtung „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“. Wieviel auch

an ihm Dichtung oder Selbstvorspiegelung sei, immer verdient er als Zeugniß, welche Vorstellungen Beethoven in diesem eigenthümlich begabten Geist erweckt, Beachtung.

Diese ganz bestimmt umgränzte Bedeutung behält Bettinens Brief auch neben Schindlers Aeußerung über denselben, der wir unbedenklich beistimmen. Schindler schreibt:

„Wer immer in jenem Goethe's Briefwechsel Band II Seite 190 das liest, was die anscheinend überspannte Bettina in dem Briefe vom 28. Mai 1810 unsern Beethoven sagen läßt, der kann nicht umhin, sich in ihm einen Schöngeist und monströsen Worthelden zu denken, — und sehr irrig. Die Art und Weise Beethovens, sich in Allem und Jedem auszubringen und zu erklären, war sein ganzes Leben hindurch die einfachste, kürzeste und bündigste, so in der Rede, so in der Schrift, wie letztere es überall dokumentirt. In schönen, gezierten Phrasen reden zu hören, oder so Geschriebenes zu lesen, war ihm schon als der Natur zuwider unangenehm, viel weniger ihm selber geläufig; überall einfach, schlicht, ohne Spur eines Gepräges, so war Beethoven ebenfalls in der Konversation. Daß er über seine Kunst so dachte, wie Bettina schreibt, daß er in ihr eine höhere Offenbarung erkannte und sie über alle Weisheit und Philosophie stellte, das war ein Thema, über das er wohl öfter sprach, aber es stets mit Wenigem beseitigte. Mit welcher Rücksicht er dabei noch auf andre Künste und Wissenschaften blickte, die er alle im nahen Zusammenhange mit seiner Kunst hielt, war noch besonders bemerkenswerth. — Wie würde nun Beethoven staunen über all das schöne Gerede, das ihm die angenehm schwärmende Bettina in den Mund legt, welches in einem poetischen Werke über den Meister recht wohl am Plage wäre, so aber in der That seinem ganzen natürlichen Wesen entgegen ist! Er würde unbezweifelt sagen: meine liebe, wort- und gedankenreiche Bettina, Sie hatten einen „Raptus“, als Sie jenes an Goethe schrieben.“

Dasselbe Urtheil müssen wir über die nachfolgenden drei Briefe fällen, die Beethoven an Bettina geschrieben hat — oder geschrieben

haben soll*). Sie sind aus dem Supplement der englischen Uebersetzung von Beethovens Biographie genommen.

I.

Wien 11. August 1810.

Thuerste Bettina!

Kein schönerer Frühling als der heutige, das sage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie haben wohl selbst gesehen, daß ich in der Gesellschaft bin, wie ein Frosch auf dem Sand, der wälzt sich und wälzt sich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galatea ihn wieder in's gewaltige Meer hineinschafft. Ja ich war recht auf dem Trocknen, liebste Bettine, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war; aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich hab's gleich weggehabt, daß Sie aus einer andern Welt sind, als aus dieser absurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender Mensch und beklage mich über die andern!! — Das verzeihen Sie mir wohl mit Ihrem guten Herzen, das aus Ihren Augen sieht, und Ihrem Verstand, der in Ihren Ohren liegt; — zum wenigsten verstehen Ihre Ohren zu schmeicheln, wenn sie zuhören. Meine Ohren sind leider, leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Kommunikation mit Menschen leicht haben kann. Sonst! — Viel leicht! — hätt' ich mehr Zutrauen gefaßt zu Ihnen. So konnte ich nur den großen, gescheiten Blick Ihrer Augen verstehen, und der hat mir zugesetzt, daß ich's nimmermehr vergessen werde. —

*) Unberechtigt wird Niemand den Zweifel an der Richtigkeit finden, der sich aus Niemers Untersuchungen über Bettinens Roman, „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“, nämlich mit ihr, von der . . . Phantasie oder Selbstbedichtung überzeugt hat, die jene geistreiche Frau sich gestattet. Warum sollte nicht Beethoven aus ihren Augen Themate schöpfen, wie Götze aus ihren Briefen Sonette, — aus denen sie die Briefe fabrizirt hatte. In dieser beglückenden Personen-Verwechslung mag sie Augen bei Beethovenschen Thematens gemacht haben, bis sie sich endlich überredete, die Themate seien aus ihren Augen gemacht.

Liebe Bettine, liebstes Mädchen! — Die Kunst! — Wer versteht die, mit wem kann man sich bereben über diese große Göttin! — Wie lieb sind mir die wenigen Tage, wo wir zusammen schwätzten, oder vielmehr korrespondirten; ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geistreichen, lieben, liebsten Antworten stehen. So hab' ich meinen schlechten Ohren doch zu danken, daß der beste Theil dieser flüchtigen Gespräche aufgeschrieben ist. Seit Sie weg sind, hab' ich verdrießliche Stunden gehabt, Schattenstunden, in denen man nichts thun kann; ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herum gelaufen, als Sie weg waren, und auf der Bastei: aber kein Engel ist mir da begegnet, der mich gebannt hätte, wie Du Engel. Verzeihen Sie, liebste Bettine, diese Abweichung von der Tonart; solche Intervalle muß ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Goethe haben Sie von mir geschrieben, nicht wahr? — daß ich meinen Kopf möchte in einen Sack stecken, wo ich nichts höre und nichts sehe von allem, was in der Welt vorgeht, weil Du, liebster Engel, mir doch nicht darin begegnen wirst. Aber einen Brief werde ich doch von Ihnen erhalten? — Die Hoffnung nährt mich, sie nährt ja die halbe Welt, und ich hab' sie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre sonst mit mir geworden? — Ich schicke hier mit eigner Hand geschrieben: „Kennst du das Land“, als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch das andere, was ich komponirt habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz! —

Herz, mein Herz, was soll das geben,

Was bedrängt dich so sehr?

Welch' ein fremdes, neues Leben!

Ich erkenne dich nicht mehr.

Ja, liebste Bettine, antworten Sie mir hierauf, schreiben Sie mir, was es geben soll mit mir, seit mein Herz ein solcher Rebelle geworden ist. Schreiben Sie Ihrem treuesten Freund

Beethoven.

II.

Wien am 11. Febr. 1811.

Geliebte, liebste Bettine!

Ich habe schon zwei Briefe von Ihnen und sehe aus Ihrem Briefe an Ihren Bruder, daß Sie sich meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern. — Ihren ersten Brief hab' ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen, und er hat mich oft selig gemacht. Wenn ich Ihnen auch nicht so oft schreibe, und Sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich Ihnen 1000 mal tausend Briefe in Gedanken. — Wie Sie sich in Berlin in Ansehung des Weltgeschmeißes finden, könnte ich mir nicht denken; wenn ich's nicht von Ihnen gesehen hätte; vieles Schwätzen über Kunst ohne Thaten!!!! Die beste Zeichnung hierüber findet sich in Schiller's Gedicht: „Die Flüsse“, wo die Spree spricht.

Sie heyrathen, liebe Bettine, oder es ist schon geschehen, und ich habe Sie nicht einmal zuvor noch sehen können! so ströme denn alles Glück Ihnen und Ihrem Gatten zu, womit die Ehe die Ehelichen segnet. — Was soll ich Ihnen von mir sagen! — „Bedaure mein Geschick“ rufe ich mit der Johanna aus; rette ich nur noch einige Lebensjahre, so will ich auch dafür, wie für alles übrige Wohl und Wehe, dem alles in sich Fassenden, dem Höchsten danken. — An Goethe, wenn Sie ihm von mir schreiben, suchen Sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken. Ich bin eben im Begriff ihm selbst zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar blos aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen; wer kann aber einem großen Dichter genug danken, dem kostbaren Kleinod einer Nation? — Nun nichts mehr, liebe, gute Bettine, ich kam diesen Morgen um 4 Uhr erst von einem Bacchanal, wo ich so gar viel lachen mußte, um heute beinahe eben so viel zu weinen; rauschende Freude treibt mich oft gewaltthätig in mich selbst zurück. — Wegen Clemens vielen Dank für sein Entgegenkommen. — Was die Kantate betrifft,

so ist der Gegenstand für hier nicht wichtig genug, ein anderes ist sie in Berlin; was die Zueignung, so hat die Schwester diese so sehr eingenommen, daß dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, ist ihm damit auch gebient?

Nun lebe wohl, liebe, liebe Bettine, ich küsse Dich auf Deine Stirne, und drücke damit, wie mit einem Siegel, alle meine Gedanken für Dich auf. — Schreiben Sie bald, bald*) oft Ihrem Freunde
Beethoven.

Beethoven wohnt auf der Mülker
Bastei im Pasqualati'schen Hause.

III.

Liebe gute Bettina!

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräthe zc. und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen, Geister, die über das Weltgeschmeiß hervortragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muß man sie in Respekt halten; wenn so zwei zusammenkommen, wie ich und der Goethe, da müssen auch große Herren merken, was bei unser Einem als groß gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimwege der ganzen kaiserlichen Familie. Wir sahen sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meiner Seite los, um sich an die Seite zu stellen; ich mochte sagen was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu, und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen. — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolph hat den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinem wahren Späß die Prozeßion an Goethe vorbei defiliren. Er stand mit abgezogenem Hute tief gebückt an der Seite. Dann hab'

*) Höchst frauenzimmerlich und höchst unbeethovenisch diese ewigen Wiederholungen: „liebe, liebste . . . liebe, liebe . . . liebe, gute . . . bald bald!“ und diese zwei Jahr lange Liebeserklärung ohne Liebe!

ich ihm auch den Kopf gewaschen, ich gab keinen Pardon und hab' ihm alle seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Bettina! wir hatten gerade von Ihnen gesprochen. Gott! hätte ich eine solche Zeit mit Ihnen haben können, wie der; das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Großes hervorgebracht. Ein Musiker ist auch ein Dichter, er kann sich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine schönere Welt versetzt fühlen, wo größere Geister sich mit ihm einen Spaß machen. Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich Dich kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte, während des herrlichen Mairegens, der war auch ganz fruchtbar für mich, die schönsten Thema's schlüpfen damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einst die Welt noch entzücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muß ich Dich wieder sehn, liebe, liebe Bettina, so verlangt's die Stimme, die immer Recht behält in mir. Geister können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben. Ihr Beifall ist mir am liebsten in der ganzen Welt. Dem Goethe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser Einen wirkt, und daß man von seines Gleichen mit dem Verstand gehört sein will; Nührung paßt nur für Frauenzimmer (verzeih' mir's), dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen. Ach liebstes Kind, wie lange ist's schon her, daß wir einerlei Meinung sind über alles!!! — Nichts ist gut, als eine schöne, gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man sich nicht zu verstecken braucht. Man muß was sein, wenn man was scheinen will; die Welt muß einen erkennen, sie ist nicht immer ungerrecht. Daran ist mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, schreiben Sie bald, bald und recht viel, in acht Tagen bin ich dort, der Hof geht morgen, heute spielen sie noch einmal. Er hat der Kaiserin die Rolle einstudirt, sein Herzog und er wollten, ich solle was von meiner Musik aufführen, ich hab's beiden abgeschlagen, sie sind beide verliebt in chinesisches Porzellan, da ist Nachsicht von Nöthigen, weil

der Verstand die Oberhand verloren hat, aber ich spiele zu ihren Verfehrtheiten nicht auf, absurdes Zeug mach' ich nicht auf gemeine Kosten mit Fürslichkeiten, die nie aus der Art Schulden kommen. Adieu, Adieu Beste, Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da, Musikanten erlauben sich alles.

Gott wie lieb' ich Sie!

Teplitz, August 1812.

Dein treuester Freund und tauber Bruder
Beethoven.“

Diese Briefe, — man hat vielleicht nicht das Recht, sie geradezu für erdichtet zu erklären, wenigstens liegt kein juribischer Beweis der Unächtheit, so wenig wie der Aechtheit vor, — wenn sie nicht erdichtet sind, so sind sie überfetzt aus der Beethoven-Sprache in die Bettinen-Sprache. Niemals, — man vergleiche alle Briefe und Aufsätze, die von Beethoven vorliegen, mit jenen Bettinensischen Episteln, — niemals hat Beethoven so geschrieben. Er ist überall kurzgefaßt; nur in seinen Herzensergießungen läßt er sich weit gehn; das Herz fließt ihm gut musikalisch über und kein Wort kann ihm genügen, er wiederholt sich sogar, aber immer in kindlicher Herzens-einfalt. Hat er an Bettina geschrieben, so hat sie seine Briefe überdichtet, — und nicht einmal geschickt; es ist dann Beethoven im verwirrenden Spiegelrahmen Bettina.

Wir müssen uns hierin ungläubiger bezeigen als Schindler selbst, der die Erzählung von Beethoven's und Goethe's Begegnen mit dem kaiserlichen Hofe in Teplitz anerkennend hervorhebt. Gerade sie scheint uns den Stempel der Unächtheit an sich zu tragen. So zeigt sich nicht Unabhängigkeitsfynn, der allerdings Beethoven eigen war, sondern Renommisterei, — und die hat Beethoven niemals blicken lassen. Auch geht man nicht mit untergeschlagenen Armen (schon weil es unbequem und im August zu heiß ist), sondern Bettine hat das Bild eines freien Mannes zeichnen wollen und es ist ein Handwerksbursch geworden. Allerdings ist es selbst begabtern

Frauen, einer George Sand zum Beispiel, unmöglich, einen rechten Mann darzustellen.

Wie es sich auch mit jenen Briefen verhalte, so hat sich doch Frau von Arnim gegen Beethoven stets theilnehmend und selbst hülfreich zu nehmen gewußt. Sie war es, die seine Bekanntschaft mit Goethe im Sommer 1812 in Teplitz vermittelte (oder vermittelt haben soll) und ihn mit dem Hause Brentano in Frankfurt in Beziehung brachte, an welchem er mehr als einmal einen Freund in der Noth fand. Schindler bezeugt das, indem er einen Brief Beethoven's aus dem Februar 1823 mittheilt: „Sehen Sie doch einen Menschenfreund aufzutreiben, der mir auf eine Bankattie leiht, damit ich erstens den Edelmuth meiner Freunde Brentano nicht zu sehr prüfen müsse, und selbst durch den Aufenthalt dieses Geldes nicht in Noth gerathe, welches ich den schönen Anstalten und Vorkehrungen meines theueren Herrn Bruders zu verdanken habe.“ Es waren ihm nämlich Gelder ausgeblieben.

Von höherer Bedeutung war das Verhältniß Beethoven's zur Gräfin Marie Erdödy. Dies Verhältniß, von ihrer Seite ganz selbstlose Verehrung, von seiner Seite Freundschaft, sollte sein Denkmal in den

Deux Trios pour Piano, Violon et Violoncelle, Oe. 70 finden, die 1809 erschienen und der Freundin gewidmet sind.

Ist bei ihrer Dichtung Beethoven's Phantasie jemals zu seiner Freundin hinübergeschwebt, oder hat sich durch die Erinnerung an sie angeregt gefühlt: so muß diese Marie Erdödy ein bedeutendes Wesen gewesen sein. Die Komposition verräth nichts, was sichern Anhalt gäbe. Allein es wär' ein kläglich beschränktes Mißverstehn des Dichterverfens, wollte man annehmen, es sei an persönliches Erlebniß gebunden, der Dichter schreibe nothwendig jederzeit aus seinem dormaligen Zustande heraus, weil das allerdings auch geschieht, wie die Cis moll-Sonate zeigt.

Die Trio's sind von verschiedener Natur. Das erste, Ddur, ein machtvolles Idealstück, Seelenbild, fast ganz enthüllte Situation,

während das andre, Esdur, nichts als unterhaltende und anregende Musik zu bieten scheint. Immer und immer wieder, bis in die letzte Zeit, kehrt Beethoven von idealen Schöpfungen mit Liebe und Nachdruck zu diesem reinen „Musikmachen“ zurück; das ist die Muttererde, die den Wurzeln Halt und erste Nahrung giebt, damit die Pflanze nicht nach Art schwächlicher Orchideen in der Luft schwebt, die verhütet, daß der ohnehin leicht phantastisch angeregte Geist des Musikers sich nicht gar verflüchtigt und statt fester Lebensgestalten haltlose Traumgebilde zeugt, herübergelogen aus dem Reiche des freien Geistes in das Leben der Tonwelt.

Jenes erste Trio nun, aus Ddur, ist sicher frei von jeder persönlichen Beziehung; und so gewiß es bestimmtern Anschauungen Leben giebt, ebenso gewiß wurzelt die Idee desselben sicher und fest im Leben der Tonwelt. Der Geist träumt nicht neben den Tönen, er hat sich seinen Leib gebaut aus diesen Tönen. Das ist diese Geist- Leiblichkeit*), die auf der einen Seite das Phantasma des irren Geistes, auf der andern die Prosa des Materialismus und Formgespiels hinter sich zurückläßt.

Der erste Satz tritt sogleich rasch entschlossen

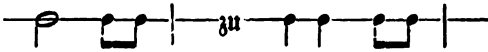


vor, stößt, sogar auf Moll, und zieht einen zweiten Satz (der Hauptpartie) erwägenden Sinnes

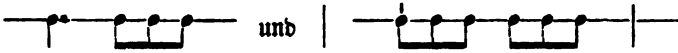


*) „Musik des neunzehnten Jahrhunderts.“

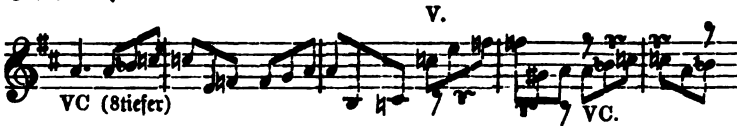
nach sich. Aber eben hier stählt sich die zu Anfang gezeigte Energie. Das Motiv des Bedenkens hat sich schon aus



zu höherer Erregung gesteigert, es belebt sich zu



arbeitet unter heftigen Einschlägen des Piano auf die zweiten Viertel und unter tiefem Sechszehntel-Arpeggio (FAcf) in Violin und Violoncell



bis endlich der erste Gedanke zu Prachtklängen des Flügels

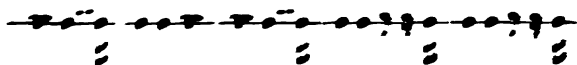


sich triumphierend emporhebt und unter Verdoppelung der Streichinstrumente behauptet.

Hier bildet sich in A dur zu der fortwogenden Figur des vorigen Satzes



auf dem Klage der Eschraie in zweier Nachschlag



mit dem Satz gefüllt, unruhig, zögerlicher Erwartung. In dem folgenden Fortlingen des Flute (unter die Quinte D—A, eben in der ursprünglichen Lage Trillerflüge) kommen die Saiteninstrumente auf den bedeutendsten zweiten Hauptatz



und bilden unter dem hinabfliegenden Arpeggio des Piano, den Schluß.

Durchweg liegen die Instrumente weitgespannt, das Piano — das Phantasie-Instrument, — oft um drei Oktaven weit, und die Bogeninstrumente zwischen inne.

Hier in diesem ganzen Vorgang ist kein offener Kampf, kein Ringewerk, auch nicht mit dem Schicksal, (Beethoven kommt niemals auf Abgethanes zurück) überhaupt keine Tagedthat. Es ist ein großer Drang, ein dunkles Unterfangen, das im Lichte (Edur) sich nicht behaupten kann und doch nicht abläßt. Man wird an das alte Magna volvit in animo (große Entschlüsse wälzt er im Geist) erinnert.

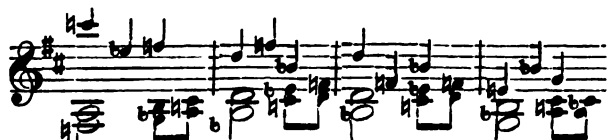
Vier Nachschläge des a im ppp lassen den ersten Theil ganz verklingen; der zweite faßt vor allen Dingen den entscheidenden Hauptatz fester an



und wendet sich in der Wiederholung damit nach D. Hier drängt sich wieder das erste Motiv des erwägungsvollen zweiten Hauptsatzes, der ohnehin dem ersten entsprungen und verwandt ist, in sanftem Hin und Her mahnend an,



und es steigt über dem in Sechszehnteln, in Oktaven ausschallenden Grundton F-F das Bedenkmotiv im Piano hinab, während in den Saiteninstrumenten das andere entgegentreitt



und sich sanft andringend in diesen neugebildeten Satz



verwandelt.

Was sich weiter hier durchkämpfen will, wie der dritte Theil urplötzlich nach B umschlägt bis zu der Rückkehr des triumphirenden Satzes, der diesmal auf A erscheint, — das Alles bleibe unerwähnt. Gern geben wir zu, daß jede Deutung des bisher Gegebenen angezweifelt werden kann. Man kann — dies ist ja meistens möglich — sich dabei zufriedenstellen, daß hier die drei Instrumente ihr Tonspiel mit einander getrieben, nur in eigenthümlicher, bisweilen wunderlicher Weise. Dies sei, wird man dann zufügen müssen, in aller Formgebiegenheit und sehr stetiger Entwicklung geschahn. Es sei darum.

Im Zusammenhang' erklärt Eins das Andere; Leben ist Zusammenhang und Folge haben, ohne Zusammenhang und Folge kann Leben nicht gefaßt werden.

Genug für die Verstehenden, für die Andern zuviel.

Der dritte Satz, das Finale Ddur, hat sich frisch für's Leben ermannt. Aber nach solcher Nacht gelingt das nicht sobald; zweimal bricht das Thema zweifelhaft ab, einmal auf der Dominante von Hmoll unvollkommen, unbefriedigt, dann auf dem Dominantakkorde schließend, der auch nicht befriedigt.

Auch die Achtelwogen aus dem ersten Satze lehren wieder, jetzt aber mit frischerem Muth erfüllt; höhere Kraft ist errungen. Diesmal hat die Unterwelt ihre Beute nicht festgehalten, der Schlußsatz, wieder im Anklang an den E dur - Satz des ersten Allegro,

VC. Vn. u. s. w.

schaut weit hinaus in das Leben. —

Ueber das andere Trio wollen wir E. T. A. Hoffmann vernehmen, in dankbarer Erinnerung, daß er der Erste war, der über Beethoven, über die Cmoll-Symphonie, mit verstehendem Herzen gesprochen.

„Das fließende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungssatzes wird von den drei Instrumenten in einer kanonischen Imitation vorgetragen. Unerachtet des Sechsahtel-Taktes, der sonst dem Hüpfenden, Scherzhaften so eigen ist, behauptet das Allegro einen ernstern abligen Charakter. Unwillkürlich

ward ich an manche Mozartsche Komposition gleichen Schwunges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in Esdur erinnert, die unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt ist; ich spreche von dem Thema, nicht von der Ausführung und Struktur des Satzes, in der wieder der Beethovensche Genius auf die originallste Weise hervortritt. In den Sechssachtel-Takt umgeschrieben, tritt am Ende, wiederum kanonisch imitirt, das Thema des Einleitungssatzes auf. So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde wunderbare Erscheinung das Gemüth aufregt. Es beweiset den überschwenglichen Reichthum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entspringen, die sich ihm, wie herrliche Blüten und Früchte eines fruchtbaren Baumes, darbieten. Im zweiten Theil ist ein enharmonischer Uebergang aus Desmoll in Hdur. In dem Flügel und dem Violoncelle hat B. C esdur vorgezeichnet, die Violine aber schon Hdur nehmen lassen. Offenbar, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde. Das Allegretto Cdur hat ein gefälliges singbares Thema nach Art der Symphonien Haydn's aus variirenden Zwischensätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. Das herrliche Thema des Allegretto in Asdur, das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelsatz ist, erinnert an den hohen edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ähnlicher Art. Im Trio modulirt der Meister in keinem Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne, höchst unerwartet. Man sieht da, welchen Reichthum pikanter Effekte das enharmonische System darbietet; aber Rezensent dürfte die Meinung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrenen Meister vertraut, und jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten, recht sehr davor warnt. Nur

der Künstler, der den excentrischen Flug seines Genie's durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, weiß es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel der Kunst mit voller Wirkung anwenden soll. Im Final ist wie im ersten Trio ein fortbauernbes, immer steigendes Treiben und Drängen; Gedanken, Bilder jagen in rastlosem Flug vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze — es ist ein freies Spiel der aufgeregten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt. Es giebt in diesen Trios, wenn von bloßer Fingerfertigkeit und halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, in allerlei seltsamen Sprüngen und possierlichen Capriccio's die Rede ist, im Flügel gar keine besondere Schwierigkeit und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer.“

ward ich an manche Mozartsche Compositionen gleichen Schwanges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in Esdur erinnert, die unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt ist; ich spreche von dem Thema, nicht von der Ausführung und Struktur des Satzes, in der wieder der Beethovensche Genius auf die originellste Weise hervortritt. In den Sechsbachtel-Takt umgeschrieben, tritt am Ende, wiederum kanonisch imitirt, das Thema des Einleitungssatzes auf. So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde wunderbare Erscheinung das Gemüth anregt. Es beweiset den überschwenglichen Reichthum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entspringen, die sich ihm, wie herrliche Blüten und Früchte eines fruchtbaren Baumes, darbieten. Im zweiten Theil ist ein enharmonischer Uebergang aus Desmoll in Hdur. In dem Flügel und dem Violoncelle hat B. Cesdur vorgezeichnet, die Violine aber schon Hdur nehmen lassen. Offenbar, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde. Das Allegretto Cdur hat ein gefälliges singbares Thema nach Art der Symphonien Haydn's aus variirenden Zwischensätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. Das herrliche Thema des Allegretto in Asdur, das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelsatz ist, erinnert an den hohen edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ähnlicher Art. Im Trio mobilirt der Meister in bestem Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne, höchst unerwartet. Man sieht da, welchen Reichthum pikanter Effekte das enharmonische System darbietet; aber Rezensent dürfte die Meinung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur beim tief erfahrenen Meister vertraut, und jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten, recht sehr davor warnt. Nur

der Künstler, der den excentrischen Flug seines Genie's durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, weiß es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel der Kunst mit voller Wirkung anwenden soll. Im Final ist wie im ersten Trio ein fortbauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen; Gedanken, Bilder jagen in rastlosem Flug vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze — es ist ein freies Spiel der aufgeregten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt. Es giebt in diesen Trios, wenn von bloßer Fingerfertigkeit und halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, in allerlei seltsamen Sprüngen und possierlichen Capriccio's die Rede ist, im Flügel gar keine besondere Schwierigkeit und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer.“

Drittes **B**uch.

1818 — 1827.



Mit frischen Segeln.

So weit hatten eigne Kraft und glücklicher Erfolg Beethoven getragen, daß er Alles unternehmen konnte, daß sich Alles, was ein glanzvolles Musikfest begehrte, gern an ihn wandte und man gegenseitig des Erfolgs sicher war.

Doch nicht immer. Das sollte das erste der hier zur Betrachtung kommenden Werke klar machen. Es war die erste Messe, die Beethoven schrieb und die unter dem Titel

Messa a quattro Voci coll' accompagnamento dell' Orchestra
(Drei Hymnen u. s. w.)

als Op. 86 bei Breitkopf und Härtel in Partitur herauskam. Außer dem Orchester ist auch auf Orgelbegleitung gerechnet, neben den vier Chorstimmen kommen vier Solo-Stimmen zur Mitwirkung.

Wie kam Beethoven zur Komposition einer Messe? — Die äußerliche Antwort ist: er hat sie auf Veranlassung des Fürsten Paul Esterházy oder in Rechnung auf ihn unternommen; in der That wurde sie im Jahr 1810 zu Eisenstadt, der Sommer-Residenz des Fürsten, vor demselben zum erstenmal unter Beethovens Leitung in Gegenwart Hummels, der Kapellmeister des Fürsten war, aufgeführt.

Ein solcher Anlaß genügt für die meisten Musiker; wie viele gehen sogar ohne weitem Antrieb, als die Lust, sich einmal an den

während das andre, Esdur, nichts als unterhaltende und anregende Musik zu bieten scheint. Immer und immer wieder, bis in die letzte Zeit, kehrt Beethoven von idealen Schöpfungen mit Liebe und Nachdruck zu diesem reinen „Musikmachen“ zurück; das ist die Muttererde, die den Wurzeln Halt und erste Nahrung giebt, damit die Pflanze nicht nach Art schwächlicher Orchideen in der Luft schwebt, die verhütet, daß der ohnehin leicht phantastisch angeregte Geist des Musikers sich nicht gar verflüchtigt und statt fester Lebensgestalten haltlose Traumgebilde zeugt, herübergelogen aus dem Reiche des freien Geistes in das Leben der Tonwelt.

Jenes erste Trio nun, aus Ddur, ist sicher frei von jeder persönlichen Beziehung; und so gewiß es bestimmtern Anschauungen Leben giebt, ebenso gewiß wurzelt die Idee desselben sicher und fest im Leben der Tonwelt. Der Geist träumt nicht neben den Tönen, er hat sich seinen Leib gebaut aus diesen Tönen. Das ist diese Geist-Leiblichkeit*), die auf der einen Seite das Phantasma des irren Geistes, auf der andern die Prosa des Materialismus und Formgespiels hinter sich zurückläßt.

Der erste Satz tritt sogleich rasch entschlossen

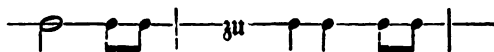


vor, stoßt, sogar auf Moll, und zieht einen zweiten Satz (der Hauptpartie) erwägenden Sinnes

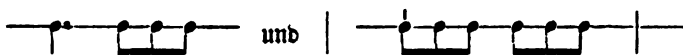


*) „Musik des neunzehnten Jahrhunderts.“

nach sich. Aber eben hier stählt sich die zu Anfang gezeigte Energie. Das Motiv des Bedenkens hat sich schon aus



zu höherer Erregung gesteigert, es belebt sich zu



arbeitet unter heftigen Einschlägen des Piano auf die zweiten Viertel und unter tiefem Sechszehntel-Arpeggio (FA cf) in Violin und Violoncell



bis endlich der erste Gedanke zu Prachtklängen des Flügels



sich triumphierend emporhebt und unter Verdoppelung der Streichinstrumente behauptet.

Hier bildet sich in A dur zu der fortwogenden Figur des vorigen Satzes



auf dem Flügel der Seitensatz in dieser Rhythmus



mit dem Sinn gespannter, unruhiger, gehemmter Erwartung. Zu dem bebenden Verklingen des Piano (unten die Quinte D—A, oben in der dreigestrichenen Oktave Trillerfigur) kommen die Saiteninstrumente auf den bedenklichen zweiten Hauptsatz



und bilden unter dem hinabfliegenden Arpeggio des Piano, den Schluß.

Durchweg liegen die Instrumente weitgespannt, das Piano — das Phantastie-Instrument, — oft um drei Oktaven weit, und die Bogeninstrumente zwischen inne.

Hier in diesem ganzen Vorgang ist kein offener Kampf, kein Ringenwerk, auch nicht mit dem Schicksal, (Beethoven kommt niemals auf Abgethanes zurück) überhaupt keine Tagesthat. Es ist ein großer Drang, ein dunkles Unterfangen, das im Lichte (E dur) sich nicht behaupten kann und doch nicht abläßt. Man wird an das alte Magna volvit in animo (große Entschlüsse wälzt er im Geist) erinnert.

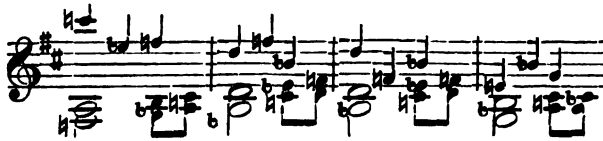
Dier Nachschläge des a in ppp lassen den ersten Theil ganz verklingen; der zweite faßt vor allen Dingen den entschlußvollen Hauptsatz fester an



und wendet sich in der Wiederholung damit nach D. Hier drängt sich wieder das erste Motiv des erwägungsvollen zweiten Hauptsatzes, der ohnehin dem ersten entsprungen und verwandt ist, in sanftem Hin und Her mahnend an,



und es steigt über dem in Sechszehnteln, in Oktaven ausschallenden Grundton F-F das Bedenkmotiv im Piano hinab, während in den Saiteninstrumenten das andere entgegtritt



und sich sanft anbringend in diesen neugebildeten Satz



verwandelt.

Was sich weiter hier durchkämpfen will, wie der dritte Theil urplötzlich nach B umschlägt bis zu der Rückkehr des triumphirenden Satzes, der diesmal auf A erscheint, — das Alles bleibe unerwähnt. Gern geben wir zu, daß jede Deutung des bisher Gegebenen angezweifelt werden kann. Man kann — dies ist ja meistens möglich — sich dabei zufriedenstellen, daß hier die drei Instrumente ihr Tonspiel mit einander getrieben, nur in eigenthümlicher, bisweilen wunderlicher Weise. Dies sei, wird man dann zufügen müssen, in aller Formgebiegenheit und sehr stetiger Entwicklung geschöpn. Es sei darum.

Aber nun kommt der zweite Satz, *Largo assai ed espressivo*. Er hat dem ganzen Werk unter den Musikern von Alters her den Namen „das Fledermaustrio“ erworben, denn im Largo wurden sie von der Ahnung seines unheimlichen Inhalts unversehens und unvermeidlich überschlichen. Ein gewiegter und sehr gescheiter Komponist, taghell wie die Prosa und sicher in seiner artigen Begabung und Geschicklichkeit, richtete sich bei diesem Largo höher und höher verwundert hinhorchend auf und fragte staunenvoll: „Was will er? wie kommt er dazu? Alles hab' ich verstanden, nur das nicht!“ Er charakterisirte sich und das Nachtgedicht zugleich in dieser Frage; dergleichen — es fehlt der Glaube! —

fand in ihm keine Stätte.

Denn hier, gleich vom ersten Einsatz der beiden Bogeninstrumente mit dem Piano an, der leis' an jenes bedenkenvolle Motiv des ersten Satzes erinnert,

thut sich für den, der schauen kann, das nächtliche Reich auf, (il regno del pianto eterno,) mit thränennaher bleicher Angst von schreck- einbröhnenden unvorhergesehenen Donnern durchschüttert, ganz überfüllt von langhinabzitterndem leisen Stöhnen. Unter dem Beben des Piano setzten die Saiteninstrumente den Wechselsang der beiden Motive, die sich oben Takt 1 und 2 gezeigt, fort. Die Wiederholung des Anfangs, anders gewendet, kommt beinah' — aber doch nicht ganz im hellen C zur Ruhe, fast zu einer gewissen Kraft, die aber in langer Klage dahinstirbt. Es ist ein weiter Gang durch pfadlose Finsternisse. Dahin also zielte das Aufraffen, Entschlußfassen und Anstreben und zweifelvolle Zurücktreten des ersten Satzes!

Im Zusammenhang' erklärt Eins das Andere; Leben ist Zusammenhang und Folge haben, ohne Zusammenhang und Folge kann Leben nicht gefaßt werden.

Genug für die Verstehenden, für die Andern zuviel.

Der dritte Satz, das Finale Ddur, hat sich frisch für's Leben ermannt. Aber nach solcher Nacht gelingt das nicht sobald; zweimal bricht das Thema zweifelhaft ab, einmal auf der Dominante von Hmoll unvollkommen, unbefriedigt, dann auf dem Dominantakkorde schließend, der auch nicht befriedigt.

Auch die Achtelwogen aus dem ersten Satze lehren wieder, jetzt aber mit frischerem Muth erfüllt; höhere Kraft ist errungen. Diesmal hat die Unterwelt ihre Beute nicht festgehalten, der Schlußsatz, wieder im Anklang an den E dur - Satz des ersten Allegro,

The image shows a musical score for the beginning of the Trio section of the third symphony by Beethoven. The score is in D major and 3/4 time. It features three staves: Violoncello (VC), Violin (Vn.), and other instruments (u. f. w.). The music starts with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, followed by a more complex melodic line in the violin and a supporting bass line in the cello.

schauf weit hinaus in das Leben. —

Ueber das andere Trio wollen wir E. T. A. Hoffmann vernehmen, in dankbarer Erinnerung, daß er der Erste war, der über Beethoven, über die Cmoll-Symphonie, mit verstehendem Herzen gesprochen.

„Das fließende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungssatzes wird von den drei Instrumenten in einer kanonischen Imitation vorgetragen. Unerachtet des Sechsahtel-Taktes, der sonst dem Hüpfenden, Scherzhaften so eigen ist, behauptet das Allegro einen ernstern abligen Charakter. Unwillkürlich

ward ich an manche Mozartsche Komposition gleichen Schwunges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in Esdur erinnert, die unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt ist; ich spreche von dem Thema, nicht von der Ausführung und Struktur des Satzes, in der wieder der Beethovensche Genius auf die originellste Weise hervortritt. In den Sechssachtel-Takt umgeschrieben, tritt am Ende, wiederum kanonisch imitirt, das Thema des Einleitungssatzes auf. So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde wunderbare Erscheinung das Gemüth aufregt. Es beweiset den überschwenglichen Reichthum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Tacten so viele Motive entspringen, die sich ihm, wie herrliche Blüten und Früchte eines fruchtbaren Baumes, darbieten. Im zweiten Theil ist ein enharmonischer Uebergang aus Desmoll in Hdur. In dem Flügel und dem Violoncelle hat B. Cesdur vorgezeichnet, die Violine aber schon Hdur nehmen lassen. Offenbar, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde. Das Allegretto Cdur hat ein gefälliges singbares Thema nach Art der Symphonien Haydn's aus variirenden Zwischensätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. Das herrliche Thema des Allegretto in Asdur, das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelsatz ist, erinnert an den hohen edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ähnlicher Art. Im Trio modulirt der Meister in jedem Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne, höchst unerwartet. Man sieht da, welchen Reichthum pikanter Effekte das enharmonische System darbietet; aber Regensent dürfte die Meinung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrener Meister vertraut, und jeden, der noch nicht in den innersten Baubereich der Kunst getreten, recht sehr davor warnt. Nur

der Künstler, der den excentrischen Flug seines Genie's durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, weiß es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel der Kunst mit voller Wirkung anwenden soll. Im Final ist wie im ersten Trio ein fortbauernes, immer steigendes Treiben und Drängen; Gedanken, Bilder jagen in rastlosem Flug vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze — es ist ein freies Spiel der aufgeregten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt. Es giebt in diesen Trios, wenn von bloßer Fingerfertigkeit und halssbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, in allerlei seltsamen Sprüngen und possierlichen Capriccio's die Rede ist, im Flügel gar keine besondere Schwierigkeit und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer.“

Drittes Buch.

1818 — 1827.

Mit frischen Segeln.

So weit hatten eigne Kraft und glücklicher Erfolg Beethoven getragen, daß er Alles unternehmen konnte, daß sich Alles, was ein glanzvolles Musikkfest beehrte, gern an ihn wandte und man gegenseitig des Erfolgs sicher war.

Doch nicht immer. Das sollte das erste der hier zur Betrachtung kommenden Werke klar machen. Es war die erste Messe, die Beethoven schrieb und die unter dem Titel

Messa a quattro Voci coll' accompagnamento dell' Orchestra
(Drei Hymnen u. s. w.)

als Op. 86 bei Breitkopf und Härtel in Partitur herauskam. Außer dem Orchester ist auch auf Orgelbegleitung gerechnet, neben den vier Chorstimmen kommen vier Solo-Stimmen zur Mitwirkung.

Wie kam Beethoven zur Komposition einer Messe? — Die äußerliche Antwort ist: er hat sie auf Veranlassung des Fürsten Paul Esterházy oder in Rechnung auf ihn unternommen; in der That wurde sie im Jahr 1810 zu Eisenstadt, der Sommer-Residenz des Fürsten, vor demselben zum erstenmal unter Beethovens Leitung in Gegenwart Hummels, der Kapellmeister des Fürsten war, aufgeführt.

Ein solcher Anlaß genügt für die meisten Musiker; wie viele gehen sogar ohne weitem Antrieb, als die Lust, sich einmal an den

Chor- und Orchesterfaß zu ersättigen, an kirchliche Komposition. Es ist nichts dagegen zu sagen. Allein bei einem Beethoven darf und muß man ernstlicher fragen; denn der Sinn, in dem ein Werk unternommen wird, entscheidet zuerst über den Erfolg.

Hier muß man sich nun vor Allem sagen, daß in jener Zeit weder die Inbrunst, zu der die lutherische Kirche sich einige Jahrzehnte zuvor in Bach und Händel erhoben, noch das Macht- und Prachtgefühl, das die katholische Kirche ältern italiischen und andern Komponisten erweckt hatte, erwartet werden durfte. Nicht einmal jene kindliche Eingewohntheit eines Haydn und Mozart, die lebenslang im Verband mit ihrer Kirche und in Thätigkeit für sie geblieben waren, konnte Beethoven zu statten kommen. War er auch kein Atheist, wie Haydn ihn einst gescholten, so war er doch eben so wenig seinem Innern nach Katholik. Wandte sich sein Geist bisweilen den Vorstellungen des Göttlichen zu, so fand er nicht im Glauben der Kirche seine Befriedigung, sondern im Sinnen oder im Starren über das Unendliche. Wir haben schon einmal (Th. I. S. 323) jener Inschrift gedacht, die ihm so bedeutsam erschienen war. In den Händen eines Handschriften-Sammlers hat sich ein Quartblatt gefunden, von Beethoven mit großen kühnen Zügen geschrieben, buchstäblich also beginnend:

„Gott ist immateriell; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von Seinen Werken gewahr werden, können wir schließen, daß er ewig, allmächtig, allwissend und allgegenwärtig ist. Was frei ist von aller Gelüft und Begier, das ist der Mächtige“ u. s. w.

zwei Seiten voll theosophischen Inhalts dieser Art.

Das letzte Zeugniß von seinem Standpunkte legte er spät, im April 1823 ab, also nach der Komposition seiner zweiten Messe. Damals erhielt er den deutschen Text, den der Musikdirektor Scholz aus Warmbrunn seiner ersten Messe untergelegt hatte; der Messentext und Gehalt ist da ganz beseitigt und die Musik ist zu „drei Hymnen“ verwendet. Bei der Parodie auf „qui tollis“ floßen

ihm die Augen über und er sagte tiefgerührt: „Ja, so habe ich gefühlt, als ich dieses schrieb!“ Er beabsichtigte sogar, auch die zweite Messe durch Scholz paraphrasiren zu lassen; nur der Tod desselben machte das unausführbar.

Nun haben zwar allerdings Kunst und Kunstkritik im Allgemeinen nicht nach dem Glaubensbekenntnisse zu fragen. Wenn man aber einen Glaubentext behandelt, ohne seinen Inhalt tief und innig gefaßt zu haben, wenn man sogar sein Gefühl nicht in ihm, sondern in ganz andern, später von fremder Hand herzugebrachten Worten ausgesprochen findet: so muß ein tiefer Einklang von Wort und Ton wohl bezweifelt werden.

Und das erweist sich, wie uns scheint, an dieser Messe von Beethoven. Er steht zu hoch, als daß sein Andenken geschmälert würde, wenn man wirklich an einzelnen Werken gewahr wird, daß auch ihm wie jedem Menschen eine Schranke gesetzt war, die er nicht hat überschreiten mögen oder können. Dergleichen muß ausgesprochen werden und kann es, gegenüber den jüngern Kunstgenossen, nicht stark genug. Sie müssen inne werden, daß selbst die eminente Begabung eines Beethoven keinen vollen Ersatz bietet, wenn die beiden andern Bedingungen vollkommenen Gelingens, Vorbildung für die bestimmte Aufgabe und vollständige Hingebung an dieselbe, nicht erfüllt sind. Beethoven — wir wagen es auszusprechen, weil wir es für wahr halten müssen — fehlte für die Messe nicht bloß der konfessionelle Anschluß an ihren Inhalt und Zweck, sondern auch das Einheimisch-Sein in der Chorkomposition, die, wie jede Kunstgattung, ihre eigenen Bedingungen hat und namentlich ohne kräftiges und treues Erfassen des Worts, das in den Stimmen dramatisch wird und sie zu selbstständiger Persönlichkeit erhebt, nicht vollkommen gelingen kann, aus diesem Grund auch vorzugsweis polyphone — das heißt eben dramatische Fassung und wohlwogne bestimmte Gruppierung der Stimmen fodert.

Zum Glück ist es nicht unsers Berufs, hier eine Kritik zu liefern; für die Gegenwart ist sie unnöthig, weil das Werk ohnehin

in ihr keine Stellung erworben hat, die dem Namen Beethoven entspräche, — für die Nachwelt noch mehr, die hat ganz andere Werke von Beethoven zu erfassen. Im Allgemeinen darf ausgesprochen werden: hier ist Beethoven nicht der, den wir lieben und verehren. In diesem homophonen, liebformig angelegten Kyrie-Christe,

u. f. w.

Kyri-

Kyri - e lei - son ele - is

in der zweiten Melodifizierung derselben Worte, deren es nicht bedurft hätte, die unmöglich gewesen wäre, wenn die erste Fassung aus vollem Herzen gekommen wär' und das Herz ganz eingenommen gehabt hätte,

Vn.

Solo *Tutti*

Solo Ky - ri *Tutti*

Solo Ky - ri - - - *Tutti*

in diesen Fugato-Themen

Cum sancto spi-ri-tu in gloriam Dei patris. A - men. Et vitam ven-

tu - ri se - culi. A - - - - - men.

in dem einschießelnden — mehr wüßten wir nicht zu sagen — Benedictus: in alle dem vernehmen wir nicht mehr, als alle lo-

benswerthen Messenkomponisten jener Zeit, die Hummel, und wie sie alle heißen, auch gegeben. Sie alle, und hoch oben über allen Haydn und Mozart, hatten den Vortheil vor Beethoven voraus, daß sie sich dem damaligen, die Sache des Kultus leicht und gefällig nehmenden Sinn der Geistlichkeit und der Gemeinde anbequemen, weil sie selber in der Gemeinde standen. In Beethoven rang aber die nimmerruhende, stets und überall von bedeutsamen Klängen erfüllte Phantasie, das Ihrige zu den Worten und Stimmen, mit denen sie sich eingelassen, hinzuzuthun. Wenn er im benedicimus te den Chor so



bene - dicimus te, ado - ramus te, glo - ri - fi

aus der höhern in die tiefe Lage und wieder hinauf in jene führt, so ist das ein rein musikalischer Zug, — die tiefe Lage soll den Schauern der Andacht entsprechen, — wobei nur die Natur des Gesanges und der Gesangssprache (man erwäge die Sprünge von \bar{e} nach \bar{d} , von \bar{d} nach f , von \bar{c} nach B von B nach \bar{h}) unerwogen und ungefühlt geblieben ist. Und wenn im Benedictus der ganze Chor ohne irgend einen Anlaß im Texte auf g und $c - g$ ruht, während die melodische Bewegung in Flöte und Violin

A musical score for a vocal part, likely a choir. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The lyrics 'Bene - di - ctus qui ve - - nit bene' are written below the staves.

liegt: so meint man jenen milden, geheimnißvollen Klang der Hörner zu vernehmen, den Beethoven so sehr liebt und so glücklich zu brauchen gewußt.

Seltamer Weise zeigen sich hier auch Fälle jener Unbequemlichkeiten und Unangemessenheiten, die sich in der neunten Symphonie und zweiten Messe häufen sollten, wie z. B. das Zuhörsprechen,



nämlich in Lagen, wo natürlicher Weise nicht gesprochen wird und, weil die meisten Stimmen (wo nicht alle) zum Falsett greifen müssen, nicht wohl gesprochen werden kann. Man würde gräßlich trren, wenn man dergleichen aus einem Mangel an Kenntniß der menschlichen Stimme und Sprachweise erklären wollte; das Nöthigste darüber ist in einer Stunde zu lehren und in zweien zu lernen; und wie Herrliches hat, gerade in Bezug auf Gesanglichkeit, Beethoven vor und nach der Zeit geleistet, z. B. in den Gellert'schen Liedern, in Adalatte, in Fidelio, in der Scene Ah perfido und vielen kleinern Gesängen, die wir nicht betrachten dürfen, dann später in den Ruinen von Athen und im Liederkreis an die ferne Geliebte!

Die höchst merkwürdige Erscheinung — denn sie wiederholt sich von jetzt an — ist auch, wie uns scheint, nicht physikalisch oder pathologisch, sondern nur psychologisch zu erklären. Folge der Gehörsabnahme kann es wenigstens nicht unmittelbar sein, denn Jeder, selbst der thätigste Musiker, hat weit mehr Sprache gehört, also seiner Erinnerung einprägen lassen müssen, als Musik. Auch sind Stimmumfang und Sprachton weit einfachere Erscheinungen als die zusammengesetzten der Harmonie und die weite Sphäre der Melodie und musikalischen Betonung, folglich leichter zu fassen und im Gedächtniß zu bewahren; gerade in der spätern Zeit seines Lebens und Leidens hat aber Beethoven den feinsten, bis dahin von

ihm selbst nicht erreichten Sinn für Melodie und Rhythmus bewiesen.

Der Anlaß zu jener Erscheinung scheint vielmehr in Beethovens Grundrichtung zu liegen. Er war von Anfang an der Instrumentenwelt zugewendet, in ihr fand er das Unausprechliche, das Mysterium, die eigentliche und reine Musik, den unmittelbaren Widerschein seines eigenen Geistes. Sein Ertauben bestärkte und befestigte nur diese Neigung, indem es ihn vom lebhaftern Verkehr mit den Menschen ausschloß und in sein Inneres zurückwies, ihn gleichsam darin gefangen nahm. Wo nun der Fall eintrat, daß das Wort nicht in seiner Redekraft und besondern Bedeutung ihn faßte und hielt, wo es nur allgemeine Anregung und ein nicht selbständig bestimmender Anhalt für die Komposition war, da gab er sich seiner Neigung hin, Wort und Stimme verloren ihre selbständige Bedeutung und gingen elementarisch in dem allgemeinen Musikwesen auf. Die Menschen wurden ihm Instrumente, wie die Instrumente ihm Personen geworden waren.

Dies hat sich zuerst in der ersten Messe gezeigt und mußte sich noch in merkwürdigster Weise später entwickeln.

Was nun jene Messe betrifft und ihr nächstes Schicksal, so wirkte noch ein besondrer Umstand auf die Entscheidung darüber ein. Der Fürst hatte besondere Vorliebe für Haydn's Kirchenmusik, hatte sich an sie gewöhnt, so lange Haydn Kapellmeister seines Hauses gewesen war; unmöglich konnte die neue Messe ihm zusagen. Als nun nach der Aufführung Beethoven zu ihm trat, richtete der Fürst im Beisein von Hummel und andern achtungswerthen Personen in gleichgültigem Ton die Worte an ihn: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie da wieder gemacht?“ Beethoven, schon über diese Anrede betreten, wurd' es noch mehr, als er Hummel neben dem Fürsten stehn und lachen sah. Er verließ auf der Stelle Schloß und Stadt, hat auch die Messe nicht Esterhazy, sondern dem Fürsten Kinsky gewidmet. Auf Hummel aber richtete sich eine

Erbitterung, die in Beethoven ohne Beispiel ist, und erst auf seinem Sterbelager Veröhnung finden sollte.

Um der anziehenden Frage, die die Messe in Bezug auf Stimmbehandlung angeregt, festern Anhalt zu geben, gefellen wir der Messe gleich außer der Ordnung eine spätere Komposition zu:

Meeresstille und glückliche Fahrt, Gedichte von J. W. von Goethe. In Musik gesetzt und dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Goethe hochachtungsvoll gewidmet von Ludwig von Beethoven. 112tes Werk.

So hat Beethoven eine der merkwürdigsten Kompositionen überscriben. Merkwürdig ist sie vor allem schon in der Wahl des Gedichts. Das Gedicht — wir reden vorzüglich vom ersten —

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bestümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

ist eines von denen, die mehr noch durch das, was nicht ausgesprochen wird, als durch das ausgesprochne Wort ergreifen, wofern der Leser die stummen Gedanken zu errathen und zuzufügen weiß. Nicht die Beschreibung, nicht das Bild

In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

ist der eigentliche Gedanke des Dichters. Der Geist des Sängers — des Schiffers fühlt sich allein, ein verlornen Punkt auf dem gleichnerisch glatten, tückisch lauernnden Ungeheuer, seiner Willkühr hingegeben, die Pulse in der Todesangst stockend, in der ungeheuern Weite keine Flucht. Diese Todesangst des Einsamen, Aufgegebenen, nicht die Beschreibung, die wir lesen, ist die Seele des Gedichts. Ausgesprochen die Todesangst, das hätte ein klein elegisch Gedicht gegeben statt der stillen, in ungeheure Weite wachsenden Anschauung.

Ist das wahr, so muß man anerkennen, daß die Musik dem Gedichte nur nehmen, nicht geben kann. Denn unabänderlich legt sie ihr Gewicht in die Waagschale der Versinnlichung, und überbaut den verschwiegene Gedanken noch mehr. Goethe's keusche Enthalt-samkeit wirkt mehr, als die glühendsten Farben sinnlicher Darstel-lung vermögen.

Allein nun hatte sich das Gedicht Beethoven's bemächtigt. Ein solcher Funke, in seine Brust geworfen, der in seiner Kunst bis an die äußerste Gränze der Ahnung und des Schweigens gedrungen war: wie mußte er zünden!

Das ganze Orchester, mit vier Hörnern, Trompeten und Pau-ken (vor dem heutigen Franzosenthum viel) und der Chor müssen sich zum Organ des Dichters hergeben. Unerhört gestaltet sich die Stimmlage und alles Uebrige, die glatte türkische Stille zu maken. Regungslos liegen die Saiteninstrumente weit auseinander gezogen, auf D-fis-fis, lauernd, auseinandergescheucht Ober- und Unter-stimmen,

Die - se Stil - le herrscht im Wasser

bewegen sich in hoher Oktavenfolge in den Schluß. Schon hier, wie überhaupt im ersten Satz, sind die Akkorde häufig unvollständig gelassen; vierundzwanzig Takte durch wird der Gesang blos vom Pianissimo der Saiten getragen; das

Keine Luft von keiner Seite,
Lobesstille —

ist von Paußen unterbrochen, mit stumpf abbrechendem Pizzicato begleitet. Erst im fünfundzwanzigsten Takte, zu dem

Fürchterlich

mischen sich zu den Singstimmen die vier Hörner und die Fagotte;

die übrigen Instrumente schweigen, daß man ungestört die Tiefe dröhnen höre. So ist alles vereint, das bange Schweigen, die falsche Ruhe zu malen.

Wie tief Beethoven von der sinnlichen Vorstellung durchdrungen gewesen, zeigt sich in der an sich unbedeutenden Ausmalung des Wortes Welle, zu der sich jedesmal die Stimmen in leiser Bewegung heben,

Wel le Welle Welle Wel le

dergleichen sich im ganzen Satze nicht weiter findet. *) Und damit

*) Auch an diesem Falle kann man gewahr werden, wie entblößt von allem Kunststrome die Erörterung über musikalische Malerei meist geführt worden ist. Wie kann man, ohne das Wesen der künstlerischen Thätigkeit aus den Augen verloren zu haben, nur die Frage aufwerfen, was und wo gemalt werden dürfe? Dürfen setzt Wahlfreiheit voraus; jene Frage wäre daher nur statthaft, wenn es im Belieben des Künstlers stände, zu malen oder nicht. Aber das ist ja so ganz anders! Der Künstler malt nicht, weil er will, weil es ihm eben beliebt, sondern weil er muß, weil die sinnliche Vorstellung ihn durchdrungen, sich seiner bemächtigt hat und unwiderstehlich hervorbricht, wie der gezeitigte Keim durch die härteste Hülle. Der Künstler kann eben so wenig die Absicht haben zu malen, als nicht zu malen, sondern jedes Werk löset sich ihm in seiner Ganzheit aus dem Innern. — Welche Absicht hätte Beethoven bewegen können, das unbedeutende Wort Welle zu malen? Aber er mußte es, denn seine Seele war erfüllt von dem Bilde des Meeres, dies Bild brang in seiner Ganzheit hervor, und dazu gehörte auch das Bild der Welle.

Wer aber ohne diese innere Nothwendigkeit malt, vielleicht weil es Haydn oder sonst wer gethan, der irrt immer, er mag malen, was und wo und wann er will; denn es mangelt dem Wirken seines Geistes jene Einheit und Untheilbarkeit, aus der allein eine vollendete Kunstschöpfung hervorgehn kann. Man kann also für den Künstler nicht Regeln aufstellen, was gemalt werden dürfe, sondern nur das würde, wüßt' ers nicht schon, ihm zu sagen sein: laß dich von deinem Gegenstande ganz durchdringen und ihn dann frei heraustreten, ohne zuzuthun und ohne wegzunehmen.

der Schluß die Vorstellung ungefördert fortwirken lasse, unterläßt der Daß seinen besiegelnden Schlußfall von A auf d und tritt in die schwindende nachhallende Tiefe nieder,



während nur das Violoncell das große D pianissimo darunter setzt.

Gleichwohl ist nicht die Schilderung, sondern die Grundidee, wie wir sie oben angedeutet, die Seele der Komposition; Beethoven ist das nicht entgangen; dies verräth sich in Einem, aber einem gewaltigen Zuge. Nach jenem oben beschriebenen

Lobesstille fürchterlich

drängen sich zu den Worten

In der ungeheuren — — Weite

zum erstenmal die Singstimmen in enger Harmonielage ängstlich zusammen, um auf „Weite“ vom Entsetzen auseinandergeschleudert zu werden.

Hier erst, zu diesem „Weite!“ fällt das ganze Orchester (nur Trompeten und Pauken schweigen) mit einem Schrei ein — und die vorige Stille kehrt wieder. Nur dieser Aufschrei des Entsetzens in der angstbekommenen Stille deutet den Sinn des Ganzen, und fürchterlich trifft er mit dem fürchterlichsten Zug des Gedichts zusammen, — diese ungeheure Weite, die kein Schrei überbringt, kein

Arm durchkämpft, sein Blick bis an's rettende Ufer überfliegt, zer-
reißt das Schweigen der Angst.

Von der Lebensfrische des zweiten Theils,

Die Rebel zerreißen!

schweigen wir. Wie hier allmählig Alles auflebt und strömt, wie
die Instrumente brausen und wogen, wie sie drängen, wo die Sän-
ger ruhn, wie alle Stimmen durcheinanderrufen und in froher Um-
armung sich umschlingen, und wie das „Land! Land!“ feiernd ge-
rufen wird und zuletzt die Instrumente wie Friedensflaggen grüßen
— das ahnet, wer die Gewalt der Tonkunst in Beethoven kennt.
Uns lag vornehmlich daran, die tiefkarakteristische Wendung auf
Beethovens Schöpferwege festzustellen, die, eine unaussprechliche Folge
seiner Lebensrichtung, sich später noch entscheidender erweisen sollte.
Wie diese überall, besonders bei dem zuletzt mitgetheilten entschei-
denden Zuge hervortritt, bedarf keines Nachweises.

Wer über diese Erscheinung noch zweifelhaft sein, noch an
äußerliche Ursachen für sie, wie Mangel an Kenntniß oder Gehör
denken könnte, dem wüßten wir nicht besser zu helfen, als durch
Hinweis auf ein späteres Werk, aus dem Jahr 1817 oder 1816,

Au die ferne Geliebte, Liederkreis von Zeitelles. Op. 98,
beiläufig der erste Liederkreis, der geschrieben worden.

Hier ist nichts als einfacher Liedgesang bis zum Schlusse,
herzvolle Einfachheit, treu und innig. Hier hat sich Beethoven ganz
dem Gedicht hingeeben, nur in ihm leben und aus ihm heraus
wirken können; Wort und Melodie sind Eins, Gesang und Dekla-
mation nicht zu unterscheiden, man kann nicht besser singen und nicht
treffender recitiren. Wer diese unvergleichlichen Lieder, dies zarteste
und innigste Jbuhl der Liebe geschaffen, dem hat weder Einsicht in
das Sing- und Stimmwesen, noch sonst eine Befähigung zur ge-
mäßigten Ausübung der Gesangskomposition gemangelt, und der muß,
wenn er das Nicht-Gemäße thut, durch tiefer liegende Beweggründe
bestimmt worden sein.

Wir kehren zur Zeitordnung zurück.

Ein Jahr später als die Messe, 1811, trat wieder ein erstes Werk seiner Gattung

Ouverture et entr'actes d'Égmont

als Op. 84 hervor, die allgemein bekannte Musik zu Goethe's Trauerspiel, zu allgemein bekannt und verstanden, als daß es nöthig wär', umständlicher auf sie einzugehn. Wenige Bemerkungen werden genügen, um das Werk als bedeutenden Moment im Entwicklungsgange des Künstlers zu bezeichnen.

Es war das zweite, oder, wenn man den Prometheus mit-rechnen will, dritte Werk für die Bühne, das erste nach Fidelio, zwischen dessen zweiter und dritter Bearbeitung es eintrat. Daß es, beschränkt als bloßes Nebenwerk auf Ouverture, Zwischenakte und ein Paar kleine Lieder, an Musikkreichtum und Musikentsaltung weit hinter der Oper zurückstehn mußte, versteht sich. Gleichwohl war es eine scenische Arbeit, sollte am Drama seinen Antheil nehmen. Wie hat sich Beethoven, der bis dahin an seiner Oper nur Leid erfahren, dieser neuen Aufgabe gegenüber erwiesen? — Dies scheint die wichtigste Frage.

Vor Allem war die neue Aufgabe ihm günstig, sie foderte nur Instrumentalmusik von ihm — und die zwei Lieder, die Klärchen singt. Gerade diese Lieder sind denn auch wirklich der Punkt, in dem Beethovens Auffassung, wie uns scheint, nicht gebilligt werden kann. Er hat diese Lieder ariettenhaft gesetzt, mit Orchester begleitet, — im ersten,

Die Trommel gerührt, das Pfeifchen gespielt!

wird auf Pauke und Pikkolflöte wirklich die Trommel gerührt und das Pfeifchen gespielt, — sie ungefähr in Operettenart behandelt. Allein Egmont ist keine Oper, mag auch seine Vision an das Opernhafte streifen. Und wenn er irgendwo in die phantastischere Sphäre der Oper übergeführt, wenn nach der Fiktion des Operngenres — die Musik gleichsam als höhere, ungewöhnliche Sprache zu seinem Idiom verwandt werden sollte, so konnte das nicht die untergeordneten, es mußte die höchsten Momente zuerst treffen, das Trauer-

spiel mußte wirklich Oper werden. Märchen singt diese Liebchen für sich hin, wie wir alle im Leben thun, weil uns gerade so zu Muth ist, wie der liebe Text des Lieberkreises anspruchlos sagt:

Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräg' erklingen. —

und nur so, geradezu ohne Begleitung, sogar ohne ausgeprägte Stimmung würden sie auf der Bühne die rechte Wirkung thun.

Sobald wir über dies Bedenken hinweg zur Hauptsache gehn, zur Ouvertüre und der weitem Instrumentalmusik, ist alles trefflich, wie man vom Meister erwarten muß, und mit vollkommener scenischer Einsicht gemacht.

Die Ouvertüre zeichnet in breiten kräftigen Zügen, was zur Einführung in das Drama gehört. Die Unabänderlichkeit des Geschicks, das sich durch Alba vollziehen soll, die vergebnen bedenken-schweren Seufzer, das Pathos in der Unterdrückung der Freiheit und im Fall ihres Helben, das wie auf düstern Stürmen heranzieht, das freundliche Dasein des Volks, das unterdrückt werden soll, zuletzt der Jubel des Triumphs, der verkündet, daß die Reaktion zuletzt dennoch unterliegen muß: das Alles findet seinen Ausdruck, und zwar im rechten Maaße; die Ouvertüre hat nur anzudeuten, was das Drama ausführt, sie ist Vorbereitung, nicht selbstständiges Werk. Hierin zeigt die Egmont-Ouvertüre den sichern Takt des Komponisten und übertrifft in diesem Punkte bei Weitem die zweite und dritte Leonoren-Ouvertüre, sowie die vierte an Bedeutsamkeit für das Drama.

Es kann auffallen, daß in der mittheilungsreichen Ouvertüre Märchens Gestalt keinen Raum gefunden. Denn den ersten Seitensatz auf sie deuten wollen, würde reine Willkühr sein. Er ist zur Hälfte Wiederklang des ersten (oben angeedeuteten) Zugs der Einleitung (A)

Sostento. A

B. *Allegro.*

mit einem flüchtigen schmeichelnden Zufasse (B) und einem edler gezeichneten Aus- oder Uebergang zu entschloßnern Zügen, die man auf den Helden beziehen mag. Eben so wenig ist wohl der zweite Seitensatz,



zwischen Klarinette, Flöte und Oboe vertheilt und herrisch unterbrochen, auf Klärchens holde Gestalt zu beziehen; er kann, vorausgesetzt, daß der Komponist bei ihm überhaupt an feste Bedeutung gedacht hat, nur auf den freundlichen Sinn des so lange vertrauenden Volks bezogen werden.

Hat Beethoven mit Bewußtsein jene liebliche Erscheinung von der Ouvertüre ausgeschlossen, so hat er Recht gethan. Ihm war nicht dieses episodische Bild, sondern der Kampf von Unterdrückung und Freiheit die Hauptsache. Sollte Klärchen eingeführt werden, so foderte das einen Seitensatz und hätte die Ouvertüre zwiespältig gemacht, ihr die einheitvolle Gedrungenheit geraubt. Für sie fanden sich ganz andere Räume, vom Dichter selbst bereitet.

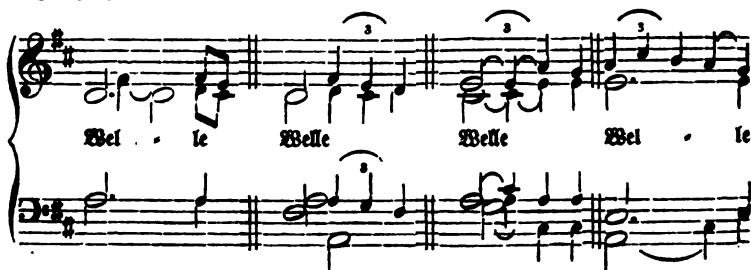
Nämlich vor Allem in den Zwischenakten.

Die Zwischenakte hat Beethoven sinnreich so angelegt, daß sie Nachklänge des geschloßenen Akts mit Andeutungen des kommenden verknüpfen.

Der erste Akt hat bekanntlich die bewegungsreichen, bedenklichen Verhältnisse gezeigt, Klärchens erste Unruhe bei dem, was sich draußen begiebt, und zuletzt Drakenburg, der das Giftfläschchen betrachtet, das er für sich bestimmt hatte und später der verlornen Geliebten abtreten muß. Die Musik nimmt diese leisen Bedenken auf und scheint mit einem edelgeführten Zuge das liebende edel emporblickende Vertrauen des liebenden Mädchens auf die Unverletzbarkeit des Geliebten zu zeichnen. Bald geht sie dann in geschäftige, hastig durcheinander treibende Rührigkeit über, die wie der

die übrigen Instrumente schweigen, daß man ungestört die Tiefe bröhen höre. So ist alles vereint, das bange Schweigen, die falsche Ruhe zu malen.

Wie tief Beethoven von der sinnlichen Vorstellung durchdrungen gewesen, zeigt sich in der an sich unbedeutenden Ausmalung des Wortes *Belle*, zu der sich jedesmal die Stimmen in leiser Bewegung heben,

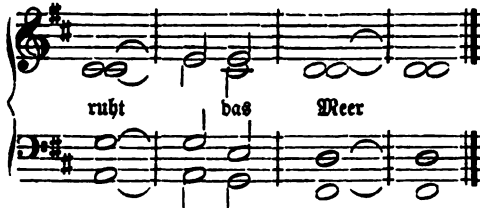


dergleichen sich im ganzen Satze nicht weiter findet. *) Und damit

*) Auch an diesem Falle kann man gewahr werden, wie entblößt von allem Kunstsinne die Erörterung über musikalische Malerei meist geführt worden ist. Wie kann man, ohne das Wesen der künstlerischen Thätigkeit aus den Augen verloren zu haben, nur die Frage aufwerfen, was und wo gemalt werden dürfe? Dürfen setzt Wahlfreiheit voraus; jene Frage wäre daher nur statthaft, wenn es im Belieben des Künstlers stände, zu malen oder nicht. Aber das ist ja so ganz anders! Der Künstler malt nicht, weil er will, weil es ihm eben beliebt, sondern weil er muß, weil die sinnliche Vorstellung ihn durchdrungen, sich seiner bemächtigt hat und unwiderstehlich hervorbricht, wie der gezeitigte Keim durch die härteste Hülle. Der Künstler kann eben so wenig die Absicht haben zu malen, als nicht zu malen, sondern jedes Werk löset sich ihm in seiner Ganzheit aus dem Innern. — Welche Absicht hätte Beethoven bewegen können, das unbedeutende Wort *Belle* zu malen? Aber er mußte es, denn seine Seele war erfüllt von dem Bilde des Meeres, dies Bild drang in seiner Ganzheit hervor, und dazu gehörte auch das Bild der Welle.

Wer aber ohne diese innere Nothwendigkeit malt, vielleicht weil es Haydn oder sonst wer gethan, der irrt immer, er mag malen, was und wo und wann er will; denn es mangelt dem Wirken seines Geistes jene Einheit und Untheilbarkeit, aus der allein eine vollendete Kunstschöpfung hervorgehn kann. Man kann also für den Künstler nicht Regeln aufstellen, was gemalt werden dürfe, sondern nur das würde, wüßt' ers nicht schon, ihm zu sagen sein: laß dich von deinem Gegenstande ganz durchdringen und ihn dann frei heraustreten, ohne zuzuthun und ohne wegzunehmen.

der Schluß die Vorstellung ungeföhrt fortwirken lasse, unterläßt der Daß seinen besiegelnden Schlußfall von A auf d und tritt in die schwindende nachhallende Tiefe nieder,



während nur das Violoncell das große D pianissimo darunter setzt.

Gleichwohl ist nicht die Schilderung, sondern die Grundidee, wie wir sie oben angedeutet, die Seele der Komposition; Beethoven ist das nicht entgangen; dies verräth sich in Einem, aber einem gewaltigen Zuge. Nach jenem oben beschriebenen

Lobestulle fürchterlich

drängen sich zu den Worten

In der ungeheuren — — Weite

zum erstenmal die Singstimmen in enger Harmonielage ängstlich zusammen, um auf „Weite“ vom Entsetzen auseinandergeschleudert zu werden.



Hier erst, zu diesem „Weite!“ fällt das ganze Orchester (nur Trompeten und Pauken schweigen) mit einem Schrei ein — und die vorige Stille kehrt wieder. Nur dieser Aufschrei des Entsetzens in der angstbekommenen Stille deutet den Sinn des Ganzen, und fürchterlich trifft er mit dem fürchterlichsten Zug des Gedichts zusammen, — diese ungeheure Weite, die kein Schrei überbringt, kein

Arm durchkämpft, kein Blick bis an's rettende Ufer überfliegt, zerreiht das Schweigen der Angst.

Von der Lebensfrische des zweiten Theils,

Die Nebel zerreißen!

schweigen wir. Wie hier allmählig Alles auflebt und strömt, wie die Instrumente brausen und wogen, wie sie drängen, wo die Sänger ruhn, wie alle Stimmen durcheinanderrufen und in froher Umarmung sich umschlingen, und wie das „Land! Land!“ feiernd gerufen wird und zuletzt die Instrumente wie Friedensflaggen grüßen — das ahnet, wer die Gewalt der Tonkunst in Beethoven kennt. Uns lag vornehmlich daran, die tiefkarakteristische Wendung auf Beethovens Schöpferwege festzustellen, die, eine unausbleibliche Folge seiner Lebensrichtung, sich später noch entscheidender erweisen sollte. Wie diese überall, besonders bei dem zuletzt mitgetheilten entscheidenden Zuge hervortritt, bedarf keines Nachweises.

Wer über diese Erscheinung noch zweifelhaft sein, noch an äußerliche Ursachen für sie, wie Mangel an Kenntniß oder Gehör denken könnte, dem wüßten wir nicht besser zu helfen, als durch Hinweis auf ein späteres Werk, aus dem Jahr 1817 oder 1816,

An die ferne Geliebte, Liederkreis von Zeitelles. Op. 98, beiläufig der erste Liederkreis, der geschrieben worden.

Hier ist nichts als einfacher Liedgesang bis zum Schlusse, herzvolle Einfachheit, treu und innig. Hier hat sich Beethoven ganz dem Gedicht hingegeben, nur in ihm leben und aus ihm heraus wirken können; Wort und Melodie sind Eins, Gesang und Deklamation nicht zu unterscheiden, man kann nicht besser singen und nicht treffender recitiren. Wer diese unvergleichlichen Lieder, dies zarteste und innigste Idyll der Liebe geschaffen, dem hat weder Einsicht in das Sing- und Stimmwesen, noch sonst eine Befähigung zur gemäßigten Ausübung der Gesangskomposition gemangelt, und der muß, wenn er das Nicht-Gemäße thut, durch tiefer liegende Beweggründe bestimmt worden sein.

Wir lehren zur Zerkorbaung zurück.

Ein Jahr später als die Messe, 1811, trat wieder ein erstes Werk seiner Gattung

Ouverture et entr'actes d'Égmont

als Op. 84 hervor, die allgemein bekannte Musik zu Goethe's Trauerspiel, zu allgemein bekannt und verstanden, als daß es nöthig wär', umständlicher auf sie einzugehn. Wenige Bemerkungen werden genügen, um das Werk als bedeutenden Moment im Entwicklungsgange des Künstlers zu bezeichnen.

Es war das zweite, oder, wenn man den Prometheus mitrechnen will, dritte Werk für die Bühne, das erste nach Fidelio, zwischen dessen zweiter und dritter Bearbeitung es eintrat. Daß es, beschränkt als bloßes Nebenwerk auf Ouvertüre, Zwischenacte und ein Paar kleine Lieder, an Musikreichthum und Musikkentfaltung weit hinter der Oper zurückstehn mußte, versteht sich. Gleichwohl war es eine scenische Arbeit, sollte am Drama seinen Antheil nehmen. Wie hat sich Beethoven, der bis dahin an seiner Oper nur Leid erfahren, dieser neuen Aufgabe gegenüber erwiesen? — Dies scheint die wichtigste Frage.

Vor Allem war die neue Aufgabe ihm günstig, sie foderte nur Instrumentalmusik von ihm — und die zwei Lieder, die Klärchen singt. Gerade diese Lieder sind denn auch wirklich der Punkt, in dem Beethovens Auffassung, wie uns scheint, nicht gebilligt werden kann. Er hat diese Lieder ariettenhaft gesetzt, mit Orchester begleitet, — im ersten,

Die Trommel gerührt, das Pfeifchen gespielt!

wird auf Pauke und Piffkolbste wirklich die Trommel gerührt und das Pfeifchen gespielt, — sie ungefähr in Operettenart behandelt. Allein Égmont ist keine Oper, mag auch seine Vision an das Opernhafte streifen. Und wenn er irgendwo in die phantastischere Sphäre der Oper übergeführt, wenn — nach der Fiktion des Operngenres — die Musik gleichsam als höhere, übergewöhnliche Sprache zu seinem Idiom verwandt werden sollte, so konnte das nicht die untergeordneten, es mußte die höchsten Momente zuerst treffen, das Trauer-

spiel mußte wirklich Oper werden. Märchen singt diese Liebchen für sich hin, wie wir alle im Leben thun, weil uns gerade so zu Muth ist, wie der liebe Text des Liederkreises anspruchlos sagt:

Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräg' erklingen. —

und nur so, geradezu ohne Begleitung, sogar ohne ausgeprägte Stimmung würden sie auf der Bühne die rechte Wirkung thun.

Sobald wir über dies Bedenken hinweg zur Hauptsache gehn, zur Overtüre und der weitem Instrumentalmusik, ist alles trefflich, wie man vom Meister erwarten muß, und mit vollkommener scenischer Einsicht gemacht.

Die Overtüre zeichnet in breiten kräftigen Zügen, was zur Einführung in das Drama gehört. Die Unabänderlichkeit des Geschicks, das sich durch Alba vollziehen soll, die vergebnen bedenkensweren Seufzer, das Pathos in der Unterdrückung der Freiheit und im Fall ihres Helden, das wie auf düstern Stürmen heranzieht, das freundliche Dasein des Volks, das unterdrückt werden soll, zuletzt der Jubel des Triumphs, der verkündet, daß die Reaktion zuletzt dennoch unterliegen muß: das Alles findet seinen Ausdruck, und zwar im rechten Maße; die Overtüre hat nur anzudeuten, was das Drama ausführt, sie ist Vorbereitung, nicht selbstständiges Werk. Hierin zeigt die Egmont-Overtüre den sichern Takt des Komponisten und übertrifft in diesem Punkte bei Weitem die zweite und dritte Leonoren-Overtüre, sowie die vierte an Bedeutsamkeit für das Drama.

Es kann auffallen, daß in der mittheilungsreichen Overtüre Märchens Gestalt keinen Raum gefunden. Denn den ersten Seitensatz auf sie deuten wollen, würde reine Willkühr sein. Er ist zur Hälfte Wiederklang des ersten (oben angedeuteten) Zugs der Einleitung (A)

Sostento. A

B. *Allegro.*

mit einem flüchtigen schmehelnden Zusatze (B) und einem edler gezeichneten Aus- oder Uebergang zu entschloßnern Zügen, die man auf den Helden beziehen mag. Eben so wenig ist wohl der zweite Seitensatz,



zwischen Klarinette, Flöte und Oboe vertheilt und herrisch unterbrochen, auf Klärchens holde Gestalt zu beziehen; er kann, vorausgesetzt, daß der Komponist bei ihm überhaupt an feste Bedeutung gedacht hat, nur auf den freundlichen Sinn des so lange vertrauenden Volks bezogen werden.

Hat Beethoven mit Bewußtsein jene liebliche Erscheinung von der Ouvertüre ausgeschlossen, so hat er Recht gethan. Ihm war nicht dieses episodische Bild, sondern der Kampf von Unterdrückung und Freiheit die Hauptsache. Sollte Klärchen eingeführt werden, so forderte das einen Seitensatz und hätte die Ouvertüre zwiespältig gemacht, ihr die einheitvolle Gedrungenheit geraubt. Für sie fanden sich ganz andere Räume, vom Dichter selbst bereitet.

Nämlich vor Allem in den Zwischenakten.

Die Zwischenakte hat Beethoven sinnreich so angelegt, daß sie Nachklänge des geschloßenen Akts mit Andeutungen des kommenden verknüpfen.

Der erste Akt hat bekanntlich die bewegungsreichen, bedenklichen Verhältnisse gezeigt, Klärchens erste Unruhe bei dem, was sich draußen begiebt, und zuletzt Brakenburg, der das Giftfläschchen betrachtet, das er für sich bestimmt hatte und später der verlorenen Geliebten abtreten muß. Die Musik nimmt diese leisen Bedenken auf und scheint mit einem edelgeführten Zuge das liebende edel emporblickende Vertrauen des liebenden Mädchens auf die Unverletzbarkeit des Geliebten zu zeichnen. Bald geht sie dann in geschäftige, hastig durcheinander treibende Rührigkeit über, die wie der

spiel mußte wirklich Oper werden. Klärchen singt diese Liebchen für sich hin, wie wir alle im Leben thun, weil uns gerade so zu Muth ist, wie der liebe Text des Lieberkreises anspruchlos sagt:

Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräng' erklungen. —

und nur so, geradezu ohne Begleitung, sogar ohne ausgeprägte Stimmung würden sie auf der Bühne die rechte Wirkung thun.

Sobald wir über dies Bedenken hinweg zur Hauptsache gehn, zur Ouvertüre und der weitem Instrumentalmusik, ist alles trefflich, wie man vom Meister erwarten muß, und mit vollkommener scenischer Einsicht gemacht.

Die Ouvertüre zeichnet in breiten kräftigen Zügen, was zur Einführung in das Drama gehört. Die Unabänderlichkeit des Geschicks, das sich durch Alba vollziehen soll, die vergebnen bedenken-schweren Seufzer, das Pathos in der Unterdrückung der Freiheit und im Fall ihres Helden, das wie auf düstern Stürmen heranzieht, das freundliche Dasein des Volks, das unterdrückt werden soll, zuletzt der Jubel des Triumphs, der verkündet, daß die Reaktion zuletzt dennoch unterliegen muß: das Alles findet seinen Ausdruck, und zwar im rechten Maße; die Ouvertüre hat nur anzudeuten, was das Drama ausführt, sie ist Vorbereitung, nicht selbstständiges Werk. Hierin zeigt die Egmont-Ouvertüre den sichern Takt des Komponisten und übertrifft in diesem Punkte bei Weitem die zweite und dritte Leonoren-Ouvertüre, sowie die vierte an Bedeutsamkeit für das Drama.

Es kann auffallen, daß in der mittheilungsreichen Ouvertüre Klärchens Gestalt keinen Raum gefunden. Denn den ersten Seitensatz auf sie deuten wollen, würde reine Willkühr sein. Er ist zur Hälfte Wiederklang des ersten (oben angeedeuteten) Zugs der Einleitung (A)

Sostento. A

B. *Allegro.*

mit einem flüchtigen schmeichelnden Zusätze (B) und einem edler gezeichneten Aus- oder Uebergang zu entschloßnern Zügen, die man auf den Selben beziehen mag. Eben so wenig ist wohl der zweite Seitensatz,



zwischen Klarinette, Flöte und Oboe vertheilt und herrisch unterbrochen, auf Klärchens holde Gestalt zu beziehen; er kann, vorausgesetzt, daß der Komponist bei ihm überhaupt an feste Bedeutung gedacht hat, nur auf den freundlichen Sinn des so lange vertrauenden Volks bezogen werden.

Hat Beethoven mit Bewußtsein jene liebliche Erscheinung von der Ouvertüre ausgeschlossen, so hat er Recht gethan. Ihm war nicht dieses episodische Bild, sondern der Kampf von Unterdrückung und Freiheit die Hauptsache. Sollte Klärchen eingeführt werden, so forderte das einen Seitensatz und hätte die Ouvertüre zwiespältig gemacht, ihr die einheitvolle Gebrungenheit geraubt. Für sie fanden sich ganz andere Räume, vom Dichter selbst bereitet.

Nämlich vor Allem in den Zwischenakten.

Die Zwischenakte hat Beethoven sinnreich so angelegt, daß sie Nachklänge des geschloßenen Akts mit Andeutungen des kommenden verknüpfen.

Der erste Akt hat bekanntlich die bewegungsreichen, bedenklichen Verhältnisse gezeigt, Klärchens erste Unruhe bei dem, was sich draußen begiebt, und zuletzt Brakenburg, der das Giftfläschchen betrachtet, das er für sich bestimmt hatte und später der verlorenen Geliebten abtreten muß. Die Musik nimmt diese leisen Bedenken auf und scheint mit einem edelgeführten Zuge das liebende edel emporblickende Vertrauen des liebenden Mädchens auf die Unverletzbarkeit des Geliebten zu zeichnen. Bald geht sie dann in geschäftige, hastig durcheinander treibende Rührigkeit über, die wie der

Funke zur Flamme bald angeblasen wird zum Sturm, in den die Fagotte felsam

Allagro con brio.
Fag. u. f. w.

ff
Bläser.

Saiten.

Bauten.

wie dumpfer Feuerruf in der Nacht hineinblasen. Und das geht so lustig! jeder Volkssturm erweckt frischeres Leben in Allen, gleichviel, wie man darüber denken mag. Denn der folgende Aufzug bringt die Nachricht, „daß die Bilderstürmer gerade hierher ihren Lauf nehmen,“ und schon regt sich das Volk.

Dieser Aufzug hinterläßt den Nachhall der schweren Bedenken, die Oranien auf Egmonts und unsre Brust gewälzt hat, der Mahnungen, der weissagungschweren Bitten, der Thränen, die dem freien Egmont als schon Verlorne fließen. Das Alles geht in die Zwischenmusik und von ihr in den dritten Aufzug über. Wie ernstlich Beethoven hier hineinreden wollen, zeigt sich, vom Hauptinhalt abgesehen, in einem Nebenzug der Partitur. Sie zeigt neben vier Hörnern u. f. w. Trompeten. Nur ein einziges Mal, nur zu einem einzigen Schlag oder Schrei treten sie mit dem ganzen Orchester zum Fortissimo zusammen, auch zwei der vier Hörner haben

bis dahin gewartet, — vielleicht ist es Oraniens letzter Ruf, „Geh mit!“ — dann treten die vier Instrumente zurück in Schweigen. Es ist dieser Fall ohne Beispiel in Beethovens Partituren. Ihm ist sonst jedes Instrument eine Person im orchestralen Drama, die, wenn sie eingeführt ist, auch an der fernern Handlung sich mittheiligen will, niemals bloß als Mittel zur Verstärkung gebraucht wird. Diesmal mußten die Trompeten es sich gefallen lassen, es ging nicht anders.

Dagegen ist den Pauken eine ganz bedeutsame Rolle zuertheilt; von Anfang an mahnen und drängen sie und erinnern an Alba's finstre Söldnerschaaren. Sie haben das erste und haben das letzte Wort. Vergebens.

Im dritten Aufzug ist es Klärchens Liebe, die die Scene mit ihrem milden Scheine füllt, von ihrem ersten Auftreten („ein Lieb zwischen den Lippen summend

Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.“)

bis zu Ende. Beethoven hat, wie gesagt, das Lieb ariettenmäßig und mit Orchesterbegleitung komponirt; dies muß als einmal gegeben gelten. Dann konnte der Zwischenakt nicht sinnvoller gesetzt werden. Nur Klarens Auflobern in Liebe — das sagt die Einleitung — kann uns ergriffen haben; und wie der Dichter mit dem Refrain des Liebes präludirt, so kann auch der Musiker ihn nicht aus dem Sinn lassen, der Refrain erzeugt den Zwischenakt, jenes „zwischen den Lippen summend“ scheint der Fagott begriffen zu haben, die Flöte hebt das „Glücklich allein . . .“ zum lichten blauen Himmel empor, Alles ist nur davon erfüllt.

Dann rücken die Spanier heran.

Zum fünften Akt schärft sich in der Zwischenmusik noch einmal jener Gewaltstreich ein, der auf Egmonts argloses Haupt gefallen ist, grausam sinreich lehren jene Melodien wieder, — auch jener isolirte Schrei der Trompeten — die früher Oraniens Warnungen

wiedertönten; wohl mag in der Nacht seines Kerkers Egmont ihrer gedenken.

Hier aber ist nicht er, — nur Klara mit ihrer Liebe, ihrem erhabenen irrigen Vertrauen, ihrem vergeblichen Heldenmuth, der nur zu sterben ihr gewährt, nur Klara ist hier der Held und kann unser Herz erfüllen.

Im Oßz von Verlichingen heißt es einmal: „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz!“ Wenn das wahr ist, und es ist wahr, dann darf der kleine Satz, der die zweite Hälfte des Zwischensatzes bildet, ein Meisterstück genannt werden.

Er ist ganz von Klara voll, von ihrem Irrgang zu den Menschen, denen sie die Liebe und Opferwilligkeit aus dem eignen Busen andichtet. „O Freunde! mit jedem Schritt der Dämmerung werd' ich ängstlicher. Ich fürchte diese Nacht, . . . seht mich nicht so starr und ängstlich an! blickt nicht schüchtern hie und da bei Seite, . . . ist meine Stimme nicht eures Herzens eigne Stimme?“ — das Alles, und noch viel mehr, was der Dichter unausgesprochen läßt, — den Kampf, die Hoffnungslosigkeit, den Tod im Busen des Mädchens, — erzählt die einfache Melodie.

Und so einfach der Satz ist, so durchweg homophon, doch erweist sich an ihm diese ideale Bedeutung des Orchesters, die durch Beethoven zum höchsten Ausdruck gekommen ist. Denn es ist zwar der Gedanke, das Gefühl aus Klärchens Brust, das hier zur Sprache kommt, aber die Ausdrucksweise ist eine durchaus chorische. Wie der griechische Chor den Helden oder das Opfer — etwa die äschyleische Kassandra umsteht und für sie und zu ihr spricht, so hier bei dem stillern weiblicheren Vorgange der Chor der Instrumente. Gesezt und ruhig, denn noch ist der Glaube nicht erschüttert, hebt die erste Violin an, nur in der Begleitung verräth sich vielleicht die innere Bewegung. Aber nicht die Violin allein. In die begleitenden Saiten mischen sich die Fagotte,

Andante agitato. Fag.

Anfangs nur durch den Klang, allmählig durch Steigerung unterscheidbar, wie bedauernde Zeugen hinein. Der Satz senkt sich zu wehmuthvollem Schluß in Gmoll; aber sogleich wird er von der weichen Klarinett' und Flöte wieder aufgenommen, die Begleitung wird voller, zu den Fagotten treten Oboe und Horn, zur Saitenbegleitung die erste Violin. Dann (im zweiten Theil des Liedes) haben Klarinett' und Fagott mit der Geige bedauernde Worte zu wechseln, und die letzte hebt sich hoch, um anmuthig noch im Verzagen zu sinken. Wieder erheben Klarinett' und Fagott gegeneinandergeneigt die Wechsellage mit der Violin' und der Flöte, die der weißen Taube gleich hoch oben schwebt, und wieder, nach schmerzhafter Erhebung, taucht die Geige tief unter — und die Klarinette, vollblühend und herzlich wie Klärchen, irrt hoch hinauf, und hin und her, vergebens. Und wenn auch in weicher Theilnahme der Fagott Klärchens Worte wiederholt und die Klarinette lebhaft hineinspricht, es ist vergebens; unüberwindlich wälzt sich die erdrückende Masse entgegen — und damit ist die Scene vorbereitet, die Geister des Orchesters haben weissagend Alles voraus erzählt und auf lustiger Scene vorgespielt, — und wenn dann Sie selber mit dem treuen Brakenburg (der Vorhang hat sich gehoben) austritt in die wirkliche Scene, haben die Geister nur noch hohle Senfzer in die Luft hinauszufenden.

Das war das Klärchen vom Egmont. Wie schauervoll ihr

Scheiden erzählt wird von jenen selben Luftgeschöpfen — und was sonst noch geschieht, bleib' unerörtert.

Das letzte dramatische Werk von Bedeutung, über das wir zu berichten haben, ist das Festspiel,

Die Ruinen von Athen, ein Fest- und Nachspiel mit
Chören und Gefängen,

zur Eröffnung des Theaters in Pesth von A. v. Rogebue gedichtet und 1812 mit der Beethoven'schen Musik aufgeführt. Die Partitur ist später als Op. 114 erst unvollständig, dann vollständig herausgegeben worden.

Es scheint nicht, als hätte die Komposition große Gunst erlebt. Dies war unbedenklich der Meinung, die Overtüre sei Beethovens unwürdig. Dergleichen Mißurtheile würden nichts bedeuten, hätte nur nicht der Gegenstand weiterer Verbreitung im Wege gestanden. Erst spät ist die vollständige Partitur bei Artaria in Wien herausgekommen.

Bei alledem müssen wir dem Werke schon darum hohe Bedeutung beimessen, weil es den Komponisten von einer ganz neuen Seite zeigt, — und zwar gleich in hoher Vollkommenheit, — von der nur etwa die Pastoral-Symphonie in ihrem dritten Satz Andeutungen giebt. Wir lernen Beethoven von einer neuen Seite kennen, ohne deren Anschauung man gar nicht meinen darf, ihn in der Fülle und Wahrheit seines Wesens erfasst zu haben. Und doch ist er, auch von dieser Seite angesehen, derselbe, der er sich in seinen idealsten Werken erwiesen. Hier wie dort ist er der Künstler, der nur seiner Aufgabe gehört, nur die Sache nach ihrer Wahrheit und Lebhaftigkeit, wie sie ihm erschienen, wiederzugeben trachtet.

In den „Ruinen von Athen“ stand er ganz realistischen Verhältnissen gegenüber. Rogebue hatte bekanntlich, als ein umgekehrter König Midas in der Poesie, die einträgliche Gabe, daß sich ihm alles Gold, das er anfaßte, in — Prosa verwandelte, die er aber geschickt in klingend Rourant umzusetzen verstand. So trug er nun, um ein Theater in Pesth einzuweihen, Griechen und Türken, Götter

und Regentenvergötterung, Altäre und Tempelruinen zusammen und — es war schon dafür gesorgt, daß man nichts zu hoch nehme; die Götter hatten sich zum Glück am Musikalischen des Festspiels gar nicht zu betheiligen.

Beethoven ging guten Glaubens auf die Aufgabe ein. Er nahm, was er fand, und ruckte an dem Gerümpel und den Holzpuppen hin und her — und, siehe da, sie lebten. Wie einem ächten niederländischen Maler war ihm nur um das reale Leben zu thun, — und wie dem besten Niederländer ist es ihm gelungen.

Die Rogebue'sche Fabel ist folgende.

Minerva hat den Sokrates aus Reid über dessen Weisheit nicht gegen seine Richter geschützt und ist von Zeus zur Strafe in zweitausendjährigen Schlaf versenkt worden. In einer rauhen Gegend auf dem Olymp ruht sie in einer Höhle, schwermuthvoll träumend. So zeigt sie die Bühne, wenn der Vorhang sich hebt.

Die zweitausend Jahre sind verflossen. Ein unsichtbarer Chor ruft ihr auf Zeus Befehl: „Erwache!“ zu. Merkur naht ebenfalls, ihr Zeus Verzeihung anzukündigen und sie in das wache Leben zurückzuführen. Sie begehrt nach ihrem geliebten Athen; vergebens mahnt Merkur ab.

Nun sind sie in Athen. Die Stadt, das Parthenon, Alles liegt in Trümmern, das Volk ist verdummpft, entmannt in erniedrigender Sklaverei, wir sehen einen dieser Griechen Reis stampfend im Kapitäl einer Parthenon-Säule, ein griechisch Mädchen, Feigen feilbietend, beide voll Angst vor ihren Herrn, den Türken; denn schon lassen sich herannahende Dertwische und Janitscharen, in Vornirtheit und Fanatismus fürchtbar, vernehmen.

Minerva erträgt den Anblick nicht, sie verlangt nach Rom. Das muß Merkur widerrathen, auch Rom sei der Barbarei verfallen, die Musen seien zu andern Völkern entflohn und hätten in Ungarns Hauptstadt eine würdige Stätte gefunden. Dahin also wendet sich das Götterpaar.

Wir befinden uns in Pesth. Ein Greis fühlt sich verjüngt

im Anblick des Emporblühens seiner Stadt und im Gedanken an den väterlichen Herrscher, Kaiser Franz. Minerva und Merkur erscheinen, das nun Erfolgende zu betrachten. Denn schon wird im Feierzuge Thaliens Bild auf einem Triumphwagen von Genien herangeführt, Melpomenens Triumphwagen folgt. Hinter Altären werden die Götterbilder aufgestellt, aber alsbald erhebt sich auch, auf des Oberpriesters Flehen, unter rollendem Donner des Zeus Franz des Kaisers Brustbild und Altar inmitten der Tragödie und Komödie, und Preisgesänge wallen mit Opferweihrauch empor. —

Dies war die Aufgabe. Wo nur ein Samenkorn seine Stätte fand, da gebieh dem Beethoven Alles, alles so sach- und bühnengemäß, daß man die größten Hoffnungen für eine neue Operkomposition hätte fassen mögen, wenn nicht eine wirkliche Oper noch ganz andere Bedingungen auferlegt hätte.

Die Ouvertüre deutet im ersten Zug ihrer Einleitung

Andante con moto.

Hörner
Bläser *fp*
V.2.
V.1.
Vc. B.
Vc. B. *fp*
Vc. B. *p*
Bläser

auf den Mober und Wust, in den die entweihten Trümmer des Parthenon gesunken sind, Anklänge an das weichliche Klageklage der beiden Griechen und an die Altarweihe folgen. Im letzten Satz (Gdur) führt die Oboe prägnant, aber nicht des quellenden Lebensobens voll, den der Weibgesang später ausströmen wird, die Melodie und verirrt sich labenzitrend über G, um sogleich den Hauptsatz des Allegro ma non troppo



wieder auf G anzustimmen, den gleich das Orchester, die Geigen obenan, in geräuschvoller Freude wiederholt. Es ist die kindliche fast kindisch tänzelnde, unschuldvolle Feitertkeit eines unter väterlicher Herrschaft ruhenden Volks von Hirten und Winzern; nicht straff, nicht geistig, wie Germanen und Romanen, oder in großen Tagen der edle Stamm der Magyaren, aber sie freuen sich ihrer Fluren und der schnell darüberhinsfliegenden Kofse. Im zweiten Hauptsatz und Gang ist viel überstürzende Lebendigkeit, Rührigkeit ohn' Ende, Lokaiserblut, aber ohne Tiefe der Leidenschaft, blos Naturell, aber ein reiches. Und sie schämen sich nicht, man sehe den Seitensatz, in Cdur in der Unterdominante,



der ländlichen Schalmey und des Tanzes zum Wechselgesang, sondern werden noch eifriger und regfamer



und rustiker, man könnte sich einbilden, das nußbraune Mädchen entgegenzutanzten zu sehn dem wilden Ezilo, den sie gern zähmt.

Unversehens geht das folgende Gestürme des zweiten Hauptsatzes wieder los und der erste tänzelt hinterdrein. Das ist die

Duvertüre, ihre Form eine Art von zweiter Rondoform, besser verstehen sie es nicht auf dem Lande, dort bei den Reben.

Unterbrechen wir uns hier einen Augenblick.

Diese Duvertüre scheint uns musterhaft, wie irgend eine von Beethoven, denn sie erfüllt wie irgend eine ihren Zweck. Sie deutet Alles an, was das Festspiel für die Musik bringt: die Verwüstung des ehemaligen Musensitzes, die Verkommenheit des Volkes dort, wo nichts zu hoffen scheint. Dann sagt sie voraus, daß die Musen in ein frisch bereites Land ziehen werden und zeigt uns sein naturfrisches Volk, das der höheren Kultur entgegenstrebt. Das Alles wird kurz abgethan, wie dem Prolog — und solchem Prolog ziemt; und Alles ungeschmückt und ungeschminkt, der Moder wie der Moderdunst, das junge Kulturböllchen, wie es eben aus den Kofstriften und Keltern hervorkommt, nicht auf Römerstelen, wie die Franzosen sich einzuführen lieben, und nicht sentimental-romantisch aufgepäuselt, wie die deutschen Philister im Dichter- und Musikerlande ihr Steckenpferdchen zu reiten pflegen, uns scheint das gerade die rechte Poesie, gleichviel ob in Worten, oder Tönen oder Farben. Denn der Poet, der rechte, erdichtet nicht, sondern dichtet oder sichtet und trachtet der Wahrheit nach; ein Goethe, ein Shakespeare, ein Beethoven sind die eigentlichen Wahr-Sager.

Warum also hat Ries diese Duvertüre Beethovens unwürdig genannt? warum hat selbst Lenz, der wahren Enthusiasmus für den großen Tonbildner mit überlegener Geistesbildung verbindet, jenem Urtheil des Musikers beigegeben? und warum würde die Duvertüre bei Konzertaufführungen hinter den meisten Beethoven'schen Duvertüren zurückstehn?

Aus demselben Grunde, der nach unserer Ansicht ihren wahren Werth ausmacht. Weil sie sich ganz und rücksichtslos der Aufgabe, die ihr gesetzt ist, hingiebt, nur die Gegenstände und Zustände, die wir sehn sollen, mit ächten Volkfarben nach dem Leben hinmalt, und sich dabei durch nichts betrenn läßt, nicht durch Schön- und Großthuererei mit sogenannten schönen und großen Ideen. Beethoven hat

die großen oder umfassenden Ideen, wo sie hingehören, und da aus dem Tiefsten geschöpft. Hier war ein Besonderes zu schildern oder anzukündigen; wie will man, wenn man das nicht weiß oder aus den Augen verliert, die Ouvertüre begreifen? wie soll das Publikum auf das Werk eingehn, wenn es ihm da geboten wird, wo es nicht hingehört und wo die Lösung des Räthfels, — jeder Prolog und jede Ouvertüre ist ein Räthfel, das seine Lösung im nachfolgenden Drama findet, — nicht gegeben wird?

Kennt man aber das Drama, so frage jeder Komponist sich, was man wohl zu seiner Einleitung hätte Besseres oder Anderes sagen können? — und jeder gebildete Liebhaber, z. B. Renz, frage sich: welche sonstige aller ihm bekannten Ouvertüren er wohl vor diesem Drama passend finden würde? Niemand wird eine haltbare Antwort geben.

Doch vielleicht ist mehr als ein sattelfester Komponist schon mit seinem Ouvertürenheft bei der Hand, zwanzigzeilig, mit Posauern u. s. w., mit einem Maestoso zur Einleitung, das languendo auf der Dominante ausläuft, mit einem glänzenden Haupt- und einem kantablen Seitensatz und tüchtiger „thematischer, ja kontrapunktischer Arbeit“ im „Mittelsatz“ oder zweiten Theil und einem höchst brillanten Schluß, — etwa wie die Freischütz-Ouvertüre, mit Cdur nach Cmoll losplazend, was Dulibicheff dem Finale der Cmoll-Symphonie vorzieht. Wir kennen das schon. Das ist Kapellmeistermusik, in der endlosen Geschäftigkeit um hundert fremde Werke und Sachen zusammengehascht und der knappen Zeit abgestohlen und mit all den pfliffigen Praktiken der Bühnen-Erfahrung effektfest und schußfest.

Es ist doch gut, daß Beethoven nicht Kapellmeister geworden. Die Musik oder der Kapellmeister — oder beide wären am Ende davongelaufen.

So blieb er unter anderm seinem Festspiel treu. Wenn der Vorhang sich gehoben, ertönt, von Harmoniemusik eingeleitet, im feierlichen Aufruf der Chor der Unsichtbaren

Tochter des mächtigen Zeus, er-wache!
 Tochter des mächtigen Zeus, er-wache! er-wache! er-wache!

ganz angemessen, ohne nach Andern, oder Mehrern, oder irgend einem Reiz, als dem, der in der Sache liegt, zu streben. Die Stimmen individualisiren sich in sprechender Polyphonie, gerade so viel, als die Sache fodert und die Bühne erträgt. Dabei ist die Instrumentation bemerkenswerth. Sie ist Anfangs nur auf Harmoniemusik von Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern beschränkt; nach dem redenden Chorsatz

Geschwunden sind die Jahre der Rache der Rache ge-schwunden
 Ge-schwunden

tritt dann eine Soloflöte auf, mehr melismatisch phantastrend, als mit fester Melodie, mit hochliegenden, feinklingenden Oboen und tiefliegenden Satten (ohne Kontrabässe) begleitet. Es ist die Ver-söhnung und Hoffnung, die hier angedeutet werden soll; die Flöte ist Beethoven oft gleichsam Symbol höherer Verkündung, wiewohl er selbstverständlich daraus keine Manier werden läßt, sondern über alle Mittel frei schaltet.

Der Chor ist breit und würdig durchgeführt, angemessene Grundlage eines Festspiels, in dem Götter und Altäre aufgestellt werden.

Jetzt sind wir auf dem Trümmerfelde der Atropolis, jener Einleitungssatz der Ouvertüre kehrt wieder, den Wust, den wir sehen,

noch mehr zu verfinnlichen. Das Griechenpaar singt sein Duett, eine klagenbe weiche Liebweise, in G-moll zwischen \bar{a} und g ($\bar{a}-g$) plagalisch*) ab- und aufschwebend, ein Ausdruck slavischer Hingegenheit, ganz national individualisirt, so sangbar, so einfältig und faßlich, daß es rührend ist, dem symphonischen Helden in diesem letzten Schlupfwinkel gescheuchter Seelen zu begegnen.

Und nun naht von Weitem und immer näher rückend der Chor der Derwische, in dumpfer pfäffischer Borntrüheit mit der Kraft wüthenden Fanatismus ausgerüstet, unüberwindliche Barbarei. Es ist ein Männerchor, Tenöre und Bässe im Einklang, bloß von Saiten, Hörnern, Trompeten und Posaunen begleitet, — nichts weiter. Der Chor naht von Weitem,

Allegro ma non troppo V. 1. 2. 

Du hast in deines Aermels Falten



den Mond ge - tragen, ihn ge - spalten, Ra - ba

wird in der oben angeedeuteten Weise mit schwirren peitschenden Triolen der zweiten Violin und der Bratschen in der höhern Oktav, zum Nachspiel —



Mahomed!

*) Authentisch heißen bekanntlich Melobien, die zwischen der Tonika und ihrer Oktave gespannt, daraus den Charakter der Festigung und Energie schöpfen, plagalisch, die um die Tonika herumwallend (3 B. in Cdur zwischen G und F) den Charakter ungefesteter Beweglichkeit und Sanftheit an sich haben.

treten Kontrabaß und erste Violin zu, die Saiten schwingen durch alle vier Oktaven ihren Wirbeltanz, die Posaunen wiegen sich bärengleich in Oktaven auf $\bar{e}-\bar{h}$ die C-Hörner blasen Takt 3 und 4 das $\bar{g}-\bar{a}$ fanatisirt hinein.

Nun kommt es erst toll. Die Schaar der Glaubenswütigen ist nähergerückt, laut erschallt ihr Gesang, Bassposaune und Kontrabaß singen mit, die Violinen in drei- und zweigestrichener, die Bratschen in eingestrichener und kleiner Oktav wirbeln ihre Triolen, dazu nun blasen Trompeten und Hörner in die dunkle Glut,

Tr. u. f. w.

H. Du haß in deines Aermels Falten den Mond

Echor:

Kontrabaß

der Kontrabaß geht durchaus eine Oktav tiefer mit, von den Worten „den Mond“ schließen sich Baß- und Tenorposaunen im Einklang, die Altposaune in der Oktav an die Singstimmen. Das Alles ist unendlich grob und roh, wird weiterhin

Kontrabaß

mit den launischen Einfällen und Abbrüchen der Trompeten, mit dem lächerlichen Eigenfinn der Hörner ungeschlacht und stierköpfig und steigert sich noch bis zur Berrücktheit der Opiumwuth.

Dergleichen giebt es gar nicht noch einmal an drastischer Kraft, wie das zuschlägt, wo es kann und nicht kann, wie das absetzt, ganz eigensinnwillig!

Dann kommt der Janitscharenmarsch, kindisch-vergnügt, Anklänge aus der asiatischen Steppe. Das Ganze ist wie lebendig aus dem Leben gestohlen.

Dann in Pesth zu der Rebe des Greises Harmoniemusik (Oboen, Klarinetten, Fagotte in drei Oktaven übereinandergesetzt, dazwischen anhaltende Hörner) wieder durchaus lokal, ländlicher kulturjunger Sinn, nicht sichergegliederter Rhythmus.

Und dann dieser lieblichste aller Feierzüge, durchaus nichts als Wohlklang und sanfte Festlichkeit und süße Erhabenheit! —

Noch einmal kommen wir auf die Overtüre zurück und unsere Aufforderung, eine andre zu suchen.

Diese andre hat sich doch gefunden; Beethoven selbst hat sie gegeben.

Zur Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt, zum Namensfest des Kaisers Franz sollte dieses Festspiel mit einem andern, dem diesmaligen Ort' angepassten Texte von Karl Meissel, mit neuzugefügten Gesängen und einer neuen Overtüre am 30. Oktober 1822 gegeben werden. Beethoven machte sich im Juli, er hielt sich damals in Baden auf, an die Arbeit. Aber der Sommer war so heiß, er konnte nicht im Zimmer ausbauern und suchte den Schatten der Wälder. „Eines Tages gingen wir drei (Beethoven, sein Neffe und Schindler, Schindler erzählt's) in dem an Naturschönheiten überreichen Helenen-Thale bei Baden spazieren. Mit einem Male hieß uns Beethoven vorausgehn und ihn am Sommerpalais des Erzherzogs Karl erwarten. Nach einer halben Stunde ungefähr kam er und sagte, er habe so eben zwei verschiedne Motive zu dieser Overtüre notirt, deren Plan er so-

gleich näher entwickelte. Das eine Motiv sollte in seiner ihm eigenthümlichen Stylweise ausgearbeitet werden, das andere aber in Händelscher. Er fragte dann, welches von beiden Motiven uns am besten gefalle zu dem bewußten Zwecke. Ich entschied mich schnell für das im Händelschen Styl, ohne Rücksicht auf das andere aus dem andern wäre auch ein großes Werk entstanden.“ Beethoven entschied, wie Schindler gewünscht.

Allein die Overtüre wurde zu spät fertig, die Stimmen wimmelten von Schreibfehlern, die Ausführung war höchst mangelhaft, selbst die spätere Aufführung durch das Orchester des Operntheaters in Beethovens Konzert 1824 war noch sehr unbefriedigend, so daß Beethoven nach der letzten Aufführung seinem Freunde sogar Vorwürfe machte, ihm den Rath erteilt zu haben. Schindler benahm sich dabei durchaus würdig, und wir Alle sind ihm Dank schuldig für seinen Rath, der dazu beigetragen hat, die Welt um ein Meisterwerk eigenthümlicher Art (denn mit dem Händelschen Styl ist es gottlob nicht ernstlich gemeint) zu bereichern, das übrigens später aller Orten mit dem größten Beifall aufgenommen und als

Ouverture en Ut à grand orchestre,

als Op. 124 herausgegeben ist.

Nun also: ist unsre frühere Ansicht durch diese zweite Overtüre von Beethovens eigener Hand widerlegt?

Durchaus nicht.

Vor Allem muß festgehalten werden, daß Beethoven die neue Overtüre nicht etwa aus Unzufriedenheit mit der alten geschrieben hat, sondern auf Bestellung des josephstädtschen Theaters, und zwar zu einer Doppelfeier, zur Eröffnung des neuen Theaters — nicht in Ungarn, sondern in Wien, und zur Feier des kaiserlichen Namenstags, daß auch das Drama selbst dem diesmaligen Schauplatz angepaßt und sonst noch verändert wurde. Da war' allerdings die alte Overtüre, die ganz lokal und gar nicht hochfeierlich ist, sehr unangemessen gewesen.

Betrachten wir dann die neue Ouvertüre näher, so finden wir folgende Sätze.

Nach wenigen ankündigenden Schlägen tritt in Cdur ein sanft-festerlicher Marschsaß ein, der kräftiger wiederholt wird, vielleicht das Herantreten eines Festzugs andeutend. In lebhafterer Bewegung schließt eine muntere Trompeten-Fanfane mit rhythmischen Schlägen des Orchesters an. Sie wiederholt sich in gleicher Weise unter lebhaften, nicht gerade ernsthaft wirkenden Gängen der Fagotte,



bilbet ganz in gleicher Weise, nur noch lustiger, ihren zweiten Theil, als würde zum neuerrichteten Freudentempel das Volk zusammentrompetet, — und nun beginnt in den Instrumenten, ähnlich wie zuvor in den Fagotten, ein Treiben der Stimmen, einer nach der andern, einer durch die andre, wächst wie ein Sturm ungeduldiger Freude und senkt sich in die Stille (Seite 14 der Partitur, vom letzten Takt an) sinniger Erwartung.

Nun beginnt ein anderes Treiben, geordneter, kunstmäßiger; es ist der Hauptsatz der Ouvertüre, der sich, natürlich sehr frei, als Doppelfuge oder Doppel-Fugato breit und glänzend, einmal (S. 45) sogar den Ton der bleichen Tragödie anklingend, zu Ende führt. Ist es ein „was wir bringen“, das Beethoven vorschwebt zur Weihe der Bretter, die die Welt bedeuten? Jedenfalls ist dieser Satz und die ganze Ouvertüre ein herrlich Tonspiel.

Aber zu den Ruinen von Athen hat sie nicht mehr Bezug, als zu jedem Festspiel, das irgendwo gefeiert wird.

Hohe Flut.

Das Leben Beethovens erreicht in der Zeit, die wir jetzt betrachtend vor uns haben, den Höhenpunkt seiner Thätigkeit. In keiner Periode desselben drängen sich so viel bedeutende und ausgedehnte Werke, so viel Konzert-Unternehmungen im Verein mit eingreifenden Lebensereignissen zusammen, als in den Jahren 1808 bis 1814. Schon haben wir aus dieser Periode das Gdur- und Esdur-Konzert, die Fantasie mit Orchester und Chor, die Pastoral- und die achte Symphonie, die erste Messe, Egmont, die Ruinen von Athen, die Umarbeitung der Oper zur Betrachtung gezogen, auch einen flüchtigen Blick auf die Umgebung, die sich um Beethoven scharte, geworfen.

Bettina hatte, wie es heißt, vermittelt oder der Zufall es gemacht, daß Beethoven 1812 im Sommer in Tepliz mit Goethe zusammentraf. Was die — wie soll man sagen? — Bettina-Beethovenschen Briefe, die von Bettina übersetzten oder fabrizirten Briefe darüber berichten, ist S. 129—134 mitgetheilt worden. Die beiden Dichter hätten, erzählt Lewes in seiner Biographie Goethe's, einige Tage mit einander verlebt und seien von einander geschieden, jeder mit der tiefsten Bewunderung für des andern Genie. Daß Beethoven diese Bewunderung für Goethe gehegt, ist begreiflich und sogar (S. 154) bekrundet. Möglich, daß Goethe Gleiches für Beethoven empfunden; Folge des teplitzer Zusammentreffens konnte

es nicht sein. Ohne Zweifel hat schon Beethovens Taubheit lebhaftere Mittheilung gehindert; er selber hat nachgehends Goethe's Gebuld mit ihm, wegen seiner Schwerhörigkeit, gepriesen. Uebrigens war wohl auch des Musikers wortkarges Wesen, sein anachoretenhaftes Eingesponnensein in die Tonwelt wenig geeignet, mit dem sonnigklaren Goethe in ein lebhaftes Verhältniß zu treten. Auf der andern Seite war Goethe's Verhältniß und Vertrautsein mit Musik ein sehr allgemeines, schon Mozart mit seiner Entführung, „die Alles niederzuschlug“, scheint ihm bei seinem Verhältniß zu dem nun längst vergessnen Kaiser befremdlich erschienen zu sein*).

Noch einmal, erzählt Schindler, seien Beide in Wien (wann aber?) zusammengetroffen. Goethe habe bei seinem Aufenthalt in Wien Beethoven aufgesucht. Beide gingen nach der ersten Begrüßung auf die Bastei. Beethoven war bereits ein stehender und allgemein beliebter Charakter, eine öffentliche Figur, ein Stück Wiener Leben; von allen Seiten gab es daher Schritt für Schritt bald ehrerbietige, bald vertraulich = freundliche Grüße. Goethe bezog das, im natürlichen Bewußtsein seiner Geltung, auf sich selber und konnte nicht umhin, sein Erstaunen über diese außerordentliche Höflichkeit auszusprechen. „Man grüßt nicht Sie, man grüßt mich,“ war Beethovens einfache Antwort, die wohl nur erläutern sollte. Ob Goethe sie so genommen, steht dahin. Gewiß ist, daß er Beethoven keinen persönlichen Antheil zugewendet. Als derselbe später, im Jahr 1822 Goethe bat, den weimarischen Hof zur Annahme eines Exemplars der zweiten Messe zu bewegen, blieb der Brief ohne Antwort und ohne Folge, so leicht es Goethe als Minister

*) Mendelssohn hatte bald vor oder nach seiner italienischen Reise Goethe, ganz allein mit ihm, mehrere Bach'sche Compositionen vorgetragen, da der Dichter gern den Bach kennen lernen wollte. Goethe hatte sich in eine halbdunkle Ecke zurückgezogen und saß da ganz still; nur bisweilen bemerkte Mendelssohn eine anzuckende Geberde. Als das Spiel geendet war, dankte Goethe dafür, ohne ein Wort über Bach oder den empfundenen Eindruck zu äußern.

und Liebling des Hofes hätte fallen müssen, den für Musik freigebigen Hof zu einer Ausgabe von funfzig Dukaten — das war die von Beethoven festgesetzte Summe — zu bewegen. Man muß annehmen, daß beide ausgezeichnete Männer nichts mit einander anzufangen wußten. Man kann in gewissem Sinne sagen: Goethe fing da an, wo Beethoven aufhörte; bei dem Musiker ist ein ewiges Werden, der Dichter hat es mit dem Sein, mit dem Gewordensein zu thun. Die Ruhe des Seins war in Goethe zur marmorfesten und marmorkalten Plastik der Hellenen gefestet.

Stellen wir diesem Marmor gleich eine der wärmsten Schöpfungen Beethovens aus derselben Zeit gegenüber,

Les adieux, l'absence et le retour;

Sonate pour le Pianoforte, Oe. 81,

eins seiner reizendsten Gebilde, merkwürth, weil es, gleich der Pastoral-Symphonie, nicht bloß im Ganzen, sondern Satz für Satz den ganz bestimmten Inhalt mit Worten angiebt, den Beethoven mit Bewußtsein in sich getragen und offenbaren gewollt.

Hier ist also wieder diese Programmmusik, dieses spectre rouge der reaktionären Halbkritik, — aber es ist ein ausführbares Programm und ein wirklich ausgeführtes.

Den Formalisten unter den Kunstphilosophen, die nämlich der Musik nichts als Formenspiel zugestehn, sollten dergleichen zugleich thatsächliche und wörtliche Zeugnisse eines Mannes wie Beethoven doch Stoff zum Nachdenken geben. Und wenn sie dem Zeugnisse gegenüber behaupten, das Alles sei Einbildung, der Komponist habe die Gedanken wohl neben dem Kunstwerke gehabt, nimmermehr aber in das Kunstwerk hineinlegen können — immer diese naturwidrige Spaltung der Geistkörperlichkeit! — weil die Musik sich dem versage: so sollten sie wohl bedenken, daß alle großen Tondichter hier neben Beethoven stehn, mithin alle derselben Einbildung, demselben Irrthum in ihrem Fache verfallen sein müßten — und mit ihnen die Hunderttausende, die ihre Werke gesaft haben.

Genug, diese Sonate ist ein solches Seelengemälde, das Trennung, — wir nehmen an, zweier Liebenden, — Verlassensein, — wir nehmen an, der Geliebten oder Gatten, — und Wiedersehen der Getrennten vor die Seele bringt; wir lassen dahingestellt, ob wir recht gethan, indem wir den zweiten Gedanken, „l'absence“ von Beethoven bezeichnet, in das Persönliche hinübergezogen. Allein die ganze Komposition zeichnet Personen. Im Mittelsahe steht nur eine, ebenso festbestimmt stehn im ersten und letzten Sahe zwei Personen vor uns, durchaus findet man die zwei Stimmen, und zwar Diskant und Tenor, Jüngling und Jungfrau, duettmäßig klar geführt; es ist ein Duodram des Abschieds und ein zweites des Wiedersehens, die Zeichnung ist so sicher zweipersönlich, daß man sie schon äußerlich, ohne tieferes Eingehn, erkennen und verfolgen kann. Hier sehen wir also klar die „zwei Prinzipie“, wie Beethoven (Th. I. S. 178) seinen Gegensatz zweier Personen bezeichnet, vor uns und können ermessen, wie weit jene frühern Fälle von dem gegenwärtigen abstehn. Seinen Gipfel erreicht der Ausdruck der Zweierheit, wenn das



Le-be-wohl,

das vom Eintritt der Einleitung durch den ganzen ersten Sahe hindurch den Grundgedanken bildet, zuletzt ganz allein den Augenblick des Scheidens erfüllt. Wie in der Wirklichkeit da die bebenden Stimmen ihr „Lebewohl!“ und ihr „Leb' wohl denn!“ mischen würden, so gestaltet sich ganz naturgemäß auch bei Beethoven



die Scene,*) idealisch und, nach dem Bedürfniß der Musik, chorisch wird jeder der Stimmen hier die Rebe in Zweiklängen gewährt; vor- und nachher ist jede für sich monodisch gehalten.

Hier liegt nun wieder eines von den Beweisstücken für das Eindringen des bewußten Geistes in das Tonwesen vor uns. Dem abstrakten Harmoniker muß dies Ineinanderklingen grundverschiedener Akkorde, oben Takt 4 bis 7 als unbegreifliche, ja sinnlose Vermengung erscheinen; in der That ist hier nicht irgend eine einzelne Regel der Harmonie verletzt, etwa ein Vorhalt unrichtig (wie sie's nennen) geführt, sondern die Harmonie ist ihrem Grundbegriffe nach aufgehoben, indem zwei einander ausschließende Akkorde zu Einem Moment zusammenschmelzen. Solche Stellen sind es, bei denen Fetis ausruft: „Wenn man das Musik nennt, so ist es wenigstens nicht das, was ich Musik nenne.“ Aus abstrakt musikalischem Standpunkte hat er Recht. Allein der Ton oder Akkord ist in der Tonbildung so wenig das Wesentliche, als das Wort in der Poesie; der Geist des Dichters erfasset und verwendet beide zu seinen Zwecken. Beethoven hat hier nicht mit Akkorden zu thun gehabt, sondern das Lebewohl von Ihm zu Ihr, von fern und nah ineinanderklingend, das hat er gegeben. Die Idee waltete, wie immer, bei ihm vor dem Materialismus vor.

Wären nur nicht die materialen Interessen auch im Leben, wo sie so nachdrücklich sich geltend machen, versäumt worden! Die Zahl der Werke war im Jahre 1812 auf nahe an hundert gestiegen, die Honorare hatten sich erhöht, kostbare Geschenke waren reichlich eingegangen. Wo waren diese Kostbarkeiten geblieben? Was war mit den Honoraren und sonstigen Einkünften geworden?

Sein Bruder Karl hatte sich einer förmlichen Bevormundung über ihn angemacht, die bis zur Eigenmächtigkeit, ja bis zu Gewaltthätigkeiten ging. Beethoven widerstrebte, gab aber dann aus Gutmüthigkeit, oder weil er sich nicht allzu tief in diese Aeußerlichkeiten

*) Kompositionslehre I, 567.

einlassen mochte, wieder nach, so daß der Aergernisse, wie es scheint, kein Ende war. Ries erzählt einen solchen Vorgang aus früherer Zeit, 1803, der Nachfolger genug gehabt haben wird, da der Sinn beider Handelnden derselbe blieb.

„Beethoven hatte die drei Sonaten Op. 31 (erzählt Ries) an Nägeli in Zürich versagt, . . . während sein Bruder Karl, der sich leider immer um seine Geschäfte bekümmerte, diese Sonaten an einen Leipziger Verleger verkaufen wollte. Es war öfters deswegen unter den Brüdern Wortwechsel, weil Beethoven sein einmal gegebenes Wort halten wollte. Als die Sonaten auf dem Punkte waren, weggeschickt zu werden, wohnte Beethoven in Heiligenstadt. Auf einem Spaziergange kam es zwischen den Brüdern zu neuem Streite, ja endlich zu Thätlichkeiten. Am andern Tage gab er mir die Sonaten, um sie auf der Stelle nach Zürich zu schicken, und einen Brief an seinen Bruder, der in einen anderen an Stephan von Breuning eingeschlagen war. Eine schönere Moral hätte wohl keiner mit glütigerm Herzen predigen können, als Beethoven seinem Bruder über sein gestriges Betragen. Erst zeigte er es ihm unter der wahren, verachtungwerthen Gestalt, dann verzich er ihm Alles, sagte ihm aber auch eine üble Zukunft vorher, wenn er sein Leben und Betragen nicht völlig ändre. Auch der Brief, den er an Breuning geschrieben hatte, war ausgezeichnet schön.“

Das Verhältniß der drei Brüder war, kurzgefaßt, dieses, daß der Musiker von den äußern Angelegenheiten allzuwenig Notiz nahm, sondern in seiner Tonwelt lebte, die Brüder aber nur für die niedern Interessen — nämlich ihre eignen niedern Interessen — Sinn hatten, und vom Wesen ihres berühmten Bruders nur so viel begriffen, daß er viel Geld machen könne — für sie. Wo waren alle Pretiosen hingekommen? Wenn man ihn fragte, schwieg er, wurde zuletzt auch unwillig, ohne darüber mehr Bescheid zu geben. Er fühlte, wie die vorige Geschichte andeutet, das Unbrüderliche in seinen Brüdern, ohne darum weniger brüderlich zu empfinden und zu handeln, außer daß er gelegentlich den andern

Bruder, Johann, den Hirnfresser (der von seinen, Ludwigs, Geistesfrüchten zehre) nannte. Daß die Brüder nicht im Mindesten auf das Beste Ludwigs bedacht waren, spricht sich darin deutlich genug aus, daß der bevormundende Karl bei aller Hinwendung auf die materiellen Interessen nie daran dachte, seinen Bruder zu Ersparnissen für die Zukunft zu veranlassen.

Zum Glück fanden sich Fremde, die bessere Gesinnungen beethätigten. Nanette Streicher, geborne Stein, die Gattin des berühmten Pianoforte-Bauers, ist hier rühmlich zu nennen. Sie fand Beethoven im Sommer 1813 in seiner Dekonomie in höchster Verfallenheit; er hatte nichts gespart, er hatte keinen Rock, kein ganzes Hemd. Im Verein mit ihrem Gatten nahm sie sich des großen Unmündigen an. Sie begann bei der Garderobe und ordnete dann das Hauswesen, bewog ihn, für den nächsten Winter sich bei Pasqualati einzumietzen und einen Diener anzunehmen, der das Schneiderhandwerk verstünde und die Garderobe in gutem Stand erhalten könnte. Endlich bewog sie ihn, von seinen bedeutenden Einnahmen zurückzulegen. Beethoven fühlte die Wohlthat, bewies sich folgsam und fing an, soweit es jetzt noch und bei seinem Naturell möglich war, sich an eine geregeltere Lebensweise zu gewöhnen. Während sein Diener im Vorzimmer schnaiderte, schrieb er im Arbeitszimmer die Schlacht bei Vittoria und die andern Werke, die sich ihr angeschlossen.

Die genannte Komposition, die später als

Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria, Op. 91, herausgegeben wurde, sollte ihrem Schöpfer neben der unentzehlbaren Lust am Schaffen und großem Erfolg' auch Widerwärtigkeiten und Aergerniß genug bereiten. Bevor wir auf das Geschichtliche eingehn, ist daran zu erinnern, daß jenes symphonische Werk aus zwei Theilen besteht, einem Schlachtgemälde und der Siegsfeier, und der Inhalt wenigstens im Allgemeinen zu bezeichnen.

Für den ersten Theil sind außergewöhnliche Mittel aufgeboden,

um den ganzen Vorgang der Schlacht musikalisch anschaulich zu machen.

Man hat sich den frühen Morgen des Schlachttages vorzustellen. Von der einen Seite vernimmt man aus der Ferne, allmählig näher rückend, die Trommeln, dann die Feldmusik des englischen Heers. Es ist das englische Volkslied *Rule Britannia*, das von einem besondern Bläserchor, (mit den Trommeln in einem zweiten Lokal hinter dem eigentlichen Konzertsaal aufgestellt) intonirt und vom großen Orchester mit mächtigem Refrain besiegelt wird. Eben so rücken höhergestimmte Trommeln von der französischen Seite herbei, der französische Marsch, *Marlborough s'en va-t-en guerre*, schließt sich an, wie zuvor der englische. Beide Märsche sind vollkommen charakteristisch gewählt und behandelt, der englische mild und feierlich, fast bürgerhaft, wie einem Volke ziemt, dem das Bürgerthum höher steht, als der Glanz der Soldateska, der französische eichthinnig, verwegen und vor Allem höchst beweglich. Seltsam ungeschickt, ein wenig milizenhaft, macht sich im englischen Marsche die Trompete heran, während im französischen Alles, von den Piffkolflöten bis hinab zu den Fagotten, in Terzen durch alle Oktaven verdoppelt, geschlossen und rauschend, aber ein wenig gemein, einherzieht.

Trompetenfanfaren von beiden Seiten fordern zum Kampf auf und nun wird die Schlacht mit ihren verschiednen Momenten, dem Handgemenge, dem Sturmmarsch u. s. w. vom Orchester der Phantastie vorübergeführt. Kanonendonner und das Knattern des Gewehrfeuers, durch große Trommeln und Ratschen dargestellt, vollenden das Bild. Zuletzt tönt der lustige französische Marsch von Ferne wieder, aber in Moll (Fismoll) zerrissen, in fieberhaftem Frösteln. Die Schlacht ist den Franzosen verloren, das konnte nicht flünderer gesagt werden.

Der zweite Theil ist Siegsfeier, das englische Volkslied *God save the King* ist hineingeflochten. Bekanntlich ist dies Lied seitdem zum Nationallied aller möglichen Nationen erkoren und unzäh-

ligen Kompositionen eingeflochten worden, — beiläufig keiner so geschickt und wirkungsvoll, als der Beethoven'schen. Daher sind wir kaum noch im Stande uns von der Wirkung im Erstlingswerk eine lebhaftere Vorstellung zu machen. Ueberhaupt haben wir in unsrer langen Friedenszeit nicht mehr den rechten Gesichtspunkt für ein Schlachtenbild aus der napoleonischen Zeit, wo Alles in Kriegs- und Schlachten-Vorstellungen lebte, und es kaum möglich war, sich ihnen thätig oder leidend zu entziehen. Es war eben so natürlich, daß damals Beethoven auch einmal zum Schlachtenmaler wurde, als es jetzt wunderbarlich wäre, wenn ein Musiker sich auf Schlachten einließ.

Die Symphonie — und die A dur-Symphonie, von der weiterhin zu reden sein wird — war vollendet in dem weltgeschichtlichen Jahr 1813. Auch Oesterreich hatte endlich gegen den unverbesserlichen Napoleon zu den Waffen gegriffen, die Schlacht bei Leipzig war geschlagen, die Schlacht bei Hanau war gefolgt. Am 8. und dann am 12. Dezember führte Beethoven jene beiden und noch andre Werke seiner Komposition im Universitäts-Saale „zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalide gewordenen österreichischen und bairischen Krieger“ auf.

Die Betheiligung aller irgend verwendbaren Musiker, die Theilnahme des Publikums war außerordentlich. Beethoven erließ ein für das Intelligenzblatt der wiener Zeitung bestimmtes Dankungsschreiben, worin er aussprach: „Es war ein seltener Verein vorzüglicher Tonkünstler, worin ein jeder einzig durch den Gedanken begeistert war, mit seiner Kunst auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, und ohne alle Rangordnung, auch auf untergeordneten Plätzen zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte. . . . Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Komposition war; wäre sie von einem Andern gewesen, so würde ich mich eben so gern wie Herr Hummel an die große Trommel gestellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers

unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben, erfüllte. . . . Herr Schuppanzig stand an der Spitze der ersten Violin, Herr Spohr und Herr Maiseber wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit, der erste Hofkapellmeister Herr Sallieri gab den Trommeln und Kanonaden den Takt, und die Herren Siboni und Giuliani standen gleichfalls an untergeordneten Plätzen.“

Das war die Lichtseite des Ereignisses*), und sie war stralend genug. Die Schattenseite sollte nicht fehlen, dafür sorgte Mälzel, den Beethoven seines Umgangs gewürdigt und in einem Kanon (S. 26) besungen hatte.

Mälzel, geschickter Mechanikus, der Erfinder des Metronoms und Erbauer musikalischer Automate, war mit Beethoven befreundet, versprach im Jahr 1812, Gehörmaschinen für ihn zu konstruiren und veranlaßte ihn dadurch, für das von Mälzel erbaute Panharmonikon (ein Automat, das alle Orchesterstimmen darstellen sollte) „ein Stück Schlacht-Symphonie“, so drückte Beethoven sich aus, zu setzen. In der That fertigte Mälzel nacheinander vier Gehörapparate, von denen Beethoven nur einen brauchbar fand und eine Zeit lang anwendete. Jenes „Stück Schlacht-Symphonie“ war übrigens eine sehr werthvolle Gabe für Mälzel, der den Plan hatte, nach England zu reisen und dort sein Panharmonikon hören zu lassen; denn Beethoven stand bereits bei den Engländern in hohem Ansehen und ein Werk von ihm mußte ziehen.

Selbstverständlich hatte Beethoven damit nicht das Eigenthum

*) Beethoven schickte die Schlacht- und Siegesymphonie auch dem damaligen Prinzregenten, nachherigem König von England, George IV., mit einer Dedikation. Lange hörte er nichts in der Sache, als daß die Musik mehrere Abende hintereinander im Drurylane-Theater mit ungeheuerm Beifall aufgeführt worden sei. Auch ein Brief, den man endlich in die Hände des Königs zu bringen wußte, blieb unbeantwortet. Beethoven schrieb darüber an Ries: „Der König hätte mir doch wenigstens ein Schlachtmesser oder eine Schildkröte verehren können!“ George IV. liebte bekanntlich viel und lecker essen.

des Werks, einer Komposition für wirkliches Orchester, auf Mälzel übergehen lassen, sondern nur dessen Uebertragung auf die Leierkasten-Walzen des Panharmonikons gestattet. Anders suchte Mälzel die Sache zu wenden.

Als jene beiden Konzerte beschlossen waren, unterzog er sich den äußern Anordnungen unter dem Anschein freundschaftlicher und patriotischer Theilnahme. Beethoven ließ ihn arglos gewähren. Allen unerwartet benutzte dies nun Mälzel und kündigte die ganze Symphonie als sein ihm von Beethoven geschenktes Eigenthum an. Beethoven protestirte auf der Stelle und nun nahm Mälzel das Werk als Entgelt für die gelieferten Hörmaschinen und eine bedeutende Geldschuld — er gab sie auf 400 Dukaten an — in Anspruch. Ja, er wußte sich auf Schleichwegen eines Theils der Orchesterstimmen, nicht aller, zu bemächtigen, ließ daraus eine Partitur zusammenstellen, das Fehlende von irgend einem Musiker, so gut der es verstand, zusetzen und führte das verfälschte und verstümmelte Werk in München auf, mit der Absicht, dasselbe in London, wohin er sich begab, zu thun.

Das Benehmen erregte in Wien allgemeine Mißbilligung und hatte gerichtliche Schritte zur Folge, bei Gelegenheit derer Beethoven erklärte, daß er allerdings dem Mälzel 50 Dukaten schulde und ihm versprochen habe, diese Schuld entweder in Wien zu zahlen, oder ihm das Werk nach London mitzugeben (um sich, wie man ergänzen muß) durch Aufführungen bezahlt zu machen) oder endlich mitzureisen, wenn er könne, das Werk dort zu verkaufen und ihn auf den englischen Verleger anzuweisen. Der Hofgerichts-Advokat Dr. von Adlersburg und Baron Pasqualati stellten unter dem 20. Oktober 1814 eine Erklärung aus: Beethoven habe sich seines Eigenthumsrechts auf jenes Werk in nichts begeben. Beethoven hatte schon unter dem 25. Juli den Londoner Tonkünstlern den unbefugten Schritt angezeigt, den Mälzel sich in München mit der Aufführung der Schlacht-Symphonie erlaubt; er erklärte: „Die

Aufführung dieser Werke*) durch Herrn Mälzel ist ein Betrug gegen das Publikum und eine Beeinträchtigung gegen mich, indem er sich ihrer auf einem widerrechtlichen Wege bemächtigt hat" — und warnt vor der Aufführung des „verstümmelten“ Werkes.

Widrig an sich schon, mußte der ganze Vorgang noch den widrigsten Einfluß auf Beethovens ohnehin reizbares, dem Argwohn zugeneigtes Wesen haben. Mißtrauisch schon durch sein Gebrechen, ward er es nun in einem Grade, der den Umgang mit ihm auf längere Zeit fast unmöglich machte. Besonders war er gegen Notenschreiber, die vielleicht seine Stimmen in Mälzels Hände gespielt hatten, argwöhnisch; so viel wie möglich ließ er in seiner eignen Behausung kopiren; war das nicht ausführbar, so wurden sie in der ihrigen bald durch ihn, bald durch Abgeordnete unaufhörlich beaufsichtigt.

Dennoch wagte dieser Mälzel wenige Jahre nachher, in einem Briefe vom 19. April 1818, Beethoven um sein förderndes Gutachten über den von ihm erfundenen Metronomen anzufragen und von einer Gehörmaschine zum Dirigiren, die er für ihn in Arbeit habe, ihm vorzufablen — denn die Maschine ist niemals zum Vorschein gekommen. Und Beethoven war gutmüthig genug, ihm zu willfahren. — Richtiger war seine spätere Erklärung: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon.“

Betrübend ist der Einblick, der sich bei dieser Gelegenheit in die finanzielle Lage Beethovens aufthut. In der seinem Advokaten

*) Er meint die beiden Theile der Symphonie, 1. das Schlachtgemälde und 2. die Siegesymphonie. Allein das Erstere, — mit dem englischen Marsch in Es dur oder mit dem Beginn der Schlacht in H dur anhebend und mit dem Rückzug der Franzosen in Fis moll mit einem vollkommenen Finsterben und fern verhallenden Kanonenschlägen endend, — kann nicht als selbständiges Werk gelten. Es erwartet erst den befriedigenden Abschluß nach seinem Ende und erhält ihn in der Siegesfeier. Beethovens Ausdrucksweise deutet nur darauf hin, daß er für Mälzels Panharmonikon bloß den einen Theil des Ganzen bestimmt hatte.

ertheilten Auskunft sagt er, von sich und Mälzel lebend: „Wir kamen überein, zum Besten der Krieger dieses Werk (die Schlachtsymphonie) und noch mehrere andere von mir in einem Konzert zu geben. Während dieses geschah, kam ich in die schrecklichste Geldverlegenheit. Verlassen von der ganzen Welt hier in Wien, in Erwartung eines Wechsels u. s. w. bot mir Mälzel 50 Dukaten in Gold an. Ich nahm sie. . . .“ Man rechne ihm immerhin seine doppelten Wohnungen an, — wie gering ist diese Verschwendung für einen Mann von seinem Verdienst, der überdem des Wechsels in der Unruhe seines stets im Feuer arbeitenden Geistes bedarf! Wieviel Vorwürfe seine Dekonomie auch verdienen kann, sie kommen gegen seine Schuldslosigkeit und das, was er der Welt gegeben, nicht in Betracht. Aber es bleibt einmal wahr:

Die Welt, sie will euch schlecht,
Sie will euch niederträchtig!

wie Goethe sagt. —

Wenn auch der kaiserliche Hof zu Wien niemals etwas für Beethoven gethan, so war doch nun die glänzende Zeit der Kaiserstadt gekommen. Der unvergeßliche wiener Kongreß brachte wenigstens etwas Gutes für Beethoven. Unter den vornehmen Gästen, die zu ihm zusammenströmten, waren nicht wenige, die der Ruhm Beethovens und vielleicht auch Kenntnißnahme von seinen Werken anzog. Alles was Sinn für Kunst und geistige Größe hatte, drängte sich damals zu Beethoven. Besonders in den Gesellschaften bei dem russischen Gesandten, Fürsten Rasumowski, und in den Gemächern des Erzherzogs Rudolf sah sich Beethoven von einem Kreise höchstgestellter und vornehmer Persönlichkeiten umgeben, die ihm in der herzlichsten und rührendsten Weise Theilnahme und Bewunderung zu erkennen gaben. Besonders war Beethoven von einer Zusammenkunft mit der Kaiserin von Rußland gerührt, erzählte überhaupt noch später gern halb scherzweise, wie er sich von all diesen hohen Häuptern habe „die Cour machen“ lassen und wie „vornehm“ er sich stets dabei benommen. Die Kaiserin von Ruß-

land ließ ihm ein Geschenk von 200 Dukaten zustellen. Die Zukunft des außerordentlichen Mannes sicher zu stellen und behaglich zu machen, ihn für seine allbewunderten Arbeiten zu erfrischen und sorgenfrei zu erhalten, — das fiel weder damals noch jemals irgends einem von all den vielen Vermögenden ein.

Und doch hatte er sogar für diesen wiener Kongreß gearbeitet! er hatte in Auftrag des wiener Magistrats eine Kantate des Dr. Weissenbach in Musik gesetzt. Sie hieß „der glorreiche Augenblick“ und wurde zur Bewillkommnung des Kongresses aufgeführt. Von dieser Wiener-Kongreß-Kantate läßt sich nichts sagen, sie war zu gering. Der barbarische Text hatte natürlich Beethoven eben nicht begeistern können. Der Magistrat ertheilte ihm dafür das wiener Ehrenbürgerrecht. Die Kantate ist später mit parodischem Text unter dem Titel „Preis der Tonkunst“ herausgegeben worden.

Die philharmonische Gesellschaft in London verehrte ihm aus Dankbarkeit für den Genuß, den auch ihr seine Werke gewährt, einen prächtigen Flügel von Broadwood, damals dem berühmtesten Instrumentenfabrikanten Englands.

Das wichtigste Ereigniß dieses Abschnitts aus Beethovens Leben ist die Komposition der A dur-Symphonie, die, als

Siebente große Sinfonie, 92stes Werk,

bei Haslinger herausgekommen, ebenfalls im Jahr 1813 komponirt und, wie S. 186 erzählt, am 8. und 12. Dezember aufgeführt worden war.

Es hängt sich an diese glorreichen Tage eine Erinnerung, die den unablässigen Kampf bezeichnet, den Beethovens Geschick ihm auferlegt hatte.

Er dirimirte die siebente und die Schlacht-Symphonie, obgleich die Gehörfähigkeit schon in bedenklicher Weise abgenommen hatte. An die Spitze der ersten Geige hatte er, vor Spohr und Maifeder (damals den berühmtesten deutschen Geiger) seinen Freund Schuppanzigh (den trefflichen Quartettisten) gestellt. Dieser war in alle beethovenschen Intentionen eingeweiht, beide verstanden sich so

leicht und innig, daß Beethovens Gebrechen keine schlimmen Folgen für die Haltung des Orchesters haben konnte. Die Massen mag Beethoven noch gehört haben, und er hielt sie durch sein überirdisches Feuer in Blick und Geberden beim Taktiren zusammen; die feinem Partien dirigitte er mit einer Ruhe und einem Seelenausdrucke, als hörte er sie alle; die sorgfältigen Proben, die das Orchester mit unermüdblicher Ausdauer gehalten hatte, steigerten die Ausführung zu hinreißender Vollkommenheit. „Ich bemerkte (erzählt Schindler als Augenzeuge), daß wenn Beethoven sich im Verfolgen von gewissen Violinfiguren während der Aufführung nicht ganz sicher fühlte, er nach Schuppanzigh's Bogenföhrung blickte und dieser folgend taktirte.“

Er hatte es vorausgesagt: ganz niederbeugen sollte sein Geschick ihn nicht. Noch stand er, von demselben Bewußtsein gehoben, an der Spitze seines Heers und erfocht mit ihm einen Doppelsieg.

Einen Sieg vor dem Volke, der nicht glänzender sein konnte. Die Aufnahme in jenen Konzerten war enthusiastisch, die siebente Symphonie ist seitdem ein Gegenstand unererschöpflicher Liebe und Bewunderung im deutschen Volke geblieben und das Ausland hat sich angeschlossen. Wir sagen nachdrücklich: im Volke, nicht in demjenigen Theile desselben allein, den man als das Konzertpublikum, als die Gebildeten oder als „die Gesellschaft“ hervorzuheben pflegt. In Berlin, wo noch bis zum Jahr 1824 eine beethoven'sche Symphonie zu den äußersten Seltenheiten gehörte, bis die Berliner allgemeine musikalische Zeitung durch unablässiges Mahnen und Dringen Bahn machte und den damaligen Konzertmeister Mäßer bewog, von seinen jährlichen 24 Quartettabenden 12 in Symphonieabende zu verwandeln, — der Anfang der Berliner Symphoniekonzerte, — in Berlin werden die Symphonien Beethovens, und namentlich die siebente, alljährlich in jenen Konzerten unter der feinen Leitung des Kapellmeisters Taubert und in begeisterter Betheiligung der vortrefflichen Kapelle musterhaft unter

unerschöpflichem Andrang des Publikums ausgeführt; es fehlt stets an Plätzen. Für das Volk aber ist Winters und Sommers der treffliche Musikdirektor Liebig beschäftigt und läßt kein seiner zahlreichen wöchentlichen Konzerte ohne Beethovensche Symphonie. Da ist es denn merkwürdig, mit welcher Stille und Andacht die Tausende, die sich im weiten Gartenraum aus allen Ständen zusammenfinden, zuhören, sobald die Beethovensche Symphonie beginnt, während sie vorher bei leichtern Sätzen laut und fröhlich genug sich durch einander bewegten, und wie emsig und still jede Störung beseitigt wird.

Gerade hier findet neben der fünften die siebente Symphonie die regste Theilnahme, — um so merkwürdiger, da beide Werke der höhern Poesie angehören; wieder ein Beweis, wieviel Empfänglichkeit in unserm Volke verbreitet ist und nur der Anregung harret, um der Bildung entgegen- oder selbst vorauszuweichen, — zur Beschämung aller der Bezweifler und Verhöhnner, die auf ihre glückbegünstigtere Stellung pochen und daraus ein Privilegium machen möchten. Oft vernimmt man aus den Gruppen der Zuhörer Erörterungen, was wohl diese oder jene Symphonie bedeute; denn daß sie bloßes Getöse sei, will man nicht gelten lassen.

Die siebente, mit der wir uns hier näher zu beschäftigen haben, kündigt sich sogleich als ein Werk von hoher Bedeutung an.

Schon die Einleitung bereitet auf Außerordentliches vor.

Aus einem mächtigen Akkordschlag entwickelt die Oboe einen feierlich leisen Gesang, dem sich aus einem zweiten Schlage die Klarinetten, aus einem dritten die Hörner, aus einem vierten die Fagotte, in Oktaven ausgebreitet, anschließen. Das Orchester tritt feierlich auf die Dominante, die Violinen streben, während in den Bläsern das erste Motiv fortklingt, in leisen leichten Schritten (Sechszehntelgänge) aufwärts in feierlicher dreimaliger Wiederholung, es hört sich wie „Weit hinaus“ an, nicht wie Aufschwung. Nun erst vereinen sich beide Motive

V. I.

VC. u. B.

im rauschenden Aufschwung der Bässe und Geigen und zu feierlichen Prachttakorden des ganzen Orchesters. Es ist Großes, Gewaltiges zu erwarten.

Der Sturm der Töne läßt sich „weit hinaus“ vom ersten Standpunkte nieder in Cdur. Oboen, Klarinetten, Fagotte, sanft und leise wie von fern, intoniren einen ganz neuen Gesang,

aufzug- oder marschmäßig in der Bewegung und feierlich wie Verkündigung. Dieser Satz ist, damit seine Bedeutung unverkennbar werde, von dem gleichsam nagenenden Hineinklang der Bratschen, von den in Oktaven darüber hingelegten Violinen, die sich in leisewinkenden Figuren weiter bewegen, überschleiert. Der Satz tönt dann in der Tiefe, wie Verkündigung von Oben in der Sphäre der Erdbewohner, wieder, Bläser, halb aushallend, halb anregend,

pp

locken darüber hinaus.

Dies sind die Elemente der Einleitung. Jener Sturm des

Orchesters kehrt wieder und führt noch ferner hinaus nach F dur, wo der Verkündigungsatz in erhöhter Feierlichkeit, unter den Pulsen der Bizzikato = Bässe wiederkehrt und abermals die Tiefe weckt. Mit Macht stellt sich nochmals das Orchester auf der Dominante fest, um gleich wieder geheimnißvoll leise einzuladen, — wohin? —

„Zum Ritt in's alte romantische Land!“

— so klingt der Ausgang. Jene Sechszehntel der Bläser oben locken, abwechselnd in den Flöten und Oboen und in den Geigen,

und verzögern sich und säumen; es klingt das hohe $\overset{=}{e}$ märchenhaft und weit hinaus, man könnte träumerisch aufblicken, wie zur Morgensonne, die hoch oben durch das grüne Netz der Wipfel und Zweige des Waldes hereinblüht.

Wir wollen nicht unbemerkt lassen, daß schon in der Introduction sich Doppelschichtigkeit zwischen Bläsern und Saiten deutlich gezeichnet hat.

Jener Wechselschlag des $\overset{=}{e}$ verdichtet sich nun zu punktirter Achtelbewegung und führt damit in den ersten Satz, Vivace, ein. Der Hauptsatz tritt auf, voll anmuthiger Lebendigkeit, voller Lust und Wärme, ein eigen Gemisch von zuckender Regsamkeit und weicher Ruhe,



nur von Bläsern intonirt, oben die Flöte allein an der Melodie, unten die A-Hörner ihren Grundton in Oktaven ausschallend, in

der Mitte die Oboen auf $\bar{e} - \bar{e}$ feststehend; Klarinetten und Fagotte füllen, bewegen sich dann im Gegensatz gegen die Melodie, dann mit ihr, — fernere vier Takte vollenden den Satz, dem man so, wie wir ihn bis hierher angesehen, einen durchaus ländlichen, hirtentartigen und höchst erregten Charakter beilegen müßte.

Allein wir haben nur die Hälfte beachtet. Der ganze Chor der Saiten steht, ungeduldig einzutreten, zur Seite. Er schlägt an, — dreimal, setzt zum Schluß an, sucht in den zweiten Theil des Satzes einzubringen (Takt 9 u. f. w.)

Bläser

Saiten

bemächtigt sich übermüthig des Schlusses und braust nun siegreich hinauf, den Satz in ungebändigter Kraft mit wilden Trompeten und Pauken in fieberhafter Erregung zu wiederholen und im kühnen Ringerspiel der Stimmen

V. 1.

(eine Oktav tiefer, die Bässe)

mit immer losgebundenern, anstürmenden Bässen fortzuführen in weite Ferne, nach H, nach Gis, nach Cis, nach Es, nach E, wo der Satz auf cis und h stugt und stockt, wie ein scheues Roß — und wo dann Klarinetten, Oboen, Fagotte, wieder unter Gegensetzung des Saitenchors, sanft, aber kriegerisch muthig, den Seitensatz einführen.

Das ist kein idyllisch Bild, wie dem ersten und einseitigen Hinblick scheinen konnte. Das ist ein aufgeregteres Leben, — man könnte, wär der Phantasie freier Lauf gegönnt — und warum wär er's nicht im Reiche der Poesie? Der Dichter hat sein Wort verloren, wenn es nicht die Phantasie des Hörers weckt und zu sich emporzieht! — man könnte sich das Leben eines Volks denken, im Schooß erregender Natur ein reiches, vielerwecktes Dasein genießend in leichter Mäh' und schäumender Lust, ein Volk in Thälern und Nebenhügeln, des Rosses froh und der Waffen, dem Kampf und Krieg ein Spiel ist; einst hatten die Mauren in Spanien ein solch Leben geführt. Ob Beethoven davon gewußt? — Belesen war er in Geschichte und Poesie; — ob er daran, oder an Verwandtes gedacht? — wer weiß es? — Mitgetheilt hat er nichts darüber; aber das beweiset bei seiner Wortfargheit nichts dagegen; wie unzutreffend seine Mittheilungen sogar waren, haben wir bereits gesehn.

Indeß — das Alles ist nur ein Traum; wer wollte davon einen Buchstaben beweisen? Aber wild genug und fremd genug wirft sich eben hier der Seitensatz aus seinem Ebur in das bleiche Cdur ihnab und stockt wieder und abermals, und wird still, fast stumm. Und nun hebt auf dem haltlosen dis - fis - a - c ein Treiben und Wehn des Orchesters an, aus dem Leisesten immer schwelender, die Melodie aus dem Hauptsatz motivirt, die Bässe immer drängender, bis sie unter dem schallenden Ruf des Orchesters mächtig von der Höhe zur Tiefe walten, und nach zweimaligem Zurückschauern der Schluß-Satz sich



(Oktav tiefer, die Bässe)

siegreich aufstellt.

Schon die Ueberführung zur Wiederholung dieses ersten Theils

und dann in den zweiten Theil ist wildtrogig. In diesem zweiten Theile sind wir wieder nach C entriickt, der Baß knüpft in der Tiefe ganz heimlich am Grundgedanken (Hauptsatz) an und tanzt wie zum Waffentanze weit, durch zwei Oktaven, hinauf und wieder hinab; ihm folgt bald, nachahmend und begegnend, die erste Violin; der schließt sich die zweite mit der Bratsche an, der die Oboe, die Klarinette mit dem Fagott, es ist wie ein fressendes Steppenfeuer der Kriegslust, das sich durch die Lager wehend verbreitet und den alten Satz der pochenden Bässe, jetzt in Ober- und Unterstimmen vertheilt,



wiederbringt, durch einen Nachruf wie Waffengeklirr zu sechstätigem Brachtrhythmus ausgebreitet und auf der Dominante wiederholt. —

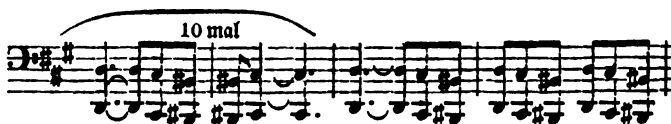
Es ist unthunlich, den Satz weiter zu verfolgen, der zu immer heißerm Kampfesdrang entbrennt und im dritten Theil zwar den Hauptsatz zurückbringt, — aber wie verwildert über den wühlenden Bässen und dem Einschrei der Bläser. Auch hier und bei dem unablässig aus der Tiefe emporwühlenden Anhang müssen wir das Nähere der Nachlese des Theilnehmenden überlassen.

So viel ist gewiß. Aus dem Kern des Hauptsatzes hat sich ein Leben entfaltet, das zuerst leicht, lustig, lieblich idyllisch begann, dann sich energischer, kämpfend erhob, streitsüchtig bis zum Ingrimme entzündete, selbst seinen Grundgedanken bei der Rückkehr dazu mit kriegerischem Ungestüm durchbrannte und triumphirend für jetzt abschließt.

Nun: dem Dichter ist ungemäß, im Abstrakten zu leben, er weiß nichts von einem Dinge, das man „Idyll, Lust, Streit“ nennt; er schaut das Leben, das heißt: Weseu, die vor seinem

Geistesauge leben, die er in's Leben gerufen. Wollen wir ihn im Geist und in der Wahrheit verstehen, nicht blos die Vokabeln und Konstruktionen in den Kopf pstopfen: so müssen wir dem Anblick des Lebens nachtrachten, das er vor Augen gehabt. Wir müssen Zug um Zug dieses Leben anschauen und aus seinen einzelnen Momenten seinen Begriff, der alle jene Momente zu Einem vernunftgemäßen Ganzen, zu einem wahrhaftigen geistigen Dasein zusammenschmilzt, erfassen.

Es giebt eine andre Betrachtungsweise, die sich an dem Spiel der Formen genügen läßt, — wir haben ihrer schon gedacht. Sie ist in ihrem Bereiche so begründet, wie Anatomie, Osteologie, organische Chemie; aber an das Leben des Kunstwerks reicht sie nicht. Vielmehr ist ihr mit andern materialistischn Anschauungen das gemein, daß sie unversehens sich selber zum Besten zu haben scheint, besonders einem Beethoven gegenüber. Denn wenn man dieses Spiel der Formen für das Wesen nimmt, was kommt im Grunde dann darauf an, daß der Spieler diesmal gerade diese Formen gefangballt hat? wer wird den Umschüttelungen eines Kalkulostops nachgrübeln und nachrechnen? und warum hat Beethoven so garstig gespielt, wie z. B. S. 59 bis 61, wo er das Bassmotto



gar nicht los werden kann? Karl Maria Weber (man sehe seine Schriften) hat schon darüber gespöttelt, weil er es nicht hat begreifen können, und gleich nach den ersten Aufführungen der Symphonie hat man über sie berichtet: „Nun haben die Extravaganzen dieses Genie's das Non plus ultra erreicht, und Beethoven ist nun ganz reif für das Irrenhaus.“ *) Diese Leute spielen und zerrn

*) „O diese armen Leute! (sagt Schindler) Hätten sich nur nicht auch Männer von Fach unter ihnen befunden, die Alles hervorsuchten, um Beethoven zu tranken, selbst mit Gewalt den Parnas erklimmen wollten, und kaum einig

an einem Buche herum, das sie nicht lesen können, sie verstehen die Sprache nicht und merken nur, daß das Buchstaben sind, die sie vor sich haben. Das genügt ihnen, um zu urtheilen.

Wir andern, Künstler und Freunde, trachten dem Leben nach, ringen dem Geist in Kunst und Kunstwerk nach, folgen Schritt für Schritt, Punkt für Punkt der Spur des schaffenden Geistes, damit wir nicht was uns zufällig beigeskommen, sondern was er gewollt, aussagen und erhärten mögen. Und irrten wir auch da und dort und oft: dennoch ist nicht zu verzweifeln daran, daß der Geist des Menschen zu fassen vermöge, was der Menscheng Geist geschaffen. —

Nun kommt der zweite Satz der Symphonie, jenes weltberühmte Allegretto, das selbst den Franzosen einst so imponirte, daß sie es in ihren Konservatorien-Konzerten der Ddur-Symphonie einsetzten, weil sie es „bedeutender“ fanden, als die liebliche Ruhe in A dur. Die Nase des Belveber'-Apollo im Antlitz der Anadhome!

Wundersam wird der Eintritt des Allegretto durch einen vorerst ohne alle Folge bleibenden schwanken Quartsextakkord der Bläser angekündigt; es ist wie ein „Hört!“, das uns auffodert, mit gespanntem Sinn dem nun Kommenden zu folgen, das in dies Hört!



Stufen erstiegen, den Schwindel bekamen, und rücklings herunterfielen. Einer jener Selbstirren bückte und beugte sich nach einem solchen Falle bis in den Staub vor Beethoven, bittend, ihm wieder emporzuhelfen, wozu es aber schon zu spät war. Herr R. Maria v. Weber war es, der nach dem Durchfall seiner Oper „Euryanthe“ (1824) die Partitur dieses Wertes in tiefster Devotion Beethoven mit der Bitte vorlegte, er möge nach seinem Gutdünken Aenderungen darin vornehmen, er unterwerfe sich hierbei ganz seiner Meinung. Beethoven, wohl wissend, wels' bittere Rezensionen Herr v. Weber von Prag ans über einige seiner Werke in deutsche Journale sandte, empfing ihn auf's freundlichste, und erklärte sich, nachdem er Einsicht in die Partitur genommen, in meinem

hineintritt. In Abschnitten von 8 und 8 Takten, deren jeden eine Viertelpause abschließt, in unabänderlichem Rhythmus entwickelt sich dieser Satz in dreimal acht Takten (derselbe ist zweitheiliger Liedsatz mit Wiederholung des zweiten Theils), ein feierlicher Aufzug, trüb durch die tiefe Lage, durch die Unbeweglichkeit oder Raumbeweglichkeit der Oberstimme, durch den Klang (Bratschen, Violoncelle, Bässe), durch die Gebundenheit der Stimmen. Es ist wie ein Aufzug gefesselter, in Trauerschleier gehüllter Gestalten. Dies ist das Thema.

Es wiederholt sich. Aber die Melodie (wenn dies e ee | e e so heißen darf) tritt eine Oktav höher in der zweiten Violin an, dieses c cc | H H, verwandelt sich



in einen rührenden Klagesang (Violoncell und Bratsche), der den letzten Athem in langen Seufzern voll Leid und Sehnsucht aus der Brust zieht; der Baß ragt in dumpfen, stetig gemessenen Pulsen halb trüb, halb bedrohlich hinein.

Zum drittenmal kehrt das Thema in der ersten Violin, abermals eine Oktav höher, wieder, die zweite Violin, zarter als zuvor die beiden vereinten Instrumente, wiederholt die Klage, dazu gesellen sich mit eingreifender Achtelbewegung Violoncell und Bratsche, und der Baß tritt mit weiten Schritten und zutreffenden Accenten überragend heran. Schon bei dem dritten Abschnitt (Wiederholung des zweiten Theils) melden sich Bläser in kurzen Ansätzen und nun

Beisein gegen ihn, daß er dieses Ansuchen vor der Aufführung seiner Oper hätte machen sollen, außer Herr v. Weber wolle damit eine solche Reform vornehmen, wie er (Beethoven) es mit seinem Fidelio gethan."

tritt mit voller Macht das ganze Orchester an zur vierten Durchführung dieser unablässigen Klage, die Alles, Leidtragende und Umstehende, in den Durst ihres Leids hineinzuschlürfen droht; die Bläser haben das Thema, die erste Violin hoch oben in den schärfsten Tönen und scharfen Zügen die Melodie, die untern Saiten wogen in dreifacher harmonischer Figurirung, Trompeten und Pauken haben gewaltig hineingeschlagen. Nun mildert sich der Gesang, rührend schließt die erste Violin, allein von allen Saiten, zu Bläserafforden.

Was ist hier Gegenstand der Klage gewesen? — Ist ein Held gefallen? oder was haben wir uns sonst vorzustellen? —

Vor Allem, wenn hier so oft von Kampf und jetzt von Trauerzug zu reden gewesen, welch' ein ganz anderer Sinn und Klang hier, gegen das, was wir einst in jener Heldensymphonie vernommen! Wie Süd und Nord, wie Kinder des Morgenlands und Abendlands, wie die bunte Abentheure des Mittelalters mit dem Gemisch von Stahl und weichen persischen Binden, Reiserbüscheln und Blumen gegen das strenge, bleiche Römergesicht des letzten der Imperatoren! Auch hätt' es sich nicht geziemt, zweimal eine Troica zu schreiben, so wenig wie zweimal eine Pastorale*).

*) Dies ist nichts weniger, als ein willkürlicher Einfall. Außerdem, daß irgend ein ästhetisirender Freibeuter von Buchhändler oder Klaviermeister der Sonate Op. 28 den Spitznamen Sonate pastorale angehängt hat, ist auch richtig der siebenten Symphonie zugemuthet worden, eine zweite Pastoral-Symphonie zu sein. Welch eine enge Vorstellung von Beethoven, daß er in großen Schöpfungen zwei- oder dreimal auf denselben Gedanken zurückgekommen sei!

Diesmal ist der Urheber sogar ein ganz achtungswerther Kunstfreund, kein geringerer als Lenz. Er hat sogar 1855 Schindler über den Einfall befragt, der ihm etwas brüsk antwortet: „Ihre Frage, die siebente Symphonie betreffend, die man für eine zweite Pastoral-Symphonie nehmen soll, kann ich nicht beantworten, weil es ein eskatanter Unsinn ist, sie dafür zu halten. Ich höre sie zum ersten Mal.“ Dies ist eine Abfertigung, keine Widerlegung; eine Abfertigung übrigens, zu der Schindler vollkommen berechtigt war, da das Mißverständnis und der rein dilettantische Standpunkt gar zu bloß lag und der Mann von Beruf nicht Zeit haben kann, sich auf jeden Einfall eines Sachfremden einzulassen.

Auch wir wollen nicht auf Widerlegung ausgehn; das einzelne Mißverständnis oder seine Beseitigung sind nicht die Hauptsache, sondern die Aufdeckung des Ursprungs dieses und vieler anderer Mißgriffe, das ist die Hauptsache.

Der Tod eines Helden ist es nicht, der hier im Gesange gefeiert wird; eher haben wir die Aufführung hoher Gefangener uns vorzustellen. Denn nun ertönt milde, in Adur, von Trost, von

Der Ursprung aber ist kein anderer, als diese Selbstgenügsamkeit, vom rein dilettantischen Standpunkt aus über Dinge entscheiden zu wollen, die den Höchstbegabten, z. B. einem Beethoven oder einem Winkelmann, die Arbeit eines ganzen Lebens abgefordert haben. Diese Selbstgenügsamkeit stützt sich hier auf das Bewußtsein wirklicher, vielleicht langgehegter Liebe, und auf die Wahrnehmung, daß viele Männer vom Fach (die Techniker und Bedanten) der Verstandniß des eigentlichen Inhalts gar fern stehn. Allein die Schwäche des Einen beweist noch nicht die Kraft des Andern; und die Liebe mag wohl bisweilen zur eindringenden Erkenntniß reizen, sie ist aber noch nicht Erkenntniß, für sich ist sie, nach altem Sprichwort, blind. Erkenntniß fordert helle Augen und unablässiges Betrachten von allen Seiten und Eindringen in alle Tiefen, die Arbeit eines ganzen Lebens. Ohne dem ist kein Urtheil, keine haltbare Auffassung möglich, sondern nur Nachsprechen oder Zusammentragen, oder das Willkürspiel mit einzelnen Einfällen. Es zeugt für die Jugendlichkeit der Musiklitteratur, daß diese Wahrheiten überall anerkannt sind, nur nicht im Gebiete der Musik; der erste beste Philologe, Jurist, Jeder fühlt sich hier mitberechtigt und berufen.

Herr von Lenz nun hat ganz sicherlich Empfänglichkeit, dauernde Liebe, einen Geist, der fähig ist, Beethovens Größe zu erkennen. Allein jenes beharrliche Eindringen in alle Tiefen, jenes Zusammenbringen und Festhalten aller Momente der Erkenntniß, — das wahre Kunststudium, das war nicht seines Berufs. Er freut sich des einzelnen Blicks, des einzelnen Erkennens; darauf lustet er, und von da — phantastirt er weiter, von da giebt er nicht mehr Beethoven, sondern nur sich Gehör. Das aber ist der ächt dilettantische Standpunkt.

So hier. Für ihn ist das Thema des ersten Satzes entscheidend gewesen — und geblieben, an dem auch wir S. 196 den „durchaus ländlichen, hirtentartigen (nur höchst erregten) Charakter“ erkannt haben; Lenz bezeichnet die „Idee des Dichters als eine pastorale, liebt man nicht das Wort, als eine idyllische.“ Das Wort — war es nicht, gegen das Schindler in Harnisch gerathen war, und ein anderes, synonymes Wort macht die Auffassung nicht haltbarer. Auf jenem ersten Gedanken faßt nun Lenz Fuß, daran hält er unverbrüchlich fest und bildet ihn zu einer ganzen Reihe von Vorstellungen aus, nach seinem Wohlgefallen. Dann biegt und dreht und wendet er die ganze Symphonie hin und her, daß sie doch endlich um jeden Preis in diese Reihe von Vorstellungen passe, wenn auch alle Glieder ächzen und dawider schreien. Da findet er denn schon in der Einleitung nach der Oboe (die „das Orchester wie an einem Fädchen über der Idee des Dichters“ hält, ein zweites Instrument „mit pastoralem Charakter“ (armes Wort für die vielseitige Klarinette!) empfindet „ahnungsvollen Schauer, zu dem die Größe der Natur die Menschenseele verklärt . . . Wir stehen in einem Hain, vor dem die Sonne aufgeht, die Nebelschleier der Morgenstunde in seine heiligen Schatten zurückdrängend, unter Bäumen, die an's Licht streben,

Veröhnung überfließender Gesang, — unter dem gleichwohl jene Pulse des Basses, wenn auch gesänftigt, fort und fort mahnen und treiben. Zuerst ist es vollquellender sanfter Chorgesang, dann sind

wie die mächtigen Terzengänge des Orchesters, die uns weiter hinaufführen.“ Im *Vivace* „erwacht die Geschäftigkeit des Dorfs.“ Im *Allegretto* findet sich „das elegische Moment, der Hintergrund des Schicksals, es wäre die Ueberschrift

Namen nennen dich nicht,

Dich bilden Griffel und Pinsel

Sterblicher Künstler nicht nach!

anwendbar gewesen . . . In der Ideenverbindung des Ganzen ist dieses zarte Gewebe wie ein endlicher über die zürnenden Mächte errungener, in Erinnerungen ernster Kirchengang des geprüften Paares, über welches das Schicksal seine Knoten schlang. Wie der Zweig einer Trauerweide am Grabmale des ländlichen Friedhofs einen theuren Namen verdeckt, so schwankt zögernd die Triolenfigur des *Maggiore* in diese Trauer hinüber. Mit Rückblicken auf die verbornen Blumen des Lebens“ — das getraute Paar scheint etwas gealtert — „in trübender Vorausicht der noch gebliebenen Hoffnungen sehen diese Edne den Zuhörer mit dem Augenpaar an, aus dem die Weltseele ihm zulächelt.“ — — „Was das Band der Kirche dem Schicksal abzurigen vermocht, feiert in dem lebensstropfen Scherze die Dorfjugend im Tanz . . . Das junge Paar in die Mitte nehmend, tritt der Hochzeitzug in *Dbur* auf, seine Bläser an der Spitze macht er die Kunde im Ballsaal der beglückenden Tenne . . . recht häuerlich stolpern die Wäffe über ihre eignen Füße. . . . Aber schon steht die feuchte Roubfischel über dem dunkeln Walde, mahnt auf dem Grunde des Sees“ (es ist das Horn mit in *Fis-G* oder *Gis-A* gemeint) „die Unke. . . . Der Schlusssatz hat die Bedeutung, welche ungebändigte Freudeigkeit im Leben behauptet.“ —

Es ist zum Glück nicht unsers Berufes, in diese Juristenpoesie (gerade den lehhaftern und schöngestig angeregten Köpfen leimt und sprießt dergleichen bekanntlich öfter zwischen den modrigen Altenfüßen, die nicht befriedigen wollen) tiefer hineinzuschauen, um das urwäldliche Durcheinander von Vorstellungen und Gedanken zu sichten. Wir haben es nur mit Beethoven zu thun, und der hat sich von der Geschäftigkeit des Dorfs, von errungenen Kirchengängen und Trauungen, von der Trauerweide seines süßtrübenden Trios, vom Zulächeln der Weltseele, von der Tenne und Unke nicht ein Wort träumen lassen. Auch handelt es sich gar nicht um diese Lenzschen Eröffnungen, sie sind nur ein gelegnes Beispiel für alle diese Willkührlichkeiten poetisirender Auslegung, die den Einblick verwirren und redliche Verständigung durch die äußerliche Aehnlichkeit verdächtigen. Auf einem Gebiete, wo statt direkter Beweisführung so oft nur Induktion und Wahrscheinlichkeitsbeweis möglich sind, ist solche Willkühr verwirrender und nachtheiliger, als sonst wo.

Herr von Lenz mußte vor Andern wissen, daß man, um zu urtheilen, die Akten vollständig vor Augen haben müsse. Nicht der einzelne Satz entscheidet, sondern er im Zusammenhange mit allen andern. Faßte er also den

es die herzigen Stimmen von Klarinette und Waldhorn, denen andre nachfolgen; denn auch dieser Satz dehnt sich weiter aus — unter andern nach Cdur gewendet, — als wir hier auseinandersetzen dürfen, so wenig, als der Wiederkehr des Hauptsatzes in neuer Gestalt folgen, die in ein Fugato übergeht, dem jene friedenbringende Gegenstrophe anschließt.

Der Trauerchor verklingt. Wie er verklingt, wie über dem Pizzicato der Saiten — „unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die darinnen sind“ — der Gesang durch die Gruppen der Bläser irrt, der Flöten und einer Oboe, dann der Klarinetten mit einer Oboe als Mittel, der Fagotte mit den Hörnern, — die Saiten schließen, dann wieder einer Flöte und einer Oboe, der Klarinetten mit der Mitteloboe — und so ferner, bis jenes anfängliche „Hört!!“ das Ganze cyclisch schließt: das ist eine der tiefbedeutendsten und zugleich reizvollsten Tonbildungen, die je geschaffen worden. Wie Alle sich theilhaftig, in Allen die Flamme des Leids und Mitleids entbrannt war, so erlischt sie gleichsam Funke für Funke. Die Stille der Nacht, aus der der Zug langsam hervorgetreten war, hat ihn in sich zurückgenommen.

War, was wir schüchtern und ganz ungewiß und unbestätigt zu enträthseln — nein, zu errathen gewagt, kein ganz leerer Traum: so wissen wir, daß diese Klage Erhörnung, diese Trauer Beschwichtigung und Frieden gefunden.

Hoch auf jubelt nun der dritte Satz, Presto, und tanzt dahin, wie Naturkinder sich freuen, ungebunden, wild und sanft, wie das heiße Blut des Südländers eben aufgährt oder leichter die Adern durchströmt. Denn südlich durchaus ist diese Lust mit ihrem Aufjauchzen und ihrer Kindesfreudigkeit und dieser wilden Unstetheit,

Gebanken, die Symphonie sei vielleicht ein Pastorale und der erste Satz die Geschäftigkeit des Dorfs, so mußte er bei jedem Schritte ganz aufrichtig, ohne Vorurtheil oder Vorliebe für den ersten Einfall fragen: was bedeutet das? wie verhält sich das zur Voraussetzung? Aber das hätt' ihn zu immer tiefer reichenden Fragen, auf das Urwesen der Kunst und aller Kunst geführt, — und dann wär' er vielleicht nicht Dilettant geblieben.

die in Fdur antritt und den Theilschluss nach A dur hinüberwirft, so heftig in den zweiten Theil hineinreißt und sich dann, wie zwitschernde Vögel in den Zweigen, hoch oben wiegt und die Tiefe vom Wiederhall dunkel erdröhnen läßt — wer vermöchte sie zu zählen und alle zu verdeutschen, diese Spiele der Lust!

Aus dem Thema heraus



wird am Schlusse das erste Motiv vier- fünffmal mit Kraft gesetzt — und nun liegen alle Saiten auf A und der Schall mindert sich, nur die Violinen ziehen hoch und still die Oktave a-a hinaus und ein ganz neuer Satz, mäßiger, nicht blos dem Tempo (Presto meno assai, der Metronom stellt das Verhältniß auf 80:116) sondern auch der rhythmischen Gestaltung nach,



ertönt unter den bedeckenden Geigen wie von fern herüber, ganz anders geartet wie der Hauptsatz, ja sogar ohne innere musikalische Motivirung oder Beziehung, aus Klarinetten, Hörnern und Fagotten in Ddur, ein durchaus andres Element.

Dürfte man nur jenem Traum — denn wer kann beweisen? — von maurischem Leben in der Halbinsel nachhängen, jenem bunten Leben, wie der eiserne Eid es noch gesehn und der Jugendheld Musa gelebt, wenn er sich in seinem Zelt Gefangene vorführen ließ und die Zitternden mild begnadigte: dürfte man Glauben dafür hoffen, so wären das die Feldklänge der über die fernen Hölzer

friedlich heimkehrenden Nordlandskrieger. Denn Frieden ist! die hinsterbenden tiefen Hörner unter dem Friedenslied der sanften Bläser und unter dem „Weit, weit hinaus“ der ziehenden Geigen verkünden's, und der Feierklang des ganzen Instrumentenchors unter hellem Trompetenklang und dem rastlosen Donner der Pauken bestätigt es.

Wie das sich herrlich hinausführt und im Finale das Sildvolf in bacchischem Taumel das Spiel seines bunten Lebens weiter spielt in unerschöpflicher, unermüdblicher Lust, soll nicht weiter erzählt werden. Es bedarf des nicht.

Erübe Zeit.

Ein Jahr etwa nach der A dur-Symphonie war die aus F dur, die achte, hervorgetreten, von der S. 16 berichtet worden, die heiterste aller Beethovenschen Symphonien.

In gleicher, brausender Lebensfülle folgte das

Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 97, der große Liebling aller Trio spielenden Musiker, ihnen schon als wahre Musterarbeit vor andern werth, funkelnd von Lust und Genuß, breit und behaglich, wie die Tafel des Reichsten.

Der ganze erste Satz ist voll unerschöpflicher Lebenslust, die sich bald behaglich auf breiten Klängen der Bogensinstrumente wiegt,

Allegro moderato.

The image shows a musical score for the first movement of the Grand Trio, Op. 97. The tempo is marked 'Allegro moderato.' The score is for Violin (V.), Piano (PO.), and Violoncello (VC.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The violin part has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the piano and cello parts provide a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

umspielt von den Spritzwellen des jugendfrohen Piano, bald kindlich sanft sich heranschmeichelt (Seitensatz) bald übermüthig aufbraust. Es ist ein Behagen des Gestaltens und Gelingens aus diesem Satze fühlbar, das recht klar macht, wie wohl dem Meister

in diesem reinen Musik-Element gewesen. Je tiefer er anderswo in die dunkeln Gründe des menschlichen Gemüths eingedrungen und je kühner er, Allen voran und von Niemand erreicht, in die Sphäre des bewußtern Geistes vorgebrungen, desto erquicklicher war ihm, das fühlen wir diesem Trio an, Rückkehr zum reinen Element der Töne. Er badete sich darin gesund nach der zehrenden Arbeit des Gedankens.

In gleichem Sinne folgt das Scherzo, wieder ein Muster sogenannter thematischer Arbeit, nämlich der Ausführung und Umgestaltung der Sätze. Das blickt und wandert so lech und so weit in das Leben hinaus! und das Leben ist so weit und schön!

Wirklich? — Wäre nur das Gespenst des sterbenden Ohrs nicht!

In all die Lust und Freudigkeit kriecht das Trio, tief am Boden gebückt, aus dem Dunkel, in Dunkel gehüllt, grüblerisch nagend hervor

VC. PO.

der heimliche Gedanke bemästert sich (es ist vierstimmige Nachahmung, alla Fuga) aller Stimmen, brustbeklemmend.

Das Gewebe wird durchgerissen! ein muthvoller Satz, an den Hauptsatz anklingend, reißt sich hervor, in Desdur, nicht ohne peinlichen Beiflang. Wieder kriecht jenes Grübeln heran, und wieder bricht der Lichtstral des Muthes durch, diesmal im funkelnden Edur. Zum drittenmal breitet sich die Verfinstörung weithin aus und wird in Bdur durchbrochen.

Der Hauptsatz kehrt wieder, aber der grüblerische Gedanke will nicht ablassen. Zuletzt siegt doch die Lebenslust, die das Ganze geschaffen.

Und nun ist der Geist des Dichters mit sich allein, schaut nieder auf all diese Stürme und Abgründe, hoch über Lust und Leid des Lebens erhoben. Das Andante ist erhaben und ruhig, wie die Sternennacht, still wie ein Gebet, das, ohne Wünsche, bloß Hinschauen ist auf das Ewige, in das einzugehn der Geist als letztes Verlangen denkt. Der Musiker Beethoven hat „Variationen“ auf dies „Thema“ folgen lassen. Jede ist edel und großmüthig, jede tief empfunden und in treuester Widmung ausgeführt, wie nur Beethoven vermocht, keiner außer ihm. Aber keine reicht an das Thema; denn das war und bleibt unmöglich, so wenig Fackeln und Kerzen und flackerndes Gas die Sternennacht und den mild heraufziehenden Mond überdichten können.

Die Kenner nennen das Ausführung und sprechen vom Gleichgewicht der vier Theile; denn nach dem Andante folgt noch das Rondo-Finale, aus dem Frösteln der ersten Frühe nach jener Sternennacht glanzvoll emporsteigend wie der sonnerwärmtere Morgen
O Nachtgebet! in dir ruhte Beethovens Seele.

Dieses Trio ist das letzte, das Beethoven öffentlich vorge-
tragen. Es geschah am 11. April 1814 im Verein mit Schuppanzigh und Pinke im Saal zum römischen Kaiser und bald nachher noch einmal in einer Matinée im Prater. Das war das letztemal, daß er öffentlich gespielt; sein weit vorgeschrittenes Taubwerden machte öffentliche Ausführung allzubedenklich, wiewohl man im egeren Kreise die Abnahme des Gehörs seinem Spiel in den Jahren 1816 und 1817 nicht anmerkte und er im Stande war, den später als Lehrer der Technik vielbethätigten Pianisten Charles Czerny, der drei Winter hindurch einen Kreis von Künstlern und Kunstfreunden zum Vortrag Beethovenscher Sachen um sich versammelte, mit Rath und Anleitung zu unterstützen. Zum letztenmal geschah es 1819 mit der Sonate Op. 106. Da muß er also noch Czerny's Spiel scharf genug gehört haben, um ihm Wink zu ertheilen. Noch 1822 soll er in gesellschaftlichen Kreisen meisterlich fantastirt haben.

Aber jener Wirtenstreit des Musikers, das öffentliche Spiel, war ihm von nun an verschlossen.

Neben dies Trio, mit dem wir uns zuletzt beschäftigt, ist die wenig jüngere

Grande Sonate pour Piano, Op. 106,

zu stellen, an Lebensfülle jenem gleich, an Macht alle Klavierkompositionen überragend. Die Musiker nennen sie die Riesensonate und man denkt dabei zunächst an den Umfang, 58 Seiten, und das Aufgebot technischer Spielkraft, das sie in Anspruch nimmt. Der Name rechtfertigt sich noch besser durch die Macht und Zahl der Gedanken, die sich in diesem kolossalen Werke zusammenstellen und in Fülle der Ausarbeitung vollenden. Eine Folge davon ist das reichste, durch alle Oktaven ausgebreitete Tonspiel; hierin — und nur hierin ist das Aufgebot höchster Technik bedingt. Diesem Spiel der Töne betrachtend hier zu folgen, mangelt nach allem Vorangegangenen so Raum, wie Nothwendigkeit; wer für sich unternimmt, was wir hier unterlassen müssen, wird abermals jene vollkommene Herrschaft über den Stoff zu bewundern haben, die den Meister im weitesten Raum eben so sicher walten und gestalten läßt, als im enger gemessenen*).

*) An diesem Werke, das allen Klavierwerken an umfassendem Plan überlegen ist, und das Heer seiner großen Gedanken mit einer Klarheit ordnet und bewegt, die in den kleinsten Gebilden nicht hat größer sein können, — wenn auch dem an große Verhältnisse nicht gewöhnten Blicke faßlicher: an diesem Werke kann man sich deutlich machen, woher die Miskurtheile so manches redlichen und sachverständigen Mannes ihren Ursprung nehmen. „Liebes Kind,“ sagte Goethe bei ähnlichem Anlaß, „ich kann nicht populär werden, denn ich bin ihnen zu profund.“ Jene Urtheilsfasser (Th. I. S. 240) in Mozarts und der Aeltern oder gar in französischen und welschen Begriffen aufgewachsen und festgeworden, mußten seine Harmonie und Modulation ansehen, weil allerbinge nicht die alte Glätte, Hieslichkeit und Weiche des Tonspiels, sondern früher ungeahnte Ideen zur Geltung gekommen waren. Uebrigens hätte hierin und in der Stimmsführung Beethovens Rassenbruder, Seb. Bach, sie orientiren können. Sie vermischten Melodie, weil allerbinge Beethovens Melodie, wieder gleich der Bach's, im Fortschreiten seines Geistes transzendent geworden war, und sich ihrem zerstreuten und flüchtigen Hinhörchen eine Kantilene, wie die des Adagio der B-Sonate oder der ganzen Sonate Op. 101, nicht so zugänglich erwies, als die

Auch zwei andern Werken, obwohl sie zu den tiefstimmigsten des Meisters gehören, der

Sonate für das Pianoforte, Op. 90.

und der

Sonate für das Hammerclavier, Op. 101.

aus den Jahren 1815 bis 1817, müssen wir uns versagen; wer kann all' diese Schätze — oder vielmehr, wer darf sie ausbreiten? nur die Wege müssen geöffnet, die Richtungen gewiesen werden; das Einzelne findet jeder lieber selbst.

Die erste der beiden Sonaten, Emoll, besteht nur aus zwei

Rantilenen eines Koffini. Das schrieben sie dann entschuldigend dem Gehör-
mangel und schwindenden Tongebächtniß zu, während gerade die spätern
und letzten Werke den feinsten Tonstimm und die umfassendste Vorstellungskraft
für Tonverhältnisse (man sehe die neunte Symphonie und die letzten Quatuors)
in hundert Zügen beweisen, wie er selber sie früher nicht besaßen. Sie schreiben
ihm Formlosigkeit zu, während seine Meisterschaft sich in der leichtesten und
klaren Führung der größten Massen immer überlegener entfaltet. Sie sehen
Willkühr und Originalitätsucht, ohne ein einziges Mal gestrebt zu ha-
ben, seine Ziele und Werke zu erkennen und offen zulegen. Und um ihrer Un-
erkenntniß das Ansehen überlegener Einsicht zu geben, transcribiren sie das ein-
heitvollste Leben und Schaffen bald in zwei bald in drei Portionen
und meinen damit etwas bewiesen zu haben, weil es allerdings leichter gelingt,
sich ein Paar periodische Abschnitte zu merken, als den Ueberreichthum und die
stetige Entwicklung eines solchen Lebens zu fassen. Sie gewahren dabei nicht
einmal, wie jeder Lebensabschnitt — ja, fast jedes Werk Beides, was sie billi-
gen und was sie ablehnen, nebeneinander stellt. So sagt Fetis: Dans les
dernières productions de Beethoven, les nécessités de l'harmonie s'effacent
dans sa pensée devant des considerations d'une autre nature. Les redites
des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès; le développement du
sujet alla quelque fois jusqu'à la divagation; la pensée mélodique devint
moins nette, à mesure, qu'elle était plus rêveuse, l'harmonie fut empreinte
de plus de dureté et sembla de jour en jour témoigner de l'affaiblissement
de la mémoire des sons; enfin B. affecta de trouver des formes nouvelles,
moins par l'effet d'une soudaine inspiration, que pour satisfaire aux con-
ditions d'un plan médité. Les ouvrages faits dans cette direction des idées
de l'artiste composent la 3e période de sa vie et sa dernière manière.
Und die ersten Symptome dieser „Manier“ findet er im Bdur-Trio, Op. 97 in
der A dur Symphonie, auch in der Sonate Op. 54!

Die Formel müßte so heißen: Beethoven hat geirrt, wo Ich ihn nach
Reinen Grundsätzen und Voraussetzungen nicht fassen kann.

Sägen. Im ersten ist Alles Nerv, Energie, Pathos einer zu Großem entschloßnen Seele; Entfugung und ungestümes Andringen wechseln, durchaus waltet großthatige Haltung und edelste Freisinnigkeit. Der wäre höchst geehrt, dessen Spiegelbild man in diesem Satz erkannte. Der zweite Satz (das Finale) ist zart, innig, ein wenig zerfloßen, durchaus still und aus Einem Gefühl, ohne Gegensatz, herausgegangen.

Es ist eines der Gebilde, die uns mit sprechendem, fragendem Blick anzuschauen scheinen, die ganz Bestimmtes aussprechen möchten — und denen das Wort fehlt. Der wunderbaren Otilie gleich, die sich in ihrer tiefsten Verlassenheit mitten unter theilnehmenden Wesen dem Verstummen weiht, hat auch unsre Kunst Augenblicke, wo sie zwischen dem reinen Dasein im Ton und dem bewußten Worte mitten inne schwebt, wo man jeden Augenblick das lösende Wort zu vernehmen wartet und immer wieder es sich versagt.

Man erzählt sich sogar eine Geschichte davon. Die Sonate ist dem Grafen Moriz Richnowski gewidmet. Dem scheint eine bestimmte Idee darin ausgesprochen und er fragt Beethoven darum. Dieser giebt ihm unter schallendem Gelächter (so wird erzählt) den Bescheid: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau, — einer Tänzerin, deren Stand der Verbindung viel Hindernisse in den Weg gelegt, — in Musik setzen wollen; er möge über den ersten Satz schreiben: Kampf zwischen Kopf und Herz. Hat Beethoven also gesprochen, so ist es begreiflicherweise ein Scherz gewesen, von dem die Sonate nichts weiß, ein Scherz, weil er etwas ernstlich Zutreffendes nicht zu sagen gehabt. Denn wir wissen ja längst, daß bei Weitem nicht allen Tonwerken ein bestimmterer und deshalb aussprech- und andentbarer Inhalt inwohnt. Für einige Werke hat Beethoven den bestimmtern Inhalt mit Worten angezeigt; im Jahr 1816 sagte er bei Gelegenheit einer Gesamtausgabe seiner Werke (zu der es indeß nicht kam) den Entschluß, „die, vielen derselben zum Grunde liegende poetische Idee anzugeben“; bei andern

hätte er es nicht vermocht, weil eben eine aussprechbare Idee nicht vorhanden war*).

In dieser Zeit rüstigsten Wirkens trafen unsern Meister dreiharte Verluste, deren einer besonders ihm trübe Tage für sein ganzes ferneres Leben bereiten sollte.

Zuerst verlor er am 15. April 1814 seinen ersten und, Schindler ausgenommen, nächsten Wiener Freund, den Fürsten Karl Sichnowski, Bruder des Grafen Moritz. Am 15. November 1815 starb dann sein Freund und Landsmann, der berühmte Violinist Salomon aus Bonn, in London, wo er als Mitglied des philharmonischen Vereins früher Haydns, jetzt Beethovens Symphonien eingebürgert hatte. Doch blieben noch zwei Freunde, Ries und Moscheles, für Beethoven dort thätig.

Schwerer traf ihn der dritte Todesfall durch seine Folgen. Ebenfalls im November 1815 starb sein Bruder Karl. In seinem Testamente vom 14. November hat er seinen Bruder Ludwig, die Vormundschaft über seinen hinterlassenen Sohn anzunehmen. Beethoven, der welt- und geschäftsfremde, der seine eigenen Angelegenheiten versäumte, eine Vormundschaft!

Er nahm sie an, den Willen des Bruders zu ehren und die

*) Dies ist der Fall unter anderm bei dem besprochenen B dur-Trio. In einem der Konversationshefte finden sich Bruchstücke einer Unterredung Schindlers mit Beethoven über dieses Werk, leider ohne die Äußerungen Beethovens. Schindler sagt: „Ich bin sehr gespannt auf die Charakterisirung im B dur-Trio. . . . Der erste Satz träumt von lauter Glückseligkeit. Auch Muthwille, heiteres Ländeln und Eigensinn (mit Permissio — Beethovenscher) ist darin. Nicht wahr? . . . Im zweiten Satz ist der Held auf dem höchsten Gipfel der Seligkeit. . . . Im dritten Satz verwandelt sich das Glück in Nahrung, Dusbung, Anbacht u. s. w. . . . Das Andante halte ich für das schönste Ideal von Heiligkeit und Gütlichkeit. . . . Worte vermögen hier nichts, sie sind schlechte Diener des göttlichen Wortes, das die Musik ausspricht.“ — Es war, wie dort weiter bemerkt wird, spät geworden, Beethoven mußte Medizin nehmen und man weiß nicht, wie weit er überhaupt gestimmt war, sich unter so ungünstigen Umständen einzulassen. So gewiß Schindler darin Recht hat, das Wort für einen nicht vollgenügenden Ausleger der Tonsprache zu halten, so wenig hat er ihm entzagen mögen. Daß er nichts Bestimmteres hat aussagen können, war nicht seine Schuld; das Werk selber sagte nichts Bestimmteres.

Waise zu retten. Es war nicht das erste Opfer, das er dem Bruder brachte. „Um ihm das Leben leichter zu machen“, schrieb er am 22. November 1815 an Ries in London, „kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10,000 Gulden W. W. anschlagen. . . . Er hatte ein schlechtes Weib.“ Eben von dieser schlechten Mutter, galt es, den Sohn loszureißen. Aber bei alledem war sie die Mutter. Beethoven beschwor, indem er das unternahm, ein schwer Geschick herauf. Das verletzte Mutterrecht, wie auch die Mutter und wie gut die Absicht Beethovens war, sollte gerächt werden.

Beethoven nahm seinen Neffen, einen schönen, gutbegabten Knaben, zu sich und faßte den Entschluß, ihn an Sohnesstatt anzunehmen, um ihn der übelberufenen Mutter zu entziehen und vor ihrem Einflusse sicher zu stellen. Hierzu galt es, einen eigenen Hausstand zu ordnen. Beethoven, der seine eigne Oekonomie stets vernachlässigt hatte, machte gleich Ernst, sobald er Pflichten gegen Andre übernommen. Vor Allem unterrichtete er sich bei einem erfahrenen Hauswirth über die Einzelheiten des Haushalts; es wurde eine Art von Protokoll abgefaßt, links die Fragen Beethovens, z. B.:

1. „Was giebt man zwei Dienstleuten Mittags und Abends zu essen, sowohl in der Qualität, als in der Quantität?
2. Wie oft giebt man ihnen Braten? Geschieht dies Mittags und Abends zugleich?
3. Das, was den Dienstleuten bestimmt ist, haben sie dieses gemein mit den Speisen des Herrn, oder machen sie sich solche besonders, d. h. machen sie sich hierzu andere Speisen, als der Herr hat?
4. Wie viel Pfund Fleisch rechnet man für drei Personen?“

rechts die ausführlichen Antworten enthaltend. So war er denn doch aus den Partituren zur Erde niedergekommen. Wird er sich da finden lernen?

Die Mutter des Knaben war aber keineswegs gewillt, ihren Sohn von sich zu lassen. Sie protestirte gegen die Adoption, und da Beethoven sich auf den letzten Willen des Vaters stützte, wurde

fte klagbar. Das war im Jahr 1816. Der Prozeß aber wurde vor dem Adelsgerichtshof, „das niederösterreichische Landrecht,“ anhängig; der Gerichtshof hielt Beethoven wegen seiner Vorsilbe „van“ für adlig, ohne Ausweis des Adels zu fordern.

Beethoven mußte die Nothwendigkeit der Trennung des Knaben von seiner Mutter darthun, das heißt in diesem Falle: den schlechten Lebenswandel der Mutter, die gleichwohl seinem Bruder und dem Namen Beethoven angehörig gewesen, vor Gericht enthüllen und beweisen. Das war für sein reinsittliches und für sein Ehrgefühl schwer zu ertragen, nahm ihm fast die zur Arbeit nöthige Sammlung; zum Glück war die achte Symphonie schon vor Beginn des Prozesses entworfen und theilweis' ausgearbeitet. Er konnte sie vollenden und 1817 aufführen; so gingen ideale Freude und niedre Sorge und Qual nebeneinander.

Im Laufe der Verhandlungen kam denn doch dem Gerichtshofe zur Kenntniß, daß das Wort „van“ in Holland kein Zeichen des Adels ist. Folglich foderte er Beethoven auf, seinen Adel nachzuweisen. Hierin konnte von Gerichts wegen, wenn einmal der Legitimationspunkt nicht früher berichtet und die Klägerin (denn nicht Beethoven, die Mutter hatte den Prozeß anhängig gemacht) nicht gleich vor das bürgerliche Forum gewiesen worden war, nicht anders verfahren werden. Beethoven aber, in Prozeßsualien ganz fremd, fand sich tief gekränkt, gleichsam auf einer Adelsammangung betroffen. Er erklärte, auf Brust und Kopf deutend, mit hohem Nachdruck: hier und hier sei sein Adel. Das konnte natürlich der Gerichtshof nicht gelten lassen. Der Prozeß ging an den Stadtmagistrat als das bürgerliche Forum über, nachdem das Urtheil erster Instanz die Vormundschaft dem Beethoven zuerkannt hatte. Dies geschah 1819, im dritten Prozeßjahre.

Beethoven fühlte sich trotz des günstigen Ausgangs durch jenen für den Sachkundigen ganz gleichgültigen Kompetenzpunkt auf das tiefste verletzt; er meinte seine Künstlerlehre angetastet, sich erniedrigt zu dem wiener Pöbel hinabgesetzt zu sehen; kaum hielten die Aus-

einanderfetzungen seines Anwalts (Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Bach) und das Zureden der Freunde ihn ab, Wien und Oesterreich zu verlassen. In den Konversationsheften findet sich noch eine Unterredung Beethovens und seines Mitvormundes, Hofrath Peters, aus der Folgendes zu jener leidigen Angelegenheit gehört.

Peters: Sie sind heute so unzufrieden wie ich.

Beethoven: Abgeschlossen soll der Bürger vom höhern Menschen sein, und ich bin unter ihn gerathen.

Peters: In drei Wochen haben Sie mit dem Bürger und dem Magistrat nichts mehr zu thun. Man wird Sie noch um Ihre Unterstützung ersuchen und Ihnen von der Appellation die freundlichste Zustellung machen. — Lassen Sie den Bart absengen.

Beethoven: Sollte es geschehen, so will ich lieber in einem solchen Bande nicht bleiben. Es wird weder Vormünder noch Oheime geben meines gleichen — Denkschrift!

Die Unterhaltung wendet sich dann auf andre Persönlichkeiten und auf den Ungarwein des „Herrn Selig“; sie fand nämlich in dessen Weinhandlung „zur Stadt Triest“ statt.

Die Sache war noch nicht aus, sondern wurde vor dem Magistrat fortgesetzt, während der Knabe, sehr zu seinem Schaden, aus einer Hand in die andre ging und nicht wußte, wohin er gehöre. Obenein verwarf nun der Magistrat das Urtheil des Adelsgerichts und ernannte die Mutter des Knaben zu dessen Vormünderin. Beethoven mußte jetzt, es geschah am 7. Januar 1820, den Rekurs an das Appellationsgericht nehmen, und hier wurde das erste Urtheil bestätigt.

Die Rekurschrift ist von Beethoven selbst verfaßt. Folgende Stelle aus derselben charakterisirt ihn.

„Mein Wille und Streben geht nur dahin, daß der Knabe die bestmögliche Erziehung erhalte, da seine Anlagen zu den frohesten Hoffnungen berechtigen, und daß die Erwartung in Erfüllung gehen möge, die sein Vater auf meine Bruderliebe baute.

Noch ist der Stamm biegsam, aber wird er noch eine Zeitlang ver-
säumt, so entwächst er in krummer Richtung der Hand des bilden-
den Gärtners, und die gerade Haltung, Wissenschaft und Charakter
sind für ewig verloren. Ich kenne keine heiligere Pflicht, als die
der Obforge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Nur
darin kann die Pflicht der Obervormundschaft bestehen, das Gute
zu würdigen und das Zweckmäßige zu verfügen; nur dann hat sie
das Wohl des Pupillen ihrer eifrigen Aufmerksamkeit gewidmet;
das Gute aber zu hindern, hat sie ihre Pflicht sogar übersehen.“ *)
— Man kann nicht rechtlichere Gestunung und geraderes Urtheil
beweisen.

Welchen Dank Beethoven für alles das ärndten sollte, werden
wir später erfahren. Einstweilen entwickelten sich die Anlagen des
Knaben nach Wunsch und zur großen Genugthuung des Oheims.
Dieser aber war durch all dies Getreibe mit seiner Oekonomie sel-
ber mehr als früher ins Gedränge gekommen. „Ich war derwei-
len,“ schreibt er am 25. Mai 1819 an Ries (mit dem er öfter
verabredet, nach London zu kommen), „mit solchen Sorgen beschäf-
tigt, wie noch mein Leben nicht, und zwar durch übertriebene Wohl-
thaten gegen andere Menschen.“

Am schmerzlichsten ist dabei die Nachgiebigkeit auf Kosten sei-
ner Werke und seines Künstlergefühls. Er, der seine Kompositio-
nen so gewissenhaft im Sinne trug, daß er in seiner Oper zahl-
reiche Sätze drei- und viermal unkomponirte**), und bei der Her-
ausgabe der großen B = Sonate Op. 106 sechs Monate nach der
Komposition einen Brief nach London an Ries schrieb, um zwei
Noten (den ersten Takt des Adagio, allerdings einen bedeutungs-

*) Auf diese Schrift bezieht sich das zusammenhanglose Wort „Denkschrift“
im Gespräch mit Peters.

**) Auch die achte Symphonie ist umgearbeitet worden und die siebente hat
im Scherzo dasselbe erlebt. Nach Rußland hat er an Fürst Galizin geschrieben,
um in den demselben gewidmeten Quatuors ein Legato-Zeichen im Violoncell
nachtragen zu lassen.

(schweren Zug) nachtragen zu lassen: er schreibt in dieser Bedrängnis am 19. April 1819 in Bezug auf dieselbe Sonate an Ries: . . . „Sollte die Sonate nicht recht sein für London, so könnte ich eine andre schicken, oder Sie können auch das Largo auslassen und gleich bei der Fuge im letzten Stück anfangen, oder das erste Stück Adagio und zum dritten das Scherzo und das Largo und Allegro risoluto. — Ich überlasse Ihnen dieses, wie Sie es am Besten finden. . . . Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinahe um des Brodtes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht.

Wegen nach London zu kommen *), werden wir uns noch schreiben. Es wäre gewiß die einzige Rettung für mich, aus dieser elenden Lage zu kommen, wobei ich nie gesund und nie das wirken kann, was in bessern Umständen möglich wäre.“

Wohl war es hart. Das Genie, man muß es wiederholen, ist der Paria der modernen Gesellschaft. Er büßte auch seine Schuld dabei,

Denn alle Schuld rächt sich auf Erden,

auch die Schuld des guten Herzens und der verfaßten Erziehung zum Haushalten und unbedingten Hingebung an den höhern Beruf. Im Leben hat ihm Niemand, keiner von den Gästen des wiener Kongresses, wahrhaft geholfen. Später haben sie Medaillen auf ihn geschlagen und ihm ein Denkmal gesetzt.

*) Die philharmonische Gesellschaft in London hatte ihn schon 1817 eingeladen, dorthin zu kommen, einige Symphonien zu komponiren und aufzuführen. In Briefen Beethovens an Ries vom 9. Juli 1817, 5. März 1818 und 3. April 1819 ist davon wiederholt die Rede. Er glaubte in der londoner Unternehmung den einzigen Weg aus seinen ökonomischen Bedrängnissen zu sehn; seine Gesundheitsverhältnisse hinderten sie.

Das Hochamt.

Beethovens Lage war bedenklich und sein Geschick war hart. Aber ein Charakter wie der seinige ist nicht zu bewältigen. Mochte dem Künstler schwül um's Herz sein, er drang vorwärts. Ja, wenn man ihn von einem Riesenwerk, wie die B-Sonate nach Umfang, nach Ueerenreichtum, nach kerufter Lebensfrische und höchstem Lebensmuth ist, wenn man ihn von einem solchen Werk sagen hört, es sei „in drangvollen Umständen geschrieben“: dann — kann man nicht etwa an der Aufrichtigkeit des Mannes zweifeln, muß aber annehmen, daß seine Leiden, so gewiß sie nur gar zu handgreiflichen Grund hatten, doch mehr Phantasieleiden waren, die gleich dem Speer des Achilles zugleich verwunden und heilen. Er hatte doch mitten in seiner Bedrängniß ein solches Werk schaffen können und mehr als eins.

Ja, man muß sich fragen, ob nicht seine Verhältnisse und Schmerzen nothwendig gewesen, damit er ein solcher würde, tief erweckt und tief bis in den innersten Grund seines Nerven- und Gefühlsystems aufgereizt und wund, um so zu empfinden und zu schaffen, wie er gethan. Denn allerdings konnte nur in einer so gestimmten Seele die erregteste, ja heiterste Lebenskraft sich dieses Hineinschaun und Niedertauchen in die nächtlichsten Tiefen des Daseins gestatten. Jenes heitre Bdur-Trio hat davon zu erzählen gehabt, vom Adagio der Riesen-sonate wäre dasselbe zu sagen gewesen — und noch von manchem Werk.

So von der zweiten der

Deux Sonates pour Piano et Violoncelle ou Violon, Op. 102.

(wohl nur für Piano mit Violoncell gedacht und in Rücksicht auf größere Verbreitung auch für Violin eingerichtet), die um 1818, also in jener wirren Zeit, hervortraten. Nur von der zweiten Sonate, aus D dur, kann hier berichtet werden.

Der erste Satz ist eine jener durchbrechenden Energien,

Allegro con brio.



die wie ein plötzlich entstandener Entschluß voll Kühnheit und Schlagfertigkeit hervorbrechen und die Spannkraft der Seele, der sie entsprungen, bezeugen. Man könnte zwischen diesem Satz und dem ersten der B-Sonate geheime Verwandtschaft der Geister fühlen, wenn auch äußerlich kein Zug der Ähnlichkeit nachweisbar ist. So fühlt man bisweilen aus den ganz abweichenden Zügen des jüngern, bleichen, nervös reizbaren Bruders die Verwandtschaft mit dem ältern, in seiner Kraft und Gesundheit sicher beruhenden heraus.

Wenn dieser erste Satz nichts anders, als subjektive Stimmung in sich zu tragen scheint, so ist man dem zweiten Satze gegenüber fast gezwungen, objektiven Inhalt anzunehmen; denn handgreiflich tritt hier ein Dualismus des Inhalts, eine Zweifelt hervor, deren Momente sich ganz bestimmt von einander scheiden. Dieses „Adagio con molto sentimento d'affetto“ hebt einen choralartigen Satz an,

Mezza voce.



(die Oberstimme hat das Violoncell) der vor Allem typisch wirkt; schon seine äußere Gestaltung, diese Gleichmäßigkeit der Bewegung, die strophischen Schlüsse und Absätze, das Alles weckt die Erinnerung an so manchen Gesang der Andacht, dem wir in der Schwüle des Lebens unsre trostbedürftige, bange Seele geöffnet. Bestimmter wirkt der Inhalt, und hier wieder choralartig, besonders der harmonische Theil desselben. Es ist ein tiefes In sich gehn, das uns von außen anspricht und innen die Seele füllt. Dieser Choral ist aber nur die eine Seite des Inhalts; er wird vernommen von außen nach innen, wie man etwa auf nächtlicher Wanderung aus ferner, gar nicht sichtbarer Kirche das ernste Lied der Andächtigen von Buße und Furcht vor ewigem Tod leise herüberhallen hört, und im Innersten mitfühlt, was Jene singen.

Nun erst treten ganz unabhängig von jenem Choral zwei Stimmen, zwei Einzelne ganz deutlich gezeichnet, hervor mit einem Gesang,

(geschrieben, wie es ertönt)

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, marked 'II.'. The second staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), marked 'PO. II.' and 'espr.'. The third and fourth staves are another vocal line in treble clef, also marked 'II.'. The music is characterized by a steady, rhythmic flow with frequent eighth and sixteenth notes, creating a choral-like texture.

zuckend im Weh, im irdischen Leid; auf schwankendem Grunde treten sie daher, eine der andern eng angebrängt folgend in Bangigkeit (sie sind oben mit I, II bezeichnet) dann ganz einmüthig. Wie dieses zweite Moment, gleich mit dem fünften Takt, wieder von dem Choral zurücktritt, mit ihm wechselt, ihn mit jenen zuckenden Eingriffen, die (oben im Baße) die Begleitung der Klage waren, — wie solchem Hauptsatz dann der Seitensatz in Ddur folgt, wie sich da die Stimmen gemildert, getröstet, lächelnd — während die Thräne noch an der Wimper blinkt, einander umschlingen, sei nicht näher erörtert.

Der Satz geht in das Finale über, ein Fugato, das sich weit ausgreifend und im unermüdblichen Ringen der Stimmen zum Ziele durchkämpft.

Zum Ziele; — zur Ruhe, zur Befriedigung kommt es nicht.

Die Bestimmung dieses Menschen, der das schrieb, war, nicht zur Ruh' und Befriedigung zu kommen.

Auch dieses Tonbild ist Marien Erdöbbs gewidmet, derselben, der die Trio's Op. 70 zugehören. Zwischen dem Adagio dieser Sonate und dem des D-Trio's ist unverkennbare Verwandtschaft. Sind die beiden Widmungen nicht Spiel des gedankenlosen Zufalls, so muß ein seltsamer Ideenaustausch zwischen jener Freundin Beethoven's und ihm stattgefunden haben; er war, wie wir aus seinen Kompositionen und seinen theosophischen Aufzeichnungen wissen, jener Mystik, die in Byron's Manfred und Cain geschäftig ist, dem alten „facilis descensus avari“ keineswegs fremd. Wie sollt' er? Ist nicht die Kunst überhaupt ein Mysterium? Welche Gedanken müssen gar ihn in seiner Abgeschlossenheit übersüßlichen haben inmitten seines lebensfrischen Muthes und jener heitern Energie, die der Grundton seines Lebens war. Je mehr er sich dem Ende nähert, desto häufiger scheinen Nachtgedanken und dunkle Ahnungen, daß abgeschlossen werden müsse, in seine Musik zu treten.

Was aber längst in ihm geschlummert haben mag, sollte jetzt

wach werden und hervortwachsen. Das war die Komposition der Messe.

Vor Jahren hatte er die Messe für Esterhazy's Schloßkapelle komponirt, offenbar in der ganz äußerlichen Absicht, eine Kirchenkomposition für den gewohnten Gebrauch in gewohnter Weise zu liefern. Er war bei der Komposition von tiefem Gefühl erfüllt gewesen, das bezeugt der weit spätere, S. 148 erzählte Vorgang. Indes dies Gefühl war weniger dem besondern Inhalt der Messe und Kirche zugewendet, das bezeugt die Komposition; es war das Gefühl allgemeiner — sagen wir heistischer Andächtigkeit.

Bietet aber dieser Messentext mit seinem Glaubensartikel vom Christ, mit seiner Segensverkündigung von oben, mit der Vorstellung der himmlischen um den Vater versammelten Heerschaaren und der auf Knieen versammelten Gemeinde der alleinigen katholischen Kirche nicht unendlich Höheres und Reicheres für die Phantasie eines Beethoven? Selbst für den Nicht-Katholiken ist diese Vorstellung, zumal aus künstlerischem Gesichtspunkt, eine hochhabne; Sebastian Bach, der treue Sänger des Evangeliums und der lutherischen Kirche, hatte das bei seiner hohen Messe wohl erfahren. Einmal mußte jene Vorstellung in ihrer Erhabenheit und Fülle auch vor Beethoven treten, welches auch sein Verhältniß zur Kirche war.

Dies geschah jetzt, in jener trüben Zeit der Bedrängniß. Der äußerliche Anstoß war die Ernennung seines Schülers, des Erzherzogs Rudolf, zum Erzbischof von Olmütz. Die Installation sollte am 9. März 1820 stattfinden. Beethoven faßte den Entschluß, die Musik zum feierlichen Hochamt zu schreiben, und begann die Arbeit, die seiner zweiten Messe, im Winter von 1818 zu 1819. Schon bei dem ersten Satze wuchs das Werk zu solchen Verhältnissen an, daß man gar nicht absehn konnte, wann es vollendet sein würde. In der That war es, als der Erzherzog sich zur Fahrt nach Olmütz rüstete, noch nicht zum dritten Theil fertig, konnte auch nicht zur beabsichtigten Verwendung kommen, sondern wurde erst

im Sommer 1822 in Baden bei Wien nach dreijähriger Arbeit, zwei Jahre nach der Installation vollendet. In einem Brief an Ries vom 6. April 1822 wird die Messe als „unlängst geschrieben“ erwähnt; dem Musikhändler Peters in Leipzig wird sie in einem Briefe vom 26. Juli 1822 zugesagt, mit der Angabe, er solle die Partitur wohl abgeschrieben bis Ende Juli erhalten.

Uebrigens darf man nicht glauben, daß Beethoven sich seinem großen Werk ausschließlich habe hingeben können. Abgesehen von Kompositionen, die innerlich und äußerlich mit Unabweislichkeit Vollendung forderten, — es sind die Sonaten Op. 109, 110, 111 —, schrieb er Bagatellen für Honorar, weil er Geld brauchte, und setzte, gerade in der Zeit, wo er mit dem Credo der Messe beschäftigt war, aus Gutherzigkeit für herumziehende Musikanten, die in einem Gasthose „in der Briel“ bei Mödling zum Tanz aufzuspielen pflegten, eine Reihe von Walzern, schrieb auch selber die Stimmen dazu aus.

Widriger war die Plage mit der Deconomie, die er nun einmal nicht loszuwerden verstand. Ein von ihm geführtes Tagebuch gewährt, gerade für jene wichtige Zeit, einen Einblick in seine häuslichen Wirren. Es heißt da

1819. Den 31. Januar der Haushälterin aufgesagt.

Am 15. Februar die Küchenmagd eingetreten.

• 8. März hat die Küchenmagd mit 14 Tagen aufgesagt.

• 22. desselben Monats ist die neue Haushälterin eingetreten.

• Am 12. Mai in Mödling eingetroffen. Miser et pauper sum.

• 14. Mai ist die Aufwärterin eingetreten, mit monatlich sechs Gulden.

• 20. Juli der Haushälterin aufgesagt.

• 17. April die Küchenmagd eingetreten.

1819. Am 19. April schlechter Tag, (d. h. er bekam nichts,

well bereits alle Speisen durch das lange Warten
verdorben waren.)

- = 16. Mai dem Küchenmädchen aufgesagt.
- = 19. Mai die Küchenmagd ausgetreten.
- = 30. Mai die Frau eingetreten.
- = 1. Juli die Küchenmagd eingetreten.
- = 28. Juli Abends ist die Küchenmagd entflohen.
- = 30. Juli ist die Frau von Unter-Obbling' eingetreten.

Die 4 bösen Tage, 10., 11., 12., 13. August im Herrenfeld gegessen.

Am 28. der Monat von der Frau aus.

- = 6. September ist das Mädchen eingetreten.
- = 22. Oktober das Mädchen ausgetreten.
- = 12. Dezember das Küchenmädchen eingetreten.
- = 18. Dez. dem Küchenmädchen aufgesagt.
- = 27. Dez. das neue Stubenmädchen eingetreten.

An jenen „4 bösen Tagen“ hatte er gar kein baarees Geld gehabt und als Mittagbrod nichts als einige Bröbchen und ein Glas Bier. —

Die Sache wird nicht gebessert, sondern schlimmer, wenn man erfährt, daß im Grunde seine Lage nicht so böß war, als er sie nahm. Er hatte seine Pension, er hatte für die Bagatellen ein Honorar von 10 Dukaten stipulirt, für die Sonaten und andre Kompositionen gute Honorare theils erhalten, theils zu erwarten, endlich besaß er Bankaktien. Allein die letztern betrachtete er als Erbtheil seines Neffen und das Geld ging größtentheils für dessen Erziehung und die unvermeidlichen Wohnungswechsel — (oft zu erheblichem Zins) auf. Und zuletzt — verstand sich der einsame Künstler nicht auf Geld; hatte er doch schon früher einmal, um sich ein wenig Geld zu verschaffen, Bankaktien verkaufen wollen, und erst belehrt werden müssen, daß die dabei befindlichen Coupons genügten, sein Bedürfniß zu decken. Was half ihm das Geld,

wenn er nicht damit umzugehen verstand? er plagte sich, als hätte er keins.

Und er hatte keins zur rechten Zeit und in tröstlicher Weise. Am 6. April 1822 schrieb er in einem Brief an Ries: „Noch immer hege ich den Gedanken, doch noch nach London zu kommen, wenn es nur meine Gesundheit erlaubt, vielleicht nächstes Frühjahr. Sie würden an mir, lieber Ries, den gerechten Schätzer meines lieben Schülers, nunmehrigen großen Meisters *) finden; und wer weiß, was noch anders Gutes für die Kunst entstehen würde in Vereinigung mit Ihnen. Ich bin, wie allezeit, ganz meinen Muses ergeben und finde nur darin das Glück meines Lebens.“ Und in einem Brief an Peters finden wir einen Theil der Aufklärung dieser Wirrsale. „Die Konkurrenz (heißt es da) um meine Werke ist gegenwärtig sehr stark, wofür ich dem Allmächtigen danke, denn ich habe auch schon viel verloren. Dabei bin ich der Pflegevater meines mittelosen Bruderskindes. Da dieser Knabe von 15 Jahren so viel Anlage zu den Wissenschaften zeigt, so kostet nicht allein die Erlernung derselben und der Unterhalt meines Neffen viel Geld, sondern es muß auch für die Zukunft an ihn gedacht werden, da wir weder Indianer noch Profesen sind, welche bekanntlich dem lieben Gott alles überlassen, und es um einen pauper immer ein trauriges Dasein ist.“ Demselben schreibt er noch am 20. Dezember 1822: Es ist mir unmöglich, in allen Fällen nach Prozenten zu handeln. Fällt es mir doch schon schwer, öfter als es sein muß, danach zu rechnen. Meine Lage ist übrigens nicht so glänzend, als Sie glauben. Ich bin außer Stande, allen Anträgen sogleich Gehör zu geben. Es sind deren zu viele; manches ist nicht zu versagen. Nicht immer ist das, was man verlangt, dem Wunsche des Autors gemäß. Wäre mein Gehalt nicht gänzlich ohne Gehalt, so schriebe ich nichts als große Symphonien, Kirchenmusiken, höchstens noch Quintetten.“ Und etwas später, am

*) Wer die damaligen Werte des braven Ferdinand Ries kennt, muß sich fragen: ist das freundschaftliche Selbsttäuschung? oder Dankbarkeit? oder was sonst?

25. April 1823, schreibt er an Ries: „Meine beständig traurige Lage fodert aber, daß ich augenblicklich das schreibe, welches nur so viel Geld bringt, daß ich es für den Augenblick habe. Welche traurige Entdeckung erhalten Sie hier!“

So stand er nun, wie einer der Drei im feurigen Ofen der unablässigen Arbeit und Bebrängniß, und war dennoch ganz voll vom Lobgesang! Die Messe ward ihm das Gefäß, in dem er Alles, was von Andacht in ihm längst heraufzogte, was von Anschauung jener geweihten Glaubensworte in ihm emporgestiegen war, als ein würdig Opfer darbringen wollte. Mit hohem Ernste ging er an das Werk, das bezeugt schon die durchaus rücksichtslose Zeitverwendung. Seine Gesundheit, über die er schon im April 1822 wieder zu klagen hatte, hielt fest aus unter der langen Arbeit. Gleich vom Beginn an „sahen (erzählt Schindler) sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, welches besonders seine Ältern Freunde wahrnahmen, und ich muß gestehen, daß ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustande absoluter Erbenentrücktheit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen.“ —

Dieses Werk liegt nun unter dem Titel

Missa composita a Ludovico
van Beethoven Op. 123

aus dem Verlag von Schott in Mainz uns in Partitur vor. Es ist dem Cardinal Erzherzog Rudolf vom Meister gewidmet, eines der größten Werke desselben. Er selber nennt es, wie wir weiterhin genauer erfahren werden, sein größtes und gelungenstes Werk; und in der That war diese Ueberzeugung in ihm eine vollkommen berechnete, ja nothwendige, da von seinem Standpunkt aus eine höhere Auffassung der großen Aufgabe nicht veranlaßt war. Hiermit ist aber ausgesprochen, daß das Werk im Lebenslaufe Beethovens und in dem der Kunst von hoher Bedeutung sein muß und daß uns, wie allen Künstlern und Kunstfreunden, höchste Aufmerksamkeit obliegt, zumal das Werk weniger in die Oeffentlichkeit ge-

drungen und verstanden worden ist, als die Mehrzahl der übrigen Werke des Meisters.

Sprechen wir noch Eins aus, bevor wir zum Werke treten. Ist dem Geschichtschreiber überhaupt Wahrhaftigkeit höchste Pflicht, so ist sie es doppelt, gegenüber den höchsten und entscheidenden Momenten. Wer, selbst einem Beethoven gegenüber, den Muth dieser Wahrhaftigkeit nicht in sich findet, der ist gerade solcher Aufgabe nicht würdig oder gewachsen. Uns unsererseits steht Beethoven zu hoch, als daß ihm gegenüber etwas Anderes als die wahrhafteste Ueberzeugung geziemend wäre, selbst wenn uns etwas Anderes ziemte. Wir werden daher rückhaltlos unsere Ueberzeugung aussprechen, sicher, daß Zweifel und Verneinung so wenig den unsterblichen Meister antasten, als er unsers Lobes bedürfen kann. Wohl aber wissen und beherzigen wir, daß Ihm gegenüber jeder Urtheilende sich selbst auf die Bank der Angeklagten setzt.

Beethoven war mit der vollen Macht seines Geistes und seiner genialen Begabung an das Werk getreten. Wäre sie nicht schon vollbewährt, man würde sie da in voller Bewährung gefunden haben, in gewissem Betracht in höherer, als je zuvor. Er trat ferner mit rücksichtsloser Hingebung und innerlichster Spannung und Erhebung an das Werk; dafür haben wir das Zeugniß seines Freundes und das noch wichtigere des Werks.

Dies alles steht fest. Es fragt sich also jetzt: in welchem Sinne hat Beethoven seine Aufgabe gefaßt? —

Zunächst scheinen sich dem Komponisten der Messe, wer er auch sei, nur zwei Wege zu öffnen.

Der erste ist der, sich unbedingt und rücksichtslos dem Text der Messe anzuschließen und denselben Schritt für Schritt durch die Musik zu Geltung zu bringen. Hier ist das Wort und seine Bedeutung das vorzugsweis Bestimmende; es kommt darauf an, diese Bedeutung Satz für Satz zu voller Geltung zu bringen. Die Bedeutung kann keine andere sein, als die das Wort im Munde der Kirche oder des Glaubensbekenntnisses hat, das folgt schon aus

dem allgemeinen Auslegungsgesetze, jedes Wort im Sinne des Redenden zu verstehn. Dies aber ist die einzige Rücksicht auf die Kirche, und sie ist keine fremde, sondern liegt logisch in der Sache.

Der zweite Weg ist der, die tonkünstlerische Handhabung des Textes nach den kirchlichen Gebräuchen zu bemessen, die große Reihe der Textsätze z. B. in gewisse Partien zusammen zu fassen, die sich gewohnheitsmäßig, nicht ohne Rücksicht auf den Inhalt, festgestellt haben, ein gewisses Maaß der Ausdehnung festzuhalten, das liturgisch, oder selbst nach den Gewohnheiten der Zeit und des Ortes zuzugend befunden wird. Hier waltet also sach- und kunstfremde Berücksichtigung, und es ist vorauszusehn, daß darunter die vollkommene Ausprägung des Inhalts mehr oder weniger leiden wird, gleichviel, welchen Gewinn die liturgische Handlung daraus für sich zieht.

Das äußerliche Unterscheidungszeichen beider Richtungen ist also die Anordnung des Textes. Liturgisch wird derselbe in sechs Hauptstücke zusammengefaßt: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus, deren jedes mehrere, das Gloria und Credo viele Sätze verschiedenen Inhalts in sich faßt, die dann natürlich zusammengedrängt, nicht sowohl dem besondern Inhalt als vielmehr der gemeinsamen Stimmung nach geltend gemacht werden.

Das Letztere ist bei der Mehrzahl der Messen (z. B. bei denen von Haydn, Hummel, Cherubini) der Fall; nur einzelne Sätze werden dann noch mit besondrer Vorliebe hervorgehoben, namentlich das Crucifixus mit dem Gefühl tiefen Leids. Den erstern Weg dagegen finden wir nur einmal verfolgt, von Seb. Bach in der hohen Messe. Bach bildet z. B. das Kyrie zu drei ganz abgesonderten Sätzen aus: Kyrie, Christe, Kyrie, — das Gloria zu sechs — oder zehn Sätzen: Gloria mit et in terra, Laudamus, Gratias, Domine mit qui tollis, Qui sedes, Quoniam mit in gloria und cum sancto. Sechs Sätze sind vollkommen von einander geschieden und in sich abgeschlossen; die andern sind es nicht durch vollkommenen Abschluß, wohl aber durch Inhalt und Form; Quoniam

z. B. ist eine *Baſarie*, das anschließende in gloria ist *Chor*, das wieder eng anschließende *cum sancto* *Chorfuge*, nach Form und Inhalt durchaus selbstständig. Daß erst hiermit für den vollständigen Ausdruck des gesammten Textes erst genügender Raum und klarste Auseinanderſetzung gewonnen wird — man kann ja beliebig weiter oder anders gliedern — leuchtet ein. Ob Bach überall das Rechte getroffen? ob die verdeutlichende Gliederung nicht anderweit Nachtheil bringt? das sind Fragen, die hier nicht eingreifen. Der Messentext ist theilweise so vollkommen unmuſikalisch, daß es kaum möglich scheint, überall genug zu thun, wie man ihn auch anfasse.

Welchen der beiden Wege man einschlage, das Wort ist nicht bloß Anhalt für die Komposition, es ist unabänderliches Glaubenswort, Gesetz und Kern des Ganzen; die Komposition kann tausendfach verschieden erfolgen, kann sogar entbehrt werden, das Wort besteht unabänderlich. Hieraus folgt sogleich, daß von den muſikalischen Kräften, die bei der Messenkomposition zur Anwendung kommen, der Gesang die vorwaltende ist, — denn er enthält das Wort in sich, — das Instrumentale nur die mitwirkende. Der Gesang aber, — dessen müssen wir eingedenk bleiben, — ist nicht bloßes Klang- und Tonmaterial, es ist Weise und Wort und entspricht damit dem Gefühl und Bewußtsein im Menschen; in ihm spricht sich der Mensch oder sprechen sich menschlich vorgestellte Wesen (Engel, Geister, — wir haben für sie keine höhere Anschauung, als die des Menschen) aus. Der Gesang ist das Organ der positiv menschlichen oder menschengleich Vorgeſtellten, während das Phantastische in der Muſik dem Reiche des Instrumentalen zufällt. Die Macht des Worts oder des bestimmtern Bewußtseins ist es, die den Charakter des Gesanges begründet. Spontini hat in seiner Oper *Nurmahal* selige Geister ohne Text, bloß auf A singen lassen, um den reinen Stimmenklang nicht durch Beimischung der Mitlaute zu trüben. Er hat damit nicht Uebermenschliches, sondern Untermenschliches gegeben, denn er hat seinen Geistern das Wort, das heißt das klare Bewußtsein entzogen.

Dazu kommt, aber erst als Zweites, daß wir im Gesang auch dem Klange nach die Stimme des Menschen vernehmen, des bewußtesten und höchsten Wesens, von dem wir Anschauung haben, natürlich auch des Gegenstands unserer innigsten Sympathie. Die Menschenstimme bewegt uns schon als Schallmaterial am tiefsten. Aber daraus folgt auch, daß ihre ungemäße Behandlung uns auch am empfindlichsten verletzt. So ziehen sich doppelte, sehr bestimmte Grenzen um den Wirkungskreis des Gesangs, engere als um das phantastische Reich des Instrumentalen, und gefährlicher zu verletzende. Das Naturreich außerhalb des Menschen ist weiter, mannigfaltiger, leichter zu handhaben, ungestrafter sogar zu verletzen, als das Menschenthum.

Jene bestimmende Macht des Wortes nun, jener Positivismus des Gesangs greift überall ein. Alle Kunstformen, in denen sich der Gesang bewegt, werden vom Wort oder Text aus theils geradezu geschaffen, theils wenigstens wesentlich mitbestimmt. Namentlich entspringt jenem Einflusse des Wortes, das den Gesang zur bewußtvollen Musik, zum Ausdruck des bewußtvollen Menschen macht, die Nothwendigkeit, im mehrstimmigen, besonders im Chorgesange jede Stimme zu selbstständigem Inhalt und zu dramatischem Gegensatz gegen die andern Stimmen zu erheben. Alle Stimmen, denen dies versagt ist, hören auf, künstlerische Verkörperung des selbständigen und selbstbewußten Menschen zu sein, sinken zu bloßem Schall- und Klangmaterial herab. Bei leichtern Aufgaben oder bei scenischen aus Rücksicht auf die Bühnenvhältnisse, mag das hingehn; wo Mehrstimmigkeit, wo Chorgesang ernstlich und ungehemmt eintritt, ist jene dramatische Charakteristik und Gegeneinanderstellung, — mit dem Kunstworte zu reden: ist Polyphonie die schlechthin unerläßliche Kunstform. In ihr kommen alle Stimmen zum vollen Recht selbständiger Charaktere, in ihr vollenden sich die höchsten Begriffe, die man im Chor zur Erscheinung kommen läßt: einer Gemeine, eines Volks, der Menschheit, die in allen Gliedern, — symbolisch dargestellt durch die typischen Charak-

tere der Jungfrau, der Matrone, des Jünglings, des Mannes*), — selbstständig, frei und theilnahmvoll zusammentritt.

Hierzu genügt nicht jene Schein-Polyphonie des Quartett- und Triosazes, in der eine Stimme der andern nur gleichsam spielend das Wort aus dem Munde nimmt, weil hinter jeder und hinter allen (Th. I. S. 111) der subjektive Gedanke des Komponisten steht. Es müssen wesentlich verschiedne, selbstständige Charaktere geschaffen und gegeneinandergestellt werden in einer einzigen Handlung. Alle polyphonen Formen haben diese Bestimmung als gemeinsamen Grundgedanken in sich; am freiesten und zugleich einheitsvollsten ist er in der Fuge (Th. I. S. 97) verwirklicht, in der ein einiger Gedanke das Ganze in all seinen Stimmen, alle Stimmen als selbstständige Charaktere oder ideale Persönlichkeiten gefaßt, durchbringt, und zwar in durchaus freier, das heißt vernünftiger und selbständiger Weise. Wer dies Letztere an der Fuge noch nicht begriffen hat, versteht sie noch gar nicht; und wer nach flacher Dulibicheff-Weise sie verlegend für ein pedantisches Schulmachwerk ansehen will, lästert damit alle Meister von Bach bis Beethoven, die Vorgänger und Nachfolger dazu; denn alle haben sich thatsächlich zu dieser Form bekannt, Beethoven mit steigendem Eifer.

Hiermit wenden wir uns zu ihm zurück und zu unsrer Frage: in welchem Sinne hat Er die Aufgabe der Messenkomposition gefaßt?

Fragen wir besser: in welchem Sinne hat er sie fassen können?

Er war, wir wissen es, weder nach äußerer Stellung, noch innerer Richtung ein Mann der Kirche. Seit der ersten Messe hatte er sich auf Kirchenkomposition nicht eingelassen, sein Oratorium kann dafür nicht gelten, er selbst (Th. I. S. 254) ist dieser Ansicht gewesen. Daher fand er auch keinen Anlaß zu Chorkomposition, nämlich zu solcher von dramatisch-polyphoner Ausgestaltung, wie wir sie oben bezeichnet haben; die Ehre seiner beiden dramatischen Werke,

*) S. die Kompositionslehre, Th. I.

sowie kleinere ähnlich gestaltete Werke (Meeresstille u. s. w.) können hier nicht mitzählen, so wunderschön sie zum größten Theil auch sind. Vergleichen wir mit jenen Leistungen die Hunderte von Chor-sätzen eines Bach oder Händel, oder auch Haydn's, Mozart's, Cherubini's, so dürfen wir unbeschadet aller Ehrfurcht und Liebe für Beethoven aussprechen: er hatte sich im Leben des Chors und in der Kirchenmusik nicht eingelebt. Das Wissen thut es nicht, und das allgemeine Vermögen, wie groß es sei, eben so wenig. Wo Beethoven einheimisch und eingelebt, wo er Gebieter, ein Herr der Herren war, das wissen wir. Eben deswegen konnte er es hier nicht sein. Nur das Talent kann alles und allenthalben zu Hause sein, kann aber eben darum nirgends das Vollendete geben; das Genie kann nur den einen Beruf erfüllen, für den es gesandt ist; aber den vollendet es.

Beethovens Heimat war die Welt der Instrumente, sein Beruf war gewesen, diese Welt mit dem bewußten Geiste zu durchdringen und der künstlerischen Idee zu durchleuchten. Diese Welt war durch ihn zum Bewußtsein gekommen, diese hölzernen und blechernen Instrumente waren Stimmen, lebendige, besetzte, durchgeistete, charakteristisch gezeichnete Wesen geworden; wie die Schrift den Menschen „das Ebenbild Gottes“ nennt, so können wir jene Stimmen und Wesen „Ebenbilder der Menschenstimme und des Menschengeistes“ nennen, und doch — wie verschieden! wie weit ab, wo man niemals wähen könnte, sie wären „als unser einer!“

Beethovens schöpferische Phantasie webte hier, in dieser phantastisch-entbundenen, schrankenfreien Welt der Instrumente. Hier hatte er unablässig gewirkt, hier hatte seine ganze Kunst, wir wollen sagen: sein ganzes Kunstgeschick sich entfaltet und bewährt, in allen Formen, von dem obligaten Akkompagnement, mit dem er (nach seinem Ausdrucke) geboren, bis zur Gipfelform der Polyphonie, zur Fuge.

Diese letzte Form fodert nach ihrem Rang und der Bedeutung der Polyphonie für Chorsatz besondere Betrachtung. Beethoven hat

die Fuge (Th. I. S. 25) studirt, Anfangs weniger angewendet, allmählig immer tiefer an ihrem Wesen theilgenommen und sie öfters als die für gewisse Aufgaben ganz unerlässliche und unersehbliche Form erkannt. Das Letztere gilt z. B. ohne Widerrede von der Sonate Op. 106, für deren Abschluß gar keine Form tief und mächtig genug gewesen wär', außer der Fuge. Unübertrefflich hat der Meister sie, wenn auch mehr als Fugato*) und bald kurzgefaßt, bald mit sehr freier Ausführung der Zwischensätze im Cdur-Quatuor Op. 59, in der heroischen, in der siebenten Symphonie, in der Sonate Op. 101, in der Overtüre Op. 124, in den 33 Variationen angewandt, — es ließe sich hier noch Vieles anführen. Allein, wenn er die Bedeutsamkeit dieser Form klar erkannt und dieselbe mehr und mehr lieb gewonnen: so verlor sich doch der im Instrumentale fessellose Flug seiner Phantasie**) leicht von der kernhaften Durchführung der einzelnen Stimmen hinweg, konnte sich auch nicht immer räumlich so beschränken, wie für die gedrungene Kraft der Fuge rathsam ist. Daher geräth die Beethoven'sche Fuge bisweilen in ein gewisses Geschiebe der Stimmen, ohne festen Anhalt (so im Finale der Ddur-Sonate Op. 102), bald wenden die Stimmen sich zur Homophonie zurück und bilden, gegenüber dem Thema, eine sich unterordnende Masse (so öfters in der Sonate Op. 110), oder der Satz nimmt Dimensionen an (z. B. in der Sonate Op. 106 und in der Quartettfuge Op. 133***), die mit energischer Durchführung der Form nicht vereinbar sein können.

*) Fugato ist der Name für Sätze, die nicht sowohl den Begriff der Fugenform streng erfüllen, als nur „nach Art der Fuge“ gebildet sind, nur theilweise sich der Fugenform anschließen.

**) Auch Seb. Bach hat bisweilen (z. B. in der Emoll- und Amoll-Fuge, Th. IV der Peters'schen Ausgabe) die Fugenform phantastisch-frei behandelt. Allein ihm stand die ungenügende Uebung und die in ihm webende Anschauung der Grundform der Fuge (s. die Kompositionslehre, Th. II) festigend zur Seite.

***) Diese Fuge, mit der Einleitung 36 Seiten Partitur füllend, ist das ursprüngliche Finale des Quatuors Op. 130. Beethoven hat sie auf des Verlegers, Metaria, Bankh losgelöst (damit das Quatuor nicht — zu lang sei) und statt ihrer im November 1826 das etwas kürzere jetzige Finale gesetzt. Dieses ist, beiläufig gesagt, die letzte Komposition, die Beethoven vollendet hat.

So erscheint uns die Sache. Haben wir recht gesehn, so ist der Hoheit Beethovens nicht ein Haar gekrümmt, sondern nur seinem Charakterbild ein Zug zugefügt, der (wie uns scheint) mit dem Ganzen wohl im Einklang steht. Denn, was Beethoven im Gebiete der Fuge gethan und was er ungeschehn lassen wollen, steht mit seiner Grundrichtung auf das Instrumentale und dessen tiefen Sinn in vollkommenem Einklang; fand seine Kunst hier eine Gränze, so war es die seines eigentlichen Berufs. Es ist aber Begrenzung nicht Gränzenlosigkeit das Wesen des gebiegnen Charakters und (S. 236) des Genies. Haben wir aber geirrt, so würde Er selber, der in früher Zeit*) unserm Streben Aufmerksamkeit geschenkt, wenn er noch lebte, Liebe und Aufrichtigkeit gewichtiger in die Waagschale fallen lassen, als einzelnen Irrthum**).

So durch und durch, nach jeder Richtung hin, Instrumentalist, faßte er den Entschluß zur Messenkomposition.

Von jenem ersten Wege (S. 230), den Bach allein gegangen, konnte bei ihm gar nicht die Rede sein; er lebte nicht in der Kirche — und seine Zeit auch nicht.

Den zweiten Weg zu gehn, sich den liturgischen Forderungen zu bequemen, war offenbar sein erster Voratz; denn er hatte ja

*) Siehe den Brief Beethovens an Herrn Moriz Schlegler in den Beilagen.

***) Herr von Lenz, der die Idee und Form der Fuge so wenig begriffen hat, wie Dulibichoff, meint: Beethoven habe aus der alten oder klassischen Fuge, die ihm als verrottetes Herkommen und Schulschäuferei erscheinen mußte, — Schulschäuferei wären unter andern: Haydn, Mozart etc., — ein neues Wesen geschaffen, die romantische Fuge. Wieder soll das unglückliche Wort romantisch die Unbestimmtheiten des Redenden — oder auch des Künstlers selber bemänteln, wie vor einem halben Jahrhundert in der deutschen Poesie, dann bei den Franzosen, die die Romantik in E. L. A. Hofmann entdeckten, zuletzt in der musikalischen Kritik. Ja! es ist wahr; sogar in der Fuge kam der wahrhaft romantische Sinn seine Stätte finden — und hat sie bereits bei Händel und Bach, nicht erst bei Beethoven gefunden. Aber von der strengsten Fuge bis zum lockersten Fugato und zur Phantastiefuge stellt sich eine so weite Reihe und Stufenfolge von Gestaltungen auf, daß man vergebens den sichern Standpunkt für jenen Halbbegriff „romantische Fuge“ suchen wird.

seine Komposition für den Kirchendienst, für die Intronisation des Erzbischofs zu Olmütz bestimmt. Allein schon im ersten (wie Schindler annimmt), jedenfalls im zweiten Satz ward er vom Geiste weit hinausgeführt über jede äußerliche Rücksichtnahme; den zweiten Weg kann man nur gehn, wenn man der Kirche, oder recht eigentlich dem Kirchendienst angehört, oder wenn man auch künstlerisch sich indifferent, unentschieden für jede Anbequemung bereit findet. Und das war am wenigsten Beethovens Sache.

Ihm öffnet sich ein dritter Weg. Wir wollen ihn den phantastischen nennen, nicht im tabeluden Sinne des Worts, sondern in jener Bedeutung, die zur Zeit der Kirchenverbesserung solche Texte zu Kirchenmusik als phantastische bezeichnete, die weder der Bibel noch den anerkannten Kirchendichtern entnommen, sondern nur nach dem subjektiven Gefühl und Schauen des Dichters und Komponisten gewählt worden waren.

Nicht eigne Gläubigkeit und nicht Hingebung an den Kirchendienst, sondern die ganz freie, schöpferische Phantasie konnte einzig Beethovens Messe hervorbringen. Damit aber war entschieden, daß nicht der Glaube und Sinn der Kirche und des Kirchenworts, noch weniger ihre äußerlichen Bedingnisse für die Komposition bestimmend wurden, sondern vor Allem das eigne Schauen des Ton-dichters, durchglüht von seiner, wenn auch nicht konfessionellen doch andachtvollen — Wort und Werke bezeugen es — Hingebung an den Gedanken des Ewigen. Dem Schüler und Freunde wollt' er die hohe Kirchenwürde mit seinen Tönen weihen; da schaut er den weiten Dom, bis in die Wölbungen von Orgellang und frommen Gesängen und dem Jubel und Sturm der Instrumente durchrauscht; da standen vor seinem innern Auge geweihte, das Mysterium verständende Priester; da bekannte sich alles Volk, in blöder Frömmheit das unbegreifliche Wort nachsprechend, zu den ewigen Glaubenssprüchen und Bitten. Beethoven hätte nicht Künstler sein müssen, wär' ihm nicht das Alles zur lebendigsten Anschauung gekommen, hätt' er sich nicht in die Seele jener Andachterfüllten versetzt und

ihren Glauben in seine Brust genommen und aus seiner Brust ge-
deutet und laut bekannt.

So schrieb er die Messe Beethovens. Ein Anderes konnt' er
nicht. Er waltete des Hochamts, wie Ihm gegeben war, ihm, dem
Herrscher und Schöpfer im Reiche der phantastischen Instrumen-
tenwelt.

Dazu stellt er neben dem Chor vier Solostimmen auf, die
bald wirkliche Solostimmen sind, nämlich individualen Inhalt ein-
zelner besondrer Personen haben, bald die Stelle eines zweiten
Chors, dem ersten gegenüber, einnehmen. Das Erstere findet sich
gleich im ersten Satz, im Kyrie, in dem die Solostimmen nach der
Anrufung des Chors einzeln, nach priesterlicher Weise, intoniren;
das Andre tritt gleich im zweiten Satz, im Christe, hervor. Allein
Solostimmen werden nimmermehr einen Chor ersetzen, wäre selbst
ihre Schallkraft der vieler vereinter Chorsänger gleich, sie stellen
Einzeln, der Chor stellt Massen dar, und das muß sich nach In-
halt und Form bezeigen.

Dem Gesang gesellt er großes Orchester zu; neben die Sai-
teninstrumente und die gewöhnlichen vier Bläserpaare mit Trom-
peten und Pauken treten vier Hörner, Posaunen und Kontrafagott.
Dazu kommt die Orgel. Sie ist zwar durch die leblose Unbeweg-
lichkeit ihres Schalles dem Gesang und besonders dem Orchester
erdrückend nachtheilig, besonders wenn sie mit voller Kraft wirkt,
— und Beethoven schreibt S. 54 der Partitur und außerdem
ausdrücklich volles Werk, „Pleno Organo con Pedale“ vor, —
durfte aber nach kirchlichem Ritus und nach der fortwirkenden Vor-
stellung des Komponisten, der sich in das Hochamt der Kirche ver-
setzt hat, nicht fehlen, wurde ein Grundzug in seinem Bilde.

Alle diese Mächte der Tonkunst werden zu dem einen Organ
zusammengeschmolzen, das sein Schonen und tiefsteiges Empfin-
den verkünden soll; diesem einen Zweck muß sich Alles fügen.

Es ist dabei vor Allem merkwürdig, wie ganz anders der
Meister sein Orchester hier behandelt, als anderswo, und zwar

der Archischen Bestimmung und dem Verein mit der Orgel gemäß. Die individualisirte Führung der Stimmen ist seltner geworden, das Orchester wirkt, namentlich die Bläser wirken mehr massenhaft, bald in orgelmäßigen Akkorden, z. B. gleich Anfangs bei den Intonationen des Kyrie, bald in weit ausgeführtem Einklang aller oder der meisten Instrumente, z. B. im Gloria und bei quoniam tu solus sanctus; gegen solche Schallmassen sind dann oft nur Trompeten und Pauken rhythmisirend. Diese Mächtigkeit des Orchesterschalls wirkt dann in den großen Gegensätzen vom Bläser- und Saitenchor, so im Eingange des Credo, wo alle Bläser (ohne Trompeten und Pauken) von Einschlägen der Saiten und Posaunen und der Orgel rhythmisch unterstützt in breiten Akkorden und dann in mächtigem Einklange, jetzt mit den Posaunen, intoniren und bei ihrem Ausgange (Takt 4)

Allo ma non troppo.

(Bläser)

sf Cre-do

(Saiten) *sf*

der volle Saitenchor mit Orgel und Kontrafagott einschreitet, um das Credo des Chorbasses festzustellen. Derselbe Sinn wirkt sogar in der Behandlung der einzelnen Instrumente weiter, alle sollen in voller Mächtigkeit mitwirken, daß der Schall sich gewaltig um die Säulen des Doms schwinde und zum Gewölb' empor schlage. Unbedenklich werden die Kontrabässe (S. 27 u. a.) bis zum hohen \bar{a} hinaufgetrieben, und finden da härteste Kraft und hellsten Klang, oder werden bei dem pochenben Behaupten des Deum de deo (S. 126) kühnlichst



hin und hergeworfen, überhaupt (z. B. im Gloria S. 47, im Credo bei patrem omnipotentem S. 116, 118) stets ihrer entscheidungsvollen Kraft gemäß behandelt. Die Fagotte gehen dagegen mehr wie je in Oktaven, um an Breite des Schalls zu gewinnen, was ihnen an Gebiegenheit desselben gebracht. Dem Kenner der Instrumentation fällt, vieles Andern zu geschweigen, noch die öftere Verbindung von Oboe und Horn in derselben Melodie (S. 7, 21, 23, 24 u. f. w.) auf, zweier Instrumente, die (Th. I. S. 214) nicht zusammenschmelzen; es scheint Beethovens Absicht an diesen Stellen, das Horn ähnlich einer Menschenstimme von der Oboe gleichsam begleiten zu lassen.

Die Orgel wird nur begleitend verwendet (ganz dem Ritus und ihrem Charakter gemäß, sobald Orchester neben ihr steht), aber dem jedesmaligen Zweck entsprechend bald stärker (volles Werk) bald schwächer. Bisweilen tritt das Orchester an ihre Stelle, — so bei dem Gratias S. 48 und S. 209 bei dem „Präludium,“ das nach dem Sanctus das Benedictus einleitet, — und gerade diese Stellen zeigen vor andern, wie ganz erfüllt der Meister vom Anschauen jenes Doms und jener Feier war, die sich ihm im Geiste auferbaut hatten.

Auch der Gesang mußte sich unbedingt dem mächtigen Willen unterwerfen, der hier schaltete, wie inneres Schauen ihm eingaben. Der Sinn des Wortes wurde mit Energie ergriffen, das Körperliche desselben mußte sich gelegentlich beugen nach dem rein subjektiven Bedürfnis des Sängers, so, wenn S. 73 das fromme Gebet um Erbarmen (*miserere nobis*) dem überschwänglichen Drange des Sängers nicht genügt und zuletzt in den Solo- und Chorstimmen abwechselnd zu *O! miserere* und *ah miserere* ausgeweitet, oder S. 156 der Satz *cujus regni non erit finis* mit einem dreimaligen emphatischen *non!* geschlossen wird. Wird hier dem

lateinischen Texte willkürlich begegnet, so muß sich gelegentlich auch die Singstimme Gleiches gefallen lassen; sie aber mit größerm Nachtheil. Wenn der Chor-Diskant das Gloria in excelsis S. 109 so

Presto.

Glo-ri-a in excelsis, in ex-cel-sis, in excelsis in ex-cel-sis de-o, glo-ri-a

und ein andermal, S. 167, in einer weit ausgeführten Fuge das Thema in freiem Einsätze so

Allegretto ma non troppo.

Et vitam ven-tu-ri sae-cu-li, A-men.

vorführen muß: so werden nicht bloß viele Stimmen ausbleiben, andre Schaden leiden, sondern der Gesang wird nothwendig den Charakter der Gewaltthat annehmen, während der Gedanke des Komponisten leicht und leicht und mühelos auf und niederschwingen will. Es handelt sich hier nicht um Textreinheit und Latinität, so wenig wie um Lehren der Stimmbildung; der Stimmumfang ist in einer Stunde für die Lebenszeit einzuprägen, und Beethoven hat vor der Messe hundertmal bewiesen, wie wohl er verstanden, mit der Singstimme umzugehen. Aber eben deswegen, weil er in

Text und Stimmbehandlung vollkommen sichergestellt war, deuten jene Abweichungen auf die Macht der einen Idee hin, die ihm jede Rücksichtnahme verweigerte. In der Verwendung des Chors selbst werden wir genügende Beläge dieses Standpunktes finden.

In solchem Sinn', mit höchster Erhebung und Bewegung seines Wesens, trat Beethoven an sein Hochamt, so stimmte er zuerst das Kyrie an. Nach orgelmäßiger Einleitung von Orgel und Orchester strömt aus dem Munde des Chors in dreimaligem Anrufe das Kyrie mit Orchester und Orgel hernieder, und im Aushall jedes dieser Rufe setzt im Sinne priesterlicher Intonation eine Solostimme (erst Tenor, dann Diskant, dann Alt) das Kyrie ein, die letzte lenkt mit dem eleison in melodische Bewegung ein und zieht damit den Chor sich nach. Bis dahin ist derselbe nur Aushall, mit Orgel und Orchester zu Einer Schallmasse zusammengeschmolzen, — dies spricht sich schon im Ansat

Assai sostenuto, mit Andacht.

aus, der offenbar anschwellend gedacht ist, da er im Auftakt' erfolgt, der Niederschlag aber mit Trompeten und Pauken und bei dem dritten Mal (oben die drei letzten Takte) durch den Aufschritt der Mittelstimmen verstärkt wird. Das Ganze bis hierher ist Schallwirkung der Orgel, im Verein von Chor und Orchester*),

*) Mit den Chorsägen im obigen Beispiel vereinen sich die vollen Akkorde der Orgel (die mit *F*, *p*, *FF*, *p*, also mit verschiedner Registrierung wirken soll) der Bläser und der Saiten in Doppelgriffen, Alles auf Schallwirkung berechnet. Takt 3 des obigen Beispiels setzt der Solotenor ein, von Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Violoncellen orgelmäßig begleitet; Hörner, Violoncelle und Orgelbass (*piano*!) halten *d* aus.

erst mit dem eleison beginnt der eigentliche Chorgesang durchaus homophon, mehr prälubienhaft als festmotivierten Inhalts. Es ist Kirche! Diese Vorstellung kommt andachtvoll, gleich dem Aushauch der Brust in Gebet zur Anschauung und zum Gefühl. Es ist die hochwürdige Anstimmung zum großen Werke, weniger die selbständige Ausführung des Gedankens Kyrie eleison in irgend einem bestimmtern Sinne.

Individualisierter und lebhafter schließt das Kyrie eleison

Chri - ste Christe e - lei - - - - son

Chri - ste Chri - ste

in den vier Solostimmen an, denen nach achtzehn Taktten der Chor

Solo.

Chri - ste Chri - ste Christe e - leison

Chor

Christe Christe

elei - - - - -

gegenübertritt, Chor- und Solostimmen von gleichem Inhalt. Offenbar ist nicht der besondre Inhalt der einzelnen Stimmen, auch

nicht das Stimmgewebe, sondern der Ineinanderschall der Stimm-
massen hier das wesentlich Wirkende; dies wird noch einleuchtender,
wenn weiterhin, gegenüber den figurirenden Solostimmen, der Chor
sich noch massenhafter

(sechsstimmig, wenn man so sagen will) ausbreitet, ohne die min-
deste harmonische oder kontrapunktische Nothwendigkeit, durchaus
nur für Schallwirkung und zwar im *pp*, dem noch ein *ppp* folgt.
Gleiche Chordisposition zeigt sich S. 239 u. f., um das *peccata
mundi* (im „Lamm Gottes, das die Sünden der Welt trägt“)
durch den düstern Tiefhall zu bezeichnen.

Nach dem *Christe* kehrt das *Kyrie* (anders und weiter aus-
geführt) wieder und beschließt den ersten Satz. Wir haben bei
demselben länger verweilen müssen, um die Weise der Chorbe-
handlung zu bezeichnen, zu der Beethoven durch seinen instrumen-
talen Geist sich gelegentlich hat bestimmen lassen.

Der zweite Abschnitt der Messe, das *Gloria* (*Allegro vivace*)
hat zur Grundlage einen mächtig emporschwingenden Gang des
Saitenchors (gleich Anfangs von S. 27 bis 35, dann oft und
stets in breiter Ausführung wiederkehrend), dem die Bläser mit
Hörnern und Trompeten und die Orgel sich thünlichst anschließen,
im ganzen Instrumentale der eine Gedanke des Aufschwungs. Von
Takt 5 treten je zwei Chorstimmen mit heroldsmäßiger Ausständi-
gung des *Gloria in excelsis Deo* zum Sturm des Orchesters,
erst Alt und Tenor auf der Tonika,

(Alt)



Glo - ri - a in ex - celsis (Tenor)

Glo - ri - a in excelsis De - o

dann, Takt 11, Baß und Diskant, zu denen sich gleich wieder die Rufe des Alts und Tenors gesellen, auf der Dominante. Der Aufschwung der Stimmen, die hallende Quinte Takt 7,*) Alles ist freudige Verkündigung, freudig-troziger Ruf (S. 30, 31), der an Gregors des Großen Vorschrift erinnert: der Introitus solle „mit Heroldstimmen“ gesungen werden. Die Stille des „Friede auf Erden“ folgt auf den höchsten Aufschwung des Orchesters in der stillen Tieflage des Chors,

pax ho - mi - ni - bus ho - mi - ni -

Et in ter - ra pax - - - ho - mi - ni -

dessen Baß vom Hornklang in sanfter Füllung gestützt wird; Takt 2 und 3 schlagen die Saiten zweimal leise dazu im Pizzicato und schließen sich dann dem Gesang an.

Dem still und ruhig ausgebreiteten Satz folgt das Laudamus zum Motiv des Gloria, diesem, wieder still, leise und tief, gleich Schauern der Andacht vor dem Anzubetenden das adoramus te,

*) Den Sinn der Quinte haben wir Th. I. S. 121 zu bezeichnen gesucht; sie schwebt über dem Grundton, entschwebt ihm. Die Quarte lehrt das Verhältnis um; die Quinte (in der Tonreihe 2:3:4) hat ihren Erzeuger, den Grundton unter ihr (die 2) verloren und hebt verlangend zu dessen Oktav (der 4) empor. In der Quarte klingen S. 29 Baß und Diskant zusammen in gesteigertem Anschall; in Verdoppelung und verdoppelter Kraft lehrt der Zug S. 33 wieder.

benedi-ci-mus te, a - - do-ra-mus te

wieder auf den oben erwähnten Quintenklang zurückkommend und so das reine Element des Zusammenklangs abermals als Ausdrucksmittel bedeutsam herausstellend.

Glorificamus wird fugatomäßig durchgeführt und nach einer Wiederkehr des adoramus fortgesetzt bis zu einem vom Orchesterhaft großartig besiegelten Schluß in Cdur.

Mit stillem Orgelton (Klarinetten, Fagotte, Hörner, Bässe) wird das Gratias eingeleitet, von den Solostimmen sanft und fromm intonirt, vom Chor in gleicher Weise weitergeführt, worauf zu dem Satz Domine deus das erste Motiv des Gloria wiederkehrt und zu dem Anruf omnipotens das Orchester sich in höchster Schallmacht, — hier, S. 54 der Partitur, treten zum erstenmal die bis dahin aufgesparten Posaunen ein, Alles ist mit FFF bezeichnet die Orgel mit „Pleno Organo con Pedale“ — nieder- und wieder aufschwingt.

Es ist weder ausführbar noch nothwendig, dem reichen Abschnitt Schritt für Schritt zu folgen. Der Grundzug des Charakters, Schauen und Verkündung, verleugnet sich nicht, weder bei dem heroldartigen Anrufe (S. 245) des Domine deus, dessen Weise sich dann in die Worte agnus Dei hineinzieht, — noch in dem sanften Satz qui tollis bei dem Worte peccata, das (S. 65) mit einem Tremolo FF des Saitenchors bezeichnet wird, als fakte Schauer und Erbeben bei dem Gedanken an die Sündenlast der Welt, — noch in dem Spiel der Geigen und Bratschen zu den Worten miserere nobis, S. 69 bis 71; jenes Tremolo übrigens

ist nach dem hohen Anrufe dessen, der „zur Rechten des Vaters“ sitzt, wiedergekehrt. Der höchste Glanz und die größte Macht, — wie seit Händel nur Beethoven es vermocht, — umstrahlt das Quoniam tu solus sanctus. Der Schluß, In gloria dei patris, rollt in weit- und reichgeführten Fugensätze dahin; auf der dreizehnten Seite des Satzes tritt gegen den wirbelnden Jubelgesang der Solostimmen und ihren besiegelnden Amen - Ruf erst der Baß, dann der Tenor des Chors in jenen „großen Pfundnoten“, die Beethoven einst (Th. I. S. 141) so lockend vorgeschwebt waren, mit den Worten cum sancto spiritu in der Weise eines cantus firmus*) auf. Fast unerschöpflich, noch funfzehn Seiten weit, strömt der Chor und findet erst in der Rückkehr zum ersten Anfang des Gloria seine endliche Genugthuung. —

Faßt man, was diese beiden Messen-Abschnitte auf 113 Partiturseiten enthalten, in einem Ueberblicke zusammen, so muß man gelten lassen, daß das Wort der Kirche als solches wohl tiefer oder sinngetreuer gefaßt, der Chor nach seinem eigentlichen Wesen gerechter behandelt werden kann, und daß Beides wenigstens in einzelnen Partien von großen Meistern, namentlich Seb. Bach, wirklich geschehn ist. Man muß sich eingestehn, daß diese Gesänge mehr von der individuellen Anschauung des Lieddichters, als vom Sinn der Kirche in sich tragen; daß dieser Chor nicht durchweg jener ideale Verein typischer Stimmen ist, als den wir ihn in Händel und Bach kennen, sondern oft sich zum Organ und zum Werkzeug des Dichters hat hergeben müssen, -- eine Bestimmung, die sich in den häufigen Unifono's des Chors (der Chor wird Ein Mund!) ohne nähern Anlaß (z. B. S. 7, 143, 144, 156, 161) und in den eben so häufigen Sätzen, wo der Chor redeförmig das Sprechen, etwa der Gemeinde, darzustellen, oder den Sinn recht verdeutlicht einzuprägen

*) Der feste, d. h. von der Kirche wenigstens seit Gregor I. festgesetzte Gesang zu bestimmten Gebetsformeln.

hat (3. B. S. 139, 144, 157—160, 200—201, 222, 224, 230) kund giebt.

Aber dieser Chorführer, dieser Sänger des Hochamts, der Chor und Messe in sein korinthisches Ich einschmolz, das war Beethoven, der zaubergewaltige Begeistigter und Herrscher der Instrumentenwelt, der auszusagen hatte, in welchen Konfigurationen sich, über die Gränzen des Chors und des Bekenntnisses hinaus, jene geheiligten Vorgänge darstellten im freien, gränzunbewußten Reiche der Tonphantasie. Und das ist geschehn. Was Beethoven, wie wir ihn bewundernd erkannt, zu schauen, was er in reinmenschlicher und künstlerischer Andacht zu geben vermocht, ist hier gegeben. Er hätte, wär' er zu neuen Arbeiten dieser Klasse gelangt, Gleiches geben müssen, aber nicht Höheres oder wesentlich Anderes geben können. Diese zweite Messe war seine letzte — und mußte es sein. Denn es ziemt einem Beethoven nicht, sich zu wiederholen.

Es war seine letzte Messe, aber sie durfte nicht fehlen; er, der sich in den Tiefen des menschlichen Gemüths und in großen Anschauungen aus Natur- und geschichtlichem Leben erwiesen, mußte zeigen, wie Er die Weise verständ', in der ein großer Theil des Menschengeschlechts sich zu dem Ewigen bekennt.

Es stirbt Niemand, ehe denn er sich vollendet und sein Lebenswerk abgeschlossen hat. Dann stirbt er.

Jene Auffassung stützt sich auf die Gesamtanschauung des Beethovenschen Gehalts. Sie wird mächtig verstärkt durch den folgenden dritten Abschnitt der Messe, das Credo.

Denn die vorhergehenden Sätze sind — zusammengefaßt in große Massen, wie Beethoven nach Kirchenbrauch gethan — Ausdruck allgemeiner Andächtigkeit, in der es eigentlich auf die Persönlichkeit des Andächtigen noch nicht wesentlich ankommt. Ein Beethoven wird inniger, begeisterter singen, als ein Cherubini oder Hummel, einst sein Nebenbuhler bei Esterhazy; aber wer der eine oder

Audere gewesen und was sie gedacht, das kommt hier noch nicht zum vollen Ausdruck.

Das kommt im Credo zur Geltung.

Im Credo legt jeder Komponist, ohne gerade darum zu wissen, sein persönlich Glaubensbekenntniß den Worten des allgemeinen unter. Aus Palestrina tönt die Salbung und Weihe der päpstlichen Kirche, die im Gedanken der Einen Gemeinde unter Einem Hirten sich als die allein seligmachende festhält. Bach faßt in evangelischer Weihe und lutherischer Treue jedes Wort, — von dem Wort Credo an, das er durch alle Welten herdurchführt, — nach seinem besondern und tiefen Sinn und Bekenntniß in höchster Sicherheit und Ruhe des Bewußtseins.

Beethoven steht in einer Zeit, die jener Erfülltheit und Sicherheit fern ist, er selber seiner ganzen Gemüths- und Geistesrichtung nach nicht katholischer Christ. Glaube ich? — glaubt Ihr? — Ein Denker, nämlich der in philosophischem Erörtern seinen Lebensberuf findet, würde das gründlich durchgefochten haben. Beethoven, den Künstler, den Schauenden, ergreift die allgemeine Vorstellung des Ich glaube! mit allen Kräften und Befriedigungen und all' der Befeligung, die sie dem Glaubenden gewährt. Was seit Jahrtausenden für Millionen und aber Millionen gegolten: es muß wahr sein; Ich muß glauben! Ihr müßt glauben! — Daß der Glaube nach der Schrift selber eine Gnade ist; zu der wir nichts thun können, beruhigt ihn nicht; das Credo muß gelten.

In diesem Sinne hat Er es gefaßt. Der Zweifel selbst, das Ich glaube nicht! in der eigenen Brust, muß die künstlerische Macht, mit der er das Ich glaube! verkündet, erhöhen.

Mit kühnem Einschlag des Orchesters (man siehe den Einsatz S. 239) eröffnet sich in hoher dichterischer Weihe der Vorgang des Glaubensbekenntnisses, Stimme auf Stimme behauptet das Credo! Credo! in gewaltiger Rüstigkeit der hinab in die Tiefe greifende

Baß, der emporrauschende Flug der Geigen das Credo in unum deum, das der Chor fest und stark auskündigt und bei patrem

Allegro ma non troppo.

deum cre - do in u - num deum pa - trem
in unum
deum, in unum u - - num deum pa - trem

in trotziger Emphase schließt. Schließt, um gleich fortzuschreiten zu dem: Ich glaube an den allmächtigen Vater, Schöpfer Himmels und der Erden“. Das ist ja auch Beethovens Glaube, den er sich aus der Weisheit Aegyptens (Th. I. S. 323) geholt zu haben meinte! Da ist es nun ganz göttlich, wie unter dem hohen Ruf und Aushall der hohen Stimmen der Baß sein Glaubenswort festhält, und über alle Menschenstimmen hinaus*)

Fl.
O.
H.
Disc.
Alt
Tenor
Baß
H.
impotens
fa - ctorem coeli coe - li et terrae

*) Die dürftige Skizze kann, zumal sie den Satz nicht zu Ende bringt, von der Fülle und Pracht des Orchesters und dem festen Gepräge des Satzes kaum eine Vorstellung geben.

die himmlischen Heerschaaren ihr ewiges Triumphlied erschallen lassen mit Macht. So war dem Johannes, als er ausrief:

„Und siehe, ich sah den Himmel offen!“

Allerdings hat er für dieses Hosanna über den Wolken und den Glaubensgesang der Erdbewohner — für diesen nur die Menschenstimmen, für jenes nur den Chor seiner Instrumente. Allerdings kann man leicht herausklügeln, daß die Instrumente nicht über, sondern unter dem Menschenwesen stehn. Das Alles ist wahr, — und bedeutet doch gar nichts, beweist nicht das Mindeste gegen die Höhe des Beethovenschen Gedankens, sondern bezeugt nur abermals, daß für den höchsten Ausdruck der Idee die materialen Mittel keiner Kunst ausreichen, und wir aus dem Geist ergänzen müssen, was kein sterblicher Mund auszusagen vermag.

Das Credo tönt abermals in gleicher Weise; milder, von freudiger Nährung bewegt, folgt das Bekenntniß zum Herrn Christ, dem Sohn Gottes. Wie nach dem stillen, tief und leif' erklingenden ante omnia saecula der freudige Eifer im deum de deo sich in wetteifernd einander nachdrängenden Stimmen entzündet und, daß Christ wahrer Gott, vom wahren Gott geboren, mit Rednerschwung und streitfertiger Selbstgewißheit

deum deum verum de deo vero genitum

festgehalten, — wie dann das consubstantialem in würdevoller Ausbreitung durch alle Stimmen für wahr bekannt wird, — wie er mit homerischer Kühnheit das descendit zeichnet: — wer kann das und alles Sonstige aussagen? Das Wunder der Menschwerdung (incarnatus de spiritu sancto) wird von bangbefremdeten

Einzelstimmen über den weichen Schallpulsen von Clarinetten und Fagotten erzählt; wenige Saiten-Instrumente („nur einige Violinen, zwei Violoncelle“, schreibt er vor) gehen schattengleich neben den Singstimmen einher. Eine Flöte, ganz leise, spielt wunderbar hinein. In ihrem Trillern und Läufern blinzelt und lächelt unversteht Delirium der Vision, es ist der Irrsinn, es sind die Wirbel des Geistes, der vor dem Unbegreiflichen festgebannt steht. —

In dieser Zeit war es, wo nach langem Ausbleiben, tief in der Nacht, im fürchtbarsten Unwetter Beethoven mit bloßem Haupte, das halbergraute Haar von Regen triefend, einmal erstarrt in seine Wohnung zurückkehrte. Er hatte das Unwetter nicht bemerkt, der Hut war ihm abhanden gekommen, er wußte nichts davon. —

Wenn jene Solostimmen enden, sagen die Chorstimmen — sie singen nicht, sondern sie sagen, sie sprechen — das Unbegreifliche jenen Verkündigern nach. Es ist die Gemeine, die mit blöder Zunge das vom Priester ausgekündigte Mysterium nachstammelt.

Und hiermit scheiden wir von dem wunderreichen Werke. Diese Schätze auszubreiten und durchzuzählen, ist hier unausführbar, sie zu bezeichnen war allein Pflicht. Fahl, wie nächtens der Feuerschein über versunkenen Schätzen, leuchtet das beschreibende Wort, wo Beethoven nicht Stimmen auf Erden gefunden hat, seine Gesichte zu verkünden. —

Das Werk war vollendet, und der Schöpfer desselben darbt. Er mußte für den Nessen und sich Geld schaffen und beschloß im Winter zu 1823, das Werk den Höfen Europa's als Manuscript gegen Zahlung von 50 Dukaten anzutragen; sein Freund und treuer Beistand, Schindler, übernahm die langwierige Ausführung. In der Einleitung zur Subscription erklärte Beethoven (S. 228) die Messe für sein „größtes und gelungenstes Werk“, in der Zuschrift an den König von Frankreich wurde es „l'oeuvre le plus accompli“ genannt.

An Goethe schrieb Beethoven vergebens; er erhielt keine Antwort.

An Cherubini schrieb er folgenden Brief:

„Hochgeehrtester Herr!

Mit großem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit mich Ihnen schriftlich zu nahen. Im Geiste bin ich es oft genug, indem ich Ihre Werke über alle andere theatralische schätze. Nur muß die Kunstwelt bedauern, daß seit längerer Zeit wenigstens in unserem Deutschland, kein neues theatralisches Werk von Ihnen erschienen ist. So hoch auch Ihre anderen Werke von wahren Kennern geschätzt werden; so ist es doch ein wahrer Verlust für die Kunst, kein neues Produkt Ihres großen Geistes für das Theater zu besitzen. Wahre Kunst bleibt unvergänglich, und der wahre Künstler hat immiges Vergnügen an großen Geistesprodukten. Eben so bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme größeren Antheil daran, als an meinen eigenen; kurz ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beständige Kränklichkeit nicht Schuld, Sie in Paris sehen zu können, mit welch' außerordentlichem Vergnügen würde ich mich über Kunstgegenstände mit Ihnen besprechen! Glauben Sie nicht, daß, weil ich jetzt im Begriff bin, Sie um eine Gefälligkeit zu bitten, dies blos der Eingang dazu sei. Ich hoffe und bin überzeugt, daß Sie mir keine so niedrige Denksweise zumuthen.

Ich habe so eben eine große solenne Messe vollendet, und bin Willens, selbe an die europäischen Höfe zu senden, weil ich sie vor der Hand nicht im Stich herausgeben will. Ich habe daher durch die französische Gesandtschaft hier auch eine Einladung an Se. Majestät den König von Frankreich ergehen lassen, auf dieses Werk zu subscribiren, und bin überzeugt, daß der König selbe auf Ihre Empfehlung gewiß nehmen werde. *Ma situation critique demande, que je ne fixe pas seulement comme ordinaire mes voeux au ciel, au contraire, il faut les fixer aussi en bas pour les necessités de la vie.* Wie es auch gehen mag mit meiner Bitte an Sie, ich werde Sie dennoch alle Zeit lieben und verehren, et

sagen, daß man nicht zurückgekommen ist. Eine solche Gesellschaft nun (wiewohl eine harmonische), die weit über die Hälfte aus Frauen, Töchtern, Jünglingen und Kindern besteht, von welchen ein bedeutender Theil auch von dem geringen Beitrag befreit ist, zu einem pecuniären Zweck zu vereinen, ist eine Aufgabe, und wer viel fragen muß, der hat viele Antworten zu hoffen.

Dessen ungeachtet denke ich ein Exemplar Ihres edlen Werkes für den bestimmten Preis von 50 Dukaten auf meine eigene Gefahr zu erstehen, wenn Sie, würdiger Freund, sich folgenden Vorschlag wollen gefallen lassen.

Sie wissen, daß in unserer Academie nur Capellstücke (ohne Instrumentalbegleitung) geübt werden. Nun heißt es in Ihrem Briefe, daß Ihre Messe beinahe durch die Singstimmen allein aufgeführt werden könnte. Demnach müßte es Ihnen geringe Mühe machen, das mir bestimmte Exemplar gleich so einzurichten, daß das Stück gradezu für uns brauchbar wäre.

Der Vortheil, welcher für Ihren dauernden Ruhm daraus hervorgehen muß, indem ein solches Stück bei uns Jahr aus, Jahr ein 4 bis 5 mal neu eingeübt wird, wäre es nicht allein; Sie würden Ihr Werk dadurch für alle ähnlichen Gesellschaften, deren es im Preussischen allein eine bedeutende Anzahl gibt, brauchbar machen, indem an kleineren Orten wie Berlin die Instrumentalbesetzung immer dürftig zu sein pflegt. Was uns betrifft, so hätten Sie ausser einem Singchor von 160 klingenden Stimmen, welche wöchentlich zweimal zur Uebung kommen, auf 4 — 8 gute Soloimmen zu rechnen und was die Ausführung anbelangt, so werde ich an meinem Theile dabei zu wirken suchen, was ich einem Kunstgenossen wie Sie, schuldig zu sein mich stets verpflichtet gehalten habe.

Sagen Sie mir hierüber bald ein bejahendes Wort. Das Geld soll Ihnen pünktlich übermacht werden. Mit inniger Verehrung und Liebe Ihr

Belter.

Beethoven an Zelter.

Wien, den 25. März 1823.

Euer Wohlgebohren!

Ich ergreife diese Gelegenheit, um ihnen alles gute von mir zu wünschen — die Überbringerin hat mich Sie ihnen bestens zu empfehlen, ihr Name ist Cornega. Sie hat einen schönen *Messa Soprano* und ist überhaupt eine kunstvolle Sängerin ist auch in mehreren Opern aufgetreten mit Beyfall.

Ich habe noch genau nachgedacht ihrem Vorschlag für ihre Singakademie, sollte dieselbe einmal im Stich erscheinen, so schicke ich ihnen ein Exemplar ohne etwas dafür zu nehmen, gewiß ist, daß sie beinah bloß *a la capella* aufgeführt werden könnten, das ganze müßte aber doch hierzu noch eine Bearbeitung finden und vielleicht haben sie die Geduld hierzu. — übrigens kommt ohnehin ein Stück ganz *a la capella* bey diesem Werke vor und möchte grade diesen Styl vorzugsweise den einzigen wahren Kirchen = Styl nennen -- Dank für ihre Bereitwilligkeit von einem Künstler, wie sie mit Ehren sind, würde ich nie etwas annehmen — ich ehre sie und wünsche mir Gelegenheit zu haben, ihnen dieses thätlich zu beweisen. Mit Hochschätzung Ihr Freund und Diener

Beethoven.

Daß diese Unterhandlung weitere Folgen gehabt, ist nicht bekannt.

Beethovens eigenhändiges Schreiben an den König von Schweden, der als französischer Gesandter Bernadotte ihn einst zur Komposition der Heldenymphonie angeregt hatte, blieb unbeantwortet. Auch der Fürst Esterhazy wies seinen Antrag zurück.

Von allen Höfen nahmen bloß vier, der preussische, russische, sächsische und französische an; außerdem unterzeichneten Fürst Anton Radzivil, der Komponist des goetheschen Faust, und Schelble, Stifter und Director des Cäcilienvereins in Frankfurt am Main. Der König von Preußen war der erste Unterzeichner. Der preu-

frische Gesandte ließ bei Beethoven anfragen, ob er nicht einen königlichen Orden den 50 Dukaten vorzöge? „Fünfzig Dukaten!“ war Beethovens schallend nachdrückliche Entscheidung. Der König von Frankreich, Ludwig XVIII., übersandte Beethoven eine schwere goldne Medaille mit seinem Brustbild und auf der Rückseite mit der Inschrift: „Donné par le Roi à Monsieur Beethoven.“ Dem österreichischen Hofe hatte Beethoven keinen Antrag gemacht; derselbe hatte nie für ihn etwas gethan.

Doch im Februar 1823 gelang es den unablässigen Bemühungen des Grafen Moriz Sichnowski, die Bestellung einer Messe für den Kaiser bei dem damaligen Hofmusikgrafen, Grafen Moriz von Dietrichstein anzuregen. Der letztere schrieb am 23. Februar an Sichnowski:

„Lieber Freund!

. . . . „Ich schicke Dir hier zugleich die Partitur einer Messe von Reutter, welche Beethoven zu sehen wünschte. Wahr ist es, daß Se. Majestät der Kaiser diesen Styl liebt, indessen braucht Beethoven, wenn er eine Messe schreibt, sich nicht daran zu halten. Er möge nur seinem großen Genie folgen, und blos berücksichtigen, daß die Messe nicht zu lang noch zu schwer in der Ausführung werde; — daß es eine Tutti-Messe sei, und bei den Singstimmen nur kleine Sopran- und Alto-Solos vorkommen (wofür ich zwei brave Sängerknaben habe) — doch weder Tenor- noch Baß- noch Orgel-Solos. — Bei Instrumenten könnte ein Violin- oder Oboe- oder Clarinett-Solo angebracht werden, wenn er es wollte.

Fugen lieben Se. Majestät sehr, gehörig durchgeführt, doch nicht zu lang; — das Sanctus mit dem Hosanna möglichst kurz, um nicht die Wandlung aufzuhalten; und — wenn ich etwas für mich beifügen darf: das Dona nobis pacem mit dem Agnus Dei ohne besondern Absprung verbunden, und sanft gehalten, was bei zwei Messen von Händel (aus dessen Anthems zusammengesetzt), bei zwei

Messen von Raumann, und von Abbé Stadler eine besonders schöne Wirkung macht.

Dies wären in Kürze, meiner Erfahrung gemäß, die zu beobachtenden Rücksichten, und ich würde nur dem Hofe und der Kunst Glück wünschen, wenn unser großer Beethoven bald Hand an's Werk legen wollte."

Beethoven ging bereitwillig auf den guten Willen der beiden Grafen ein, begab sich mit Richnowski zu Dietrichstein, um das Nähere zu besprechen, wollte sogleich an's Werk gehn, — allein es sollte nicht sein. Krankheiten, Augenübel, Widerwärtigkeiten traten dazwischen, zuletzt, im Herbst, die Idee der neunten Symphonie.

X Die letzte Symphonie.

Mittlerweile war eine andre Zeit herangerommen. Die Restau-
rationsperiode wäre nur unvollkommen begriffen, wenn man ihr
blos auf dem politischen Gebiete zu begegnen meinte. Das Ringen
um Freiheit war mit dem Heldenthum des Eroberers, alle die gro-
ßen Thaten, dieser Sturz und diese Herstellung von Thronen und
Reichen waren nun vorüber; und es war das Bedürfniß des Aus-
ruhens, des Genießens, für die Besizenden und Bevorzugten des
Schwelgens im süßen Halbvergeffen und Halbträumen hervorge-
stiegen. In der Musik fand diese Zeit sinnlichen Ritzeis ihren höch-
sten Ausdruck in Rossini, und Rossini mit seiner Schaar welscher
Singvirtuoson (unter ihnen auch die deutsche Henriette Sontag und
die Unger) übrigens alle für Bühnenstücke, wie „die Gesellschaft“
und die erschlafften Völker sie brauchen konnten, vortrefflich, — Rossini
mit seinen verführerischen Mitteln fand in der Welt keine offnere
Aufnahme, als bei den lebens- und genußsüchtigen Wienern.

Sie wollten sich einmal wieder recht wohl sein lassen nach
alter Art, ihre Nerven beruhigen, ihren Geist entspannen. Ros-
sini wurde ihr Abgott, Beethoven wurde verlassen, vergessen.

Aus dieser Zeit giebt der einsichtige und feinbeobachtende Koch-
liß anziehende Kunde.

Er war im Sommer 1822 nach Wien gekommen, hatte Beetho-
ven, den man ihm als menschenscheu schilderte, am dritten Orte zu
treffen gewußt und sich ihm, der eben in Unterhaltung begriffen

war, vorstellen lassen. Unter dem 9. Juli berichtet er darüber einem Freunde:

„Beethoven schien sich zu freuen, doch war er gestört. Und wär' ich nicht vorbereitet gewesen, sein Anblick würde auch mich gestört haben. Nicht das vernachlässigte fast verwilderte Aeußere, nicht das dicke schwarze Haar, das struppig um seinen Kopf hing, und dergleichen, sondern das Ganze seiner Erscheinung. Denke Dir einen Mann von etwa 50 Jahren, mehr noch kleiner, als mittler, aber sehr kräftiger, stämmiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau — ungefähr wie Fichte's, nur fleischiger und besonders von vollerm, runderm Gesicht; rothe gesunde Farbe; unruhige, leuchtende, ja bei fixirtem Blick fast stechende Augen, keine ober hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges eine Mischung oder ein, zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Rauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort; sogleich wieder ein Versinken in düstres Schweigen.“

Etwa 14 Tage darauf führte Franz Schubert Kochlitz an die Tafel des Gasthauses, wo Beethoven speiste. Kochlitz erzählt: „Beethoven saß, umgeben von mehreren seiner Bekannten, die mir fremd waren. Er schien wirklich froh zu sein. . . . Es war nicht eigentlich ein Gespräch, das er führte, sondern er sprach allein, und meistens ziemlich anhaltend wie auf gut Glück in's Blaue hinaus. Er philosophirte, politisirte auch wohl, in seiner Art. Er sprach von England und den Engländern, wie er nämlich Beide in unvergleichlicher Herrlichkeit dachte — was zum Theil wunderbarlich genug herauskam. Dann brachte er mancherlei Geschichten von Franzosen aus der Zeit der zweimaligen Einnahme Wiens. Diesen war er gar nicht grün. Alles das trug er vor in höchster Sorglosigkeit und ohne den mindesten Rückhalt, alles gewürzt mit höchst originellen, naiven Urtheilen oder possirlichen Einfällen. Er kam

mir dabei vor, wie ein Mann von reichem, vordringendem Geiste, unbeschränkter, nimmer rastender Phantasie, der als herumreisender, höchstfähiger Knabe mit dem, was er bis dahin erlebt und erlernt hatte, oder was an Kenntnissen ihm angefliegen, auf eine wüste Insel wäre ausgesetzt worden, und dort über jenen Stoff gesonnen und gebrütet hätte, bis ihm seine Fragmente zu Ganzen, seine Einbildungen zu Ueberzeugungen geworden, welche er nun getrost und zutraulich in die Welt hinaus rufte.“

Dann trat Beethoven zu Rochlitz, sprach ihn freundlich an, äußerte sich aber um so unzufriedener über die dormalige Richtung des Wiener Musikwesens. „Von mir hören Sie hier gar nichts. Was sollten Sie hören? Fidelio? den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonien? Dazu haben sie nicht Zeit. Die Konzerte? da orgelt Jeder nur ab, was er selbst gemacht hat. Die Solosachen? die sind hier längst aus der Mode, und die Mode thut Alles. Höchstens sucht der Schuppenzigh manchmal ein Quartett hervor.“

„Unsere dritte Zusammenkunft,“ erzählt Rochlitz weiter, „war die heiterste von allen. Er kam hierher nach Baden, und zwar diesmal ganz nett und sauber, ja elegant. Doch hinderte ihn dies nicht (es war ein heißer Tag) bei einem Spaziergang im Helenthal — und das heißt, auf dem Wege, den Alles, selbst der Kaiser und sein hohes Haus geht, und wo Alle auf meist schmalem Pfade hart an einander vorbei müssen, — den feinen schwarzen Frack auszuziehen, ihn am Stocke auf dem Rücken zu tragen, und blosarmig zu wandern. Er blieb von ungefähr Vormittags 10, bis Nachmittags 6 Uhr. . . . Diese ganze Zeit über war er überaus fröhlich, mitunter höchst possirlich, und Alles, was ihm in den Sinn kam, mußte heraus; „ich bin nun einmal heute aufgeklopft,“ so nannte er's, und bezeichnend genug. Sein ganzes Reden und Thun war eine Kette von Eigenheiten, und zum Theil höchst wunderlichen. Aus allen leuchtete aber eine wahrhaft kindliche Gutmüthigkeit, Sorglosigkeit, Zutraulichkeit gegen Alle, die

ihm nahe kamen, hervor. Ist er einmal in Bewegung gesetzt, so strömen ihm verblüffende Witze, possirliche Einfälle, überraschende, aufregende Kombinationen, Paradoxien unerschöpflich zu; er erscheint selbst liebenswürdig, . . . der dunkle ungeleckte Bär hält sich so treumüthig und zutraulich, brummt auch und schüttelt die Bommelchen so gefahrlos und kurios, daß man sich freuen und ihm gut sein müßte, sogar wenn er nichts wäre als solch ein Bär, und nichts geleistet hätte, als was nun eben ein solcher kann.“

Nochlich theilte ihm auch Härtel's Vorschlag mit, eine Musik zu Goethe's Faust zu schreiben, ungefähr in der Weise, wie die zu Egmont. Das zündete bei dem leicht erregbaren Künstler. „Ha!“ rief er aus, und warf die Hand hoch empor, „das wär' ein Stück Arbeit! da könnt' es was geben!“ — und sah dabei zurückgebeugten Hauptes starr an die Decke. — „Aber ich trage mich schon eine Zeit her mit drei anderen großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt, im Kopfe nämlich. Diese muß ich erst vom Halse haben: zwei große Symphonien, und jede anders, jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn, sehen Sie, seit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne, ich hab's lange, aber es will nicht auf's Papier. Es grauet mir vor'm Anfang so großer Werke. Bin ich drin, — da geht's wohl.“

In der That drängten sich um diese Zeit Pläne und Anträge zu den verschiedenartigsten großen Unternehmungen, die kleinern Arbeiten gar nicht zu erwähnen. Er selber trug zwei Symphonien im Sinne, die neunte und eine zehnte. Die Oper Melusine und eine andere, der Taucher, waren ihm (Th. I. S. 379) angetragen, zu einem zweiten Oratorium, „der Sieg des Kreuzes,“ Gedicht von Bernard, war er entschlossen, hatte ohnehin den Antrag erhalten, um jeden Preis ein Oratorium für Boston zu liefern. Doch als ihn 1823 ein Freund (Bühler) erinnernd fragte: „das Oratorium nach Boston?“ mußte er antworten: „Ich schreibe nur das nicht,

was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche. Es ist deswegen nicht gesagt, daß ich doch bloß um's Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist, Faust."

Diese Periode sollte nicht vorbeigehn; wir schreiben nicht, was wir wollen, sondern was wir zu schreiben berufen und gedrungen sind. Das erfährt jeder Künstler in sich; und wenn es ihm selber nicht zum Bewußtsein kommt, so vermögen die Umstehenden es zu erkennen. Von all jenen Plänen und Vorsätzen sollte nur ein einziger sich verwirklichen: die Idee der neunten Symphonie. Sollte Beethoven von seiner Leonore, dem tondichterischen Ideal der deutschen Gattin, zu dem Zauberweib Melusine hinabsteigen? oder mit Weigl (Th. I. S. 379) Kompagnie machen zu einer Hochzeits-Oper von Biebnfels? oder sollt' er den lange nach ihm wiederholten Irrthum durchkosten, daß Faust „das Höchste“ für die Musik sei, weil er das größte Dichterwerk der Deutschen ist? —

Aber die Idee der neunten Symphonie mußte zur Ausführung kommen. Sie war für ihn eine Nothwendigkeit, wenn sein Leben und Schaffen sich harmonisch abrunden und schließen sollte; sie war eben so gewiß ein nothwendiges Moment in der Entwicklung der Kunst. Sie mußte geschrieben werden. Und die andern Werke sollten nicht geschrieben werden; denn sie wären nur Wiederholungen, sei es auch vergrößerte, des schon Gegebenen geworden. Beethoven aber, dem Schöpfer der Idee in der Instrumentenwelt, ziemte, sich selber die Gränze zu setzen durch seines Berufs Vollendung.

So schuf er mit Nothwendigkeit seine letzte Symphonie, die unter dem Titel

Sinfonie mit Schlußchor über Schillers Ode: „An die Freude“

für großes Orchester, 4 Solo und 4 Chorstimmen

als 125stes Werk bei Schott in Mainz herausgegeben ist. Welche Bestimmung das Werk in sich trug, ist ihm selber nicht klar

beruht gewesen, denn er hat zu einer zehnten Symphonie vorgearbeitet.

Wohl mag zu allererst nur der Vorsatz bestanden haben, noch eine Symphonie (oder vielmehr zwei) zu schaffen, größer, mächtiger als alle bisherigen. Dann mag der Gedanke zugetreten sein, sie, wie noch der Titel andeutet, mit einem Schlußchor aus Schiller's Gedicht zu krönen; wörtlich darf wohl der Titel nicht genommen werden, wenigstens wüßten wir nicht zu erkennen, daß die Symphonie von Anbeginn an die Schillersche Ode — oder auch nur ihr Grundgefühl wiedergäbe. Vielmehr deutet der erste Text, der die Ode an die Symphonie knüpfen sollte und der sich in den Skizzenblättern*) findet: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen!“ nur auf ganz äußerliche Anknüpfung, — auch das Rezitativ der Kontrabässe lag, wie Schindler bezeugt, noch nicht im Plane, — und zwar Anknüpfung eines neuen und fremden Elements an die schon im Innern wachsende Symphonie. Neu aber und fremd, das müssen wir festhalten, war es, ja, damals ohne Beispiel, der Symphonie — einer wirklichen Symphonie, eine Kantate, dem vorherrschend elegischen Instrumentalwerke den Freudenhymnus anzuschließen.

Zuletzt ward, was werden sollte; der Schlußstein ward gesetzt zu dem Wunderbau der beethovenschen Symphonien. Daß er sein Werk nicht in diesem Sinne gefaßt, beweisen schon die Ansätze zur zehnten Symphonie. Ob ihn nicht demungeachtet dunkle Ahnungen vom Ende der Laufbahn angeweht, — wer kann es wissen? nur das ist sicher, daß ein eigenthümlicher Grundklang aus dem Werk uns anweht; es ist so mächtig, so riesengewaltig! und dabei so weich und trauervoll.

Eine Gestalt, den Engeln ähnlich,
 Doch mit dem Finstern und trübem Ausdruck
 Erhaben geistiger Natur. — **)

*) Siehe Beilage B.

**) Byron im Rain.

Und er hatte schon so viel geschaffen, geschöpft aus dem Markt seines Lebens! und so Vieles hatte ihn milde machen können! mehr als Alles sonst hatte doch wohl an ihm die Vereinsamung gezehrt mitten in der lauten, fröhlichen Welt, die athemlose Stille, die ihn gefangen hielt, wo Alles sich heiter begrüßte und vernahm und vertraute. Er, er arbeitete fort, und schuf um seinen einsamen Geist Welten voll Gesichte und Erinnerungen, und blieb einsam. Denn selbst den nächsten Freunden, das war der Fluch der Taubheit, entzog er sich im Argwohn, weil das traute Wort fehlte, das schon halbvernommen unter Guten Alles sagt und Alles ausgleicht.

Noch eine eigenthümliche Spur leitet im Werke selbst auf jene Ahnungen eines Letzten, die mitgewirkt und mitgewebt haben können an der letzten Symphonie. Sie ist ganz anders gearbeitet, als alle frühern, als alle Orchesterwerke. Die Gedanken, namentlich auch die Nebengedanken sind weiter geführt als jemals, gleichsam um sie nach allen Richtungen hin zu erschöpfen: und dies ist nicht ein bloßes Mehr im Vergleich zu den frühern Arbeiten, sondern es ist eine Verbreitung, deren Nothwendigkeit keineswegs durchaus im Gedanken selber liegt. Ist dies schon der bisherigen Weise des Meisters fremd, so wird es noch bezeichnender, wenn man Schritt für Schritt sich überzeugt, daß nirgends die weite Ausführung an Dehnung oder Zerflossenheit rührt, nirgends sich Nachlassen zusammenfassender Energie spüren läßt, sondern nur der klare Vorsatz heraustritt, nach allen Seiten Alles zu sagen. Es ist diese nachsinnende Emsigkeit der Umständlichkeit zu vergleichen, die liebevolle Vorsee bei der Abfassung des letzten Willens aufwendet.

Dasselbe läßt sich an der Behandlung des Orchesters wahrnehmen. Wenn bisher in Beethoven's Werken mit der dramatischen Individualisirung (Th. I. S. 215) klare, gewalthaberische Massenbildung wechselte, in der Schlacht- und Sieges-Symphonie sogar vorwaltete: so löst sich in der letzten Symphonie das Orchester gleichsam in seine einzelnen Stimmen auf, jede will sich selbständig ganz aussprechen, damit nur von allen Seiten Alles gesagt werde, jede geht

ihren eigenen Gang, als wäre sie nur für sich da. So schreiten sie frei und in höchster Individualisirung neben und durch einander, wie noch nie zuvor (und nachher auch nicht) gewagt, nothwendig befunden war; der Stylist könnte sagen: Beethoven habe sich hier dem Quartettstyl genähert, wie er ihn in den letzten Quatuors ausgebildet. Es versteht sich übrigens, daß diese Weise nicht ausnahmslos waltet; aber sie herrscht, namentlich im ersten Satz, der den Charakter des Ganzen feststellt, so entschieden vor, daß sie sogar in die machtvollsten Entwicklungen, z. B. S. 25, eindringt.

Was auch in seinem Innersten gewebt und gewaltet haben mag: die letzte Symphonie sollte werden. Die letzte mußte es schon bewegen sein, weil es nicht möglich (künstlerisch! — technisch ist alles möglich) ist, in der Ausarbeitung und Individualisirung weiter zu gehn, wie jeder Kompositionsverständige erkennt und die Bruchstücke zur zehnten Symphonie vollends erweisen.

Noch einmal, zur letzten Symphonie, rief der Meister sein Heer auf, die Instrumente. Noch einmal sollten wir aus dem Element des Schalls eine Welt beseelter, handelnder Wesen hervorgehn sehen, die das ewige Kampf- und Klage lied singen, das Leben heißt, und den einzigen Trost finden: sich untereinander zu lieben, wie Kindlein des heiligen Johannes.

Aus dem Unbestimmten — die Quinte

Allegro ma non troppo, un poco maestoso

Sotto voce.

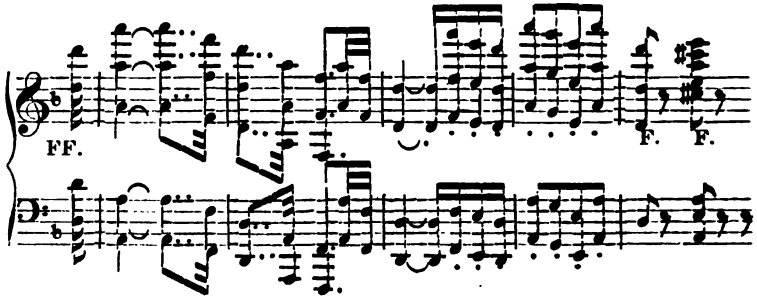
V. 1.

Va. sempre

pp

bebt in den zweiten Violinen und Violoncellen, vom leisen Anhauch der Hörner geschwellt, — aus der zitternd gebährenden Nacht zucken

Blitze des Entstehens, bis in die Tiefe hinab. Im langsamen, ängstlicher dringenden Werden steigt eine mächtige, düstere Gestalt auf,



ein Geschöpf, mehr des gebietenden Willens, als des wallenden Gemüths. Denn der Wille spricht sich im Rhythmus aus; da gestaltet er dies unabänderliche düstere D—F—A, daß es jetzt! wie zornmüthig-fest einschlage, jetzt! niederzucke, jetzt stehe und sich fester einwurzele.

Diese innerlich, im Gemüth einfache, im Heraustreten unwillkürlich willensmächtige Gestaltung des Hauptfases ist von höchster Bedeutung für die ganze Komposition. Vor Allem ist hiermit jeder Gedanke ausgeschlossen, daß der Sinn der Symphonie mit dem Sinn der Schillerschen Ode irgend in Beziehung stehe; die Symphonie hat ihren finstern Gang einsam angetreten in diesem einsam mächtigen Einklang ihrer Stimmen.

Die Unterdominante, wieder mit dem Stempel eigenmächtigsten Willens (Takt 2)

The second system of music also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with similar rhythmic complexity. Dynamic markings include 'F.', 'F.', 'FF.', 'FF.', and 'F.'.

wird herbeigezogen, diese Gestalt noch mehr zu festigen, die nun, unter dem Schall von Trompeten und Pauken, weit hinaus ihr Klagedasein verkündiget und in trotziger Eigenwilligkeit

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are piano accompaniment, and the bottom two are violin parts. The piano part features a complex, dissonant chord structure with a 'dimin.' marking. The violin part shows a melodic line with a '6' marking below it.

zurückstrzt in die Nacht. Diese trotzige Starrheit, die sich doch zweimaligen Klagerufs (Takt 1—5 S. 3 der Part.) nicht erwehren kann, dieses Beharren auf dem schiefen Quartsextakkord (Takt 4 und 5 des Beispiels), der sich in den Schlußakkord hineinrenkt mit Verschmähung des schlußbildenden Dominantakkordes, dieser regellose, losgebundene Niederschwung der Violinen, das Alles mahnt an titanische Geberdung, an Zaubergewaltigkeit.

Und ist Beethoven nicht der zaubergewaltige Schöpfer und Herr in der Welt der Instrumente, die jetzt zum letztenmal sein Gebot vernimmt?

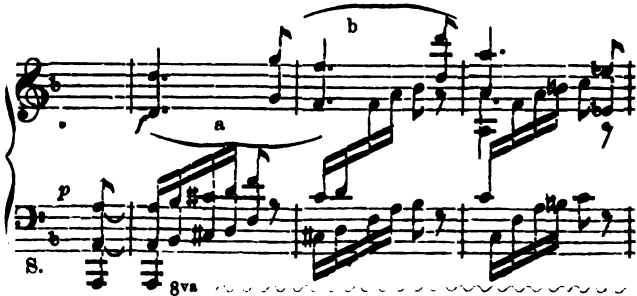
Noch einmal, jetzt fester gegründet auf der Tonika, erbebet, wie zuvor, die Tiefe, zucken die schnell verschwindenden Ansätze der Geigen und Bässe, greifen sie, wie zuvor, ängstlich und unruhvoll in Geigen und Bratschen umher, und jene große Gestalt tritt zum zweitenmal aus der Nacht hervor, sicherer und angehellt in Bdur,

um bald in die Trübnis von Dmoll sich zurückzuwenden. Dies erfolgt in schwertreffender Erörterung, schwer nach dem befin-
nungsreichen und dann schwertreffenden Rhythmus,



schwer durch die Gegenstellung der vollen Massen, alle Bläser gegen alle Saiten. Dann geräth das Ganze, in enger Folge des Sechszehntelmotivs, in drängende Bewegung, aus der schlusssatzartig (Schlusssatz für den Hauptsatz) ein elegischer Gesang der ersten Violin (die zweite, Bratsche und Bass strömen voll) hervortritt, den mit den Bratschen und Bässen die Fagotte in Oktaven, einen Takt später nachahmend die Flöten, Oboen und Klarinetten in Doppeloktaven wiederholen.

In schnellentschiedner Wendung wird die Dominante von Bdur (Tonart des Seitensatzes) ergriffen und unter dem elegischen Wechsel-
sang der Fagotte, Klarinetten und der Flöte gegen Oboen und Hörner festgehalten bis zum Seitensatze,



*) S bedeutet Saiteninstrumente, Bl. Bläser; das bbbb gehört den tiefen B-Hörnern und erklingt eine Oktav tiefer, als oben geschrieben ist.

der wieder Wechselgesang von Klarinette und Fagott (a) ist gegen Flöte und Oboe (b), und vom Gegenfaze des Saitenchors, mit den Kontrabässen getragen. Von hier strömen die Stimmen, fließen sie, — kaum durch ein Paar willensstarke Schläge einen Augenblick lang festgehalten — über nach Hdur, wenden sich zurück nach B, schwingen sich aus den Sechszehnteln in verdoppelte Bewegung und bilden endlich, auf der fünfundzwanzigsten Zeile, den Schlusssatz aus dem festen Kern des Hauptsatzes kühn und stark in Bdur aus. Das ganze Treiben bis dahin war tief jener elegischen Klage dahingegeben, die den Grundton des ganzen Satzes bildet und nach der selbst der muthvolle Schluß nicht zu freudiger Wirkung gelangt; auch in ihn hinein, wenigstens in seinen Anfang, reicht die Spaltung der Stimmen, die Violinen schreiten voran, das Orchester folgt, erst im vierten Takte gleicht der mächtige Unifono-Satz auch rhythmisch sich zu vollkommener Einheit aus.

Ein Schritt von B nach A und der Anfang (S. 267) steht wieder da. Aber es ist nicht Wiederholung des ersten Theils, sondern Einführung in den zweiten, der Amoll-Akkord wendet sich in den überschwankenden Sextakkord Fis-d-a, dieser nach dem Akkord der Unterdominante; diese Tonart (Gmoll) erweist sich nach ihrem besondern Charakter weicher und klagenvoller, aber nicht so finster, wie der Hauptton. Uebrigens geschehen beide Schritte der Modulation wieder in der Taktmitte; dieses vorzeitige Hinüberschieben, dem man im ganzen Satze so oft begegnet, dieses Hintreten auf den Neben- statt Hauptpunkt des Taktes ist für den elegischen Zug, der durch das Ganze vorherrscht, bedeutsam.

In Gmoll breitet sich der Anfangsgedanke durch nachahmende Stimmen aus; zu den aushaltenden Hörnern, Flöten, Klarinetten und Oboe, und unter den Bebetönen der zweiten Violinen und der Violoncelle schreitet die erste mit der Bratsche voran,



das Fagott, dann Flöte, Oboe und Klarinette vereint folgen, der Kontrabaß schwindet hinein, der Schlusssatz tritt abermals aus diesen Elementen mit Macht, aber zu dem Schmerzensakkorde c-fis-a-es hervor und zieht einen neuen Klagesatz nach sich, aus dem Sechszehntelmotiv des trüben aber starkgewaltigen Hauptsatzes gewonnen. Beide Sätze wechseln in weiter Ausbreitung nochmals, der klagende erweitert sich zu weiter Ausführung (den Kern bilden Takt 3 und 4 des Hauptsatzes) erst durch die Bässe, dann durch erste, zweite Geige, Bläser — es ist schlecht hin unausführbar, den Gang und Wechsel dieser klagenvollen und dabei so mächtigen, oft so zarten (S. 21) und dann wieder so aufgeregten wie in Fassungslosigkeit (die Violin S. 19, 20, das Violoncell S. 21, 23) umhergreifenden Stimmen vollständig zu entwickeln. Ohnehin drängt die Entscheidung.

Diese Entscheidung (S. 24) ist gar nichts Anders als jener Ruf, jenes erste Hervorblickenlassen; das kehrt jetzt als Anfang des dritten — das heißt Wiederkehr des ersten Theils zurück, wie es der herrschende Gedanke des zweiten Theils, wie es der Grundgedanke des ersten gewesen ist, dem es Hauptsatz und Schlusssatz gegeben. Jetzt ist die Herrschermacht des Gedankens entschieden; er spricht sich aus in höchster Kraft aller Violinen und Bratschen, steht unter dem ausschallenden Schrei aller Bläser, unter dem unaufhörlichen Donnerpochen (A)



der Pauken, unter dem drei Oktaven durchwaltenden Schüttern der Bässe (B) zwölf Takte lang, unbeweglich wie ein Schreckensphantom, wie der trübflammende Erdgeist vor Faust stand, der ihn heraufbeschworen und nicht ertragen konnte, auf Fis-a-d, um sich im zwölften Takte — wieder auf dem Nebenmoment des vierten Akteils — nach Esdur und drei Takte weiter endlich nach dem Hauptton, nach Dmoll zu wenden und da als Hauptsatz zu vollenden. Vollenden — das gewährt der trübe Riesengeist nicht. Schon jener Eintrittsakkord (fis-a-d) kann nach dem Sinne des Ganzen und des gegenwärtigen Moments nicht rein als Ddur gefaßt werden, es mahnt (als erklänge d-fis-a-c) an Gmoll, an die Unterdominante. Die kehrt jetzt auf dem Schlußton des Haupttons (aus d-f-a wird c-d-fis-a) unter den Nachstürmen des Unwetters zurück, bevor nach sechszehn Taktten ein freundlich Streifen blauen Himmels durch die Wetterwolken herniederblinkt. Es war der Seitensatz, der trostvoll vorüberglitt, trostvoll, ohne die Accente seiner Wehmuth zu verhehlen.

So zieht der erste Satz der letzten Symphonie vorüber. Wir dürfen der übermächtigen und überreichen Entwicklung nicht weiter in das Einzelne folgen, müssen darauf verzichten, alle diese zusammenstimmenden Züge, deren jeder beweisend für unsere Auffassung erscheint, aufzusammeln. Reicher, aber trüber als irgend ein Satz der vorausgegangenen Werke, rollt dieser seine mächtigen Wellen vorüber gleich dem trüben Strom der Unterwelt. Wo Beethoven sonst die rüstigste, heiterste Kraft zu entfalten liebt, — im Anhang, — da vollendet sich hier das düstre Riesenbild, richtet sich noch höher auf in seiner dunkeln Gewalt, als zuvor.

Nach dem gebieterischen Schlußsaze nämlich

V. 1. 2, V. a.

Bläser und Bässe, diese in Oktaven mitgehend,

ruht die Modulation still auf der Schlussharmonie, faßt (die Bedeutung der Nebenstimmen müssen wir übergehn) die erste Violin, tief unten vom Fagott schattengleich begleitet, noch einmal den ersten Gedanken und enthüllt nun erst ganz unwidersprechlich

das leidvolle Herz, das in dieser mächtigen Brust pocht, und kann kein Ende finden der großsinnigen Klage, und die Fichte mischt ihre unschuldvollen Töne mahnend in phantasiertiger Freiheit ein. Noch einmal führen die Stimmen, wie im ersten Theil, ihre stillen Reingänge durcheinander gemischt vorüber, noch einmal kehrt jener aus Takt 3 und 4 des Hauptsatzes gebildete Satz (S. 272) wieder, aber diesmal wie von fern herüberhallende Trostesstimme des Waldhorns, dem das zweite Horn

die dunkle Grundlage bildet; das klingt hier so annuthig ermutigend in seinem Ddur und dieser naturgefunden Stimme, was dort im zweiten Theile (S. 272) in den Bässen, in Cmoll so trüb be-

gonnen hatte, so klagenvoll in G moll fortging und sich nimmer erhehlen wollte. Auch hier trübt es sich bald wieder in seiner Wiederholung in D moll und im düstern Piano-Einklang der Saiten mit den Kontrabässen, und wieder führt der Gang auf den Schlußton.

Hier aber zieht, zur letzten Gewißheit, ein neues Bild wie aus dem Schattenreich' empor. Bratschen, Violoncelle, Bässe, Fagotte beginnen ganz leise (die erstern im Tremolo) den unheimlichen Zug, die zweiten Geigen, die ersten schließen nach einander dem Tremolo der andern sich an, unter Klagerufen der Bläser wülßt mit durchbebender Unablässigkeit der tiefe Strom

The image shows a musical score for Horn (H.) and Clarinet in Octave (Kl. O.). The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a tremolo in the strings and a melodic line in the woodwinds. The dynamic markings are p (piano) and pp (pianissimo).

sein düsteres, alles Dasein unterhöhlendes Bett, und breitet sich durch alle Oktaven aus, und schwillt aus seiner Heimlichkeit an zur Donnerstärke, und greift mit weitgestreckten Armen umher, und es tönt herdurch wie Hülfseruf der Nothglocken. —

Dieses Leben der instrumentalen Tonwesen birgt düstere Geheimnisse in seinem Schooße. Was muß der Schöpfer desselben in seiner verhängnißvollen Abgeschlossenheit durchlebt haben und im ewigen Stummbleiben in der eigenen Brust verschlossen! für die Räthsel des eignen Innenlebens nichts als Räthselssprache der Tonwelt, — ein Mysterium zum Aufschluß über ein anderes! — Aber er stand ungebeugt, wenngleich tief erschüttert. Wie mächtig und festgegründet, bezeugt unter Anderm diese vollkommene Freiheit aller Stimmen, deren jede nur für sich dazusein scheint, während

er alle mit sicherem Zügel auf seinen Wegen hält und lenkt; bezeugt bei der Tiefe und dem Reichthum der Gedanken diese vollkommen fest und klar durchgeführte Gestaltung. Wenn die modernen Formbrecher sich belehren wollten, statt sich und den Vertrauenden den Blick zu verwirren: dieses letzte und große Werk böt' ihnen sichersten Anhalt. —

Der erste Satz ist in jeder Symphonie für den Gedanken des Werks entscheidend, in der neunten ist er es mehr, wie je. Und was hat er ausgesprochen? Diese endlose Klage ewiger Unbefriedigung, der sich in seinem Reich der Instrumentenwelt Er nicht mehr zu entziehen vermag, der es mit Seinem Geist erfüllt und beseelt hat. Mögen jene Stimmen der Instrumente die ganze Natur herbeizaubern, mögen sie mit Geister tönen uns umflüstern, mögen sie, — wie er dort im Benedictus seiner zweiten Messe gewollt — als englischer Gruß vom Himmel niederschweben zu den Menschenkindern: immer ist dem Menschen der Mensch das Nächste, die Menschenstimme die traueste und gefühlteste und verständlichste. Das ist allgemeine Wahrheit. Und das kam dem Meister inmitten dieser Welt, die er so reich bevölkert, jetzt zum Bewußtsein.

Da war der Scheidepunkt. Hat, was man nicht wissen kann, eine Ahnung von der Nähe des Lebensendes den edlen Geist angeweht, so mußte sie jenes Gefühl wecken und sich mit ihm verschmelzen. War er nicht einsam in der lauten Menschenwelt, wie einsam in der Welt seiner Instrumentenstimmen und Gesichte? Und wie verlangte sein offen, liebefähig, von Grund aus arglos Gemüth nach der trauten Gemeinschaft der Menschen! wie zieht dieser Sinn der Brüderlichkeit, der Liebe für die Menschen durch sein ganzes Leben, durch seine Werke, seine Briefe! wie wirkt er als Grundbedürfniß des Vertrauens und der Treue selbst durch seine argwöhnischen Aufwallungen und Ungerechtigkeiten hindurch zur Versöhnung.

Hier mußte der äußerliche Vorsatz, der Symphonie durch einen Schlußchor eine neue Gestaltung zu geben, zum innern Bedürfniß

werden. Was allgemeine Wahrheit, was besonderes Erlebnis Beethovens, ward jetzt Idee der neunten Symphonie.

Der erste Satz hat in sich keine Befriedigung geboten; aber er hat auch keine in Aussicht gestellt, wie etwa der der C-moll-Symphonie. Der C-moll-Satz konnte begreiflich nicht die siegerische Entscheidung bringen, aber er führt die Kräfte zusammen und vorwärts, die den Sieg verbürgen. Der erste Satz der neunten Symphonie schwilt zu titanischer Kraft an, aber sein Herz ist voll Trauer.

Noch einmal trifft der Schlag des lebenweckenden Zauberstabes mit Macht, —

Molto vivace.

Fl. P.*)

und alsbald beginnen die Tongeister, dem Wink ihres Meisters gehorsam, den lustigen heimlichen Reigen. Die zweite Violine ist voran, die Bratsche folgt,

pp pp

dann das Violoncell, dann die erste Violine, dann der Bass, Alles leis' und heimlich, Alles in rastloser gleichtrittiger Haft (nur daß die ersten Taktöne durch einzelne Bläser im Einklang mit den stimmungführenden Instrumenten geschärft werden, z. B. oben die Violine durch die Oboe, dann sie und die Bratsche durch Oboe und Klarinette), alles in athemraubender Endlosigkeit. Nicht die Melodie, nicht diese oder jene Stimme — denn sie schweben, wie schon der

*) Die Pauke spielt, wie in der achten Symphonie, auf F—f.

Anfang andeutet, in verwirrender Unterschiedlosigkeit des Rhythmus durcheinander — sind hier geltend; die Bedeutung liegt in der Unerschöpflichkeit des Lebens und der geisterhaften unablässigen Regsamkeit; geisterhaften, denn menschlichem Regen wär' solche Gleichmäßigkeit hastiger, unbemessener Bewegung nicht gemäß. Diese Regenwirbel steigern sich aus dem heimlichen Beginn zu wildem laut-schreiendem Uebermuth (S. 47 der Part.), in den die schiefgestellte Pauke verwegen hineinschlägt, wie es gehn will; die Gestalten, ohne von ihrer Regsamkeit abzulassen, schwinden nach dem lärmenden Triumph ihres Gaukeltanzes verblaffend

F. p F.

hin, es scheint flüchtig ein zweifelnd Bedenken überhinzuzwehn; — da stellt sich in Kraft und mit merkenswerther Aenderung (A)

(A) B

(der erste Takt ist aus dem zweiten des vorletzten Beispiels hervorgegangen, — er ist zu merken) der Satz wieder fest, und behauptet sich unter dem trotzigen Pochen aller Saiten (B) durch alle Octaven — sechszehnmal schlagen sie vor dem Schlußschlage, — und jenes heimliche Bedenken bleibt doch nicht aus.

Jetzt endlich (Schluß des ersten Theils, der wiederholt wird) stockt und stockt abermals der Schwindeltanz, — um sich zum Ein-

tritt des zweiten Theils noch schwindelnder zu wiederholen; zu dieser Modulation



lösen sich Takt auf Takt die Ehre der Saiten und Bläser mit dem Schlagmotiv ab, und nun schwindet wieder leise der Hauptsatz in gesteigerter Hast (aus viertaktigen Rhythmen sind dreitaktige geworden) vorüber.

Es ist endloses, athemraubendes Schwindeleben, heimlichkeitvoll, die Grundgleichheit von Geistesblitzen durchzuckt und gekörnt, ein Leben, unerschöpflich — und unbefriedigt; es hat kein Ziel in sich und weist auf keines außer sich; das aufgeregteste Spiel dieser Gaukelwesen, die sich in den Instrumenten geborgen ducken und elfengleich daraus hervorblicken und hervorlachen, es befriedigt nicht das letzte Verlangen der Seele, das Verlangen des Menschen nach Menschen.

Da drängt sich Alles zweimal viertrittig (aus $\frac{3}{4}$ werden $\frac{4}{4}$) eiligst hinweg und ein neues Lebensbild ist zauberschnell erstanden, eine neue Welt des Daseins, ganz ungeahnt aus allem Vorhergegangenen, öffnet sich und winkt zutraulich den Schwindelwirren in ihren friedlichen Kreis. Traulich, wie Erinnerung aus der Jugend, balsamisch wie der reine Odem der Fluren und Wälder, einfältig im Reize ländlicher Unschuld spricht diese Weise dich an,



von verschmolzenen Oboen und Klarinetten und den Fagotten in Behaglichkeit zu wohlthuendem, ruhigem Genügen ausgeführt; ein Anklang von Feier, von ländlicher Andacht in der Abendruhe nach wackerem Tagewerk weht im zweiten Theile. Mit liebendem Berweilen wird das Bild ausgemalt, weit, so weit Gemüth und Kunst dem Meister gewähren. Alles muß herbei, sich am friedlichen Dasein zu laben! Die Hörner mit ihrem sanften Fernhall, von der feinen Violin hoch oben begleitet (vorher waren es in der Tiefe die Fagotte), lassen das Lied von Neuem ertönen, ihnen folgen die Fagotte mit der begleitenden spitzen Oboe; Alle müssen heran, zuletzt auch die Posaunen (die dem riesigen ersten Saße versagt geblieben) mit ihrem zehnfachen Hornesklang, — denn so wirken sie hier. Es ist ewig dasselbe Bild, das dich anlächelt mit demselben Lächeln, und ewig Gestalt und Farben zu wechseln scheint. Es ist Zauberwesen.

Ist hier Genügen in diesem zweiten Saße? — schon deswegen nicht, weil aller Seelenzusammenhang mit dem Vorherigen und mit dem ersten Saße, trotz der Anknüpfung des dritten Melodietaktes mit dem S. 278 gewiesenen, durchaus fehlt. Und so hat es Beethoven empfunden. Das Bild schwindet, jener Reigen sucht wieder zu beginnen und schwindet, das Lied schwebt noch einen Augenblick lang heran, ein Wink! und Alles ist verstoben. —

Nun ist es entschieden. Diese Welt der Instrumente, so reichbelebt, so tausendgestaltig, so geistberauschend, die Phantasie so weit hinübertragend über die Schranken des Menschlichen, wie sonst keine Kunst vermag, sie kann für sich nicht volles Genügen gewähren. Er, der sie für den bewußten Geist erschlossen, dem sie mit überschwinglichen Gaben sich dienstfertig und dankbar erwiesen, er ist jetzt an ihrer Gränze angelangt, er wird von ihr scheiden, weil in ihr sein letztes Verlangen nicht Befriedigung finden kann. Das ist nicht Vermuthung oder Folgerung aus irgend welchen Voraussetzungen, — Er selber wird es mit Worten, die er selber ausspricht, bezeugen. Dies einstweilen für wahr angenommen, be-

greift sich nun vollkommen der Ideengang des Werkes, wie wir ihn zu fassen gesucht, begreift sich der Sinn jedes einzelnen Satzes, begreift sich die Zusammenhanglosigkeit und Beziehungslosigkeit der Sätze untereinander. Wir wollen nur gleich zusehen, daß, was von den ersten Sätzen in dieser Hinsicht gesagt ist, auch von dem nun folgenden Adagio gilt.

Zusammenhang und Beziehung fehlen diesen Sätzen nicht; sie sind nur nicht in ihnen selber zu entdecken gewesen; sie enthüllen sich erst nach dem dritten Satze.

Dieser dritte Satz, Bdur, Adagio molto e cantabile überschrieben, ist das Scheidewort. In Liebe getaucht und großsinnig und voll unausschöpflicher Wehmuth, wie selbst ein großer und starker Charakter von diesem Leben voll unendlicher Erinnerungen scheidet.

Zwei Chöre, der Bläser und der Saiten, lösen einander, ihre Trauerweisen mischend, ab. Und zwei Gedanken, die Gegenwart mit dem Abschiedswort und die Vergangenheit mit ihren Erinnerungen und diesem Lächeln unter Thränen, folgen einander und wechseln, nach außen klar geschieden, wie dem verklärten Blicke Beethovens ziemend war, und innen Eins, zwei Seiten desselben Antlitzes.

Die Bläser leiten mit weichen Klage = Accenten ein, von den tiefen Saiten bald unterstützt, dann beginnen die Saiten, ohne Kontrabaß, das zart in Wehmuth und Andacht getauchte Abschiedslied, Bläser (Klarinetten, Fagotte, Hörner)

S. Bl.

The image shows a musical score for strings (S.) and woodwinds (Bl.). The string part is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *mezza voce* instruction. The woodwind part is written on a single staff with a bass clef and begins with a piano (*p*) dynamic. The score is in B-flat major and 3/4 time. The string part features a melodic line with some grace notes and a steady accompaniment. The woodwind part enters with a melodic line that mirrors the string part's mood.

halten den Schluß nach; so zieht die erste Strophe, so die zweite vorüber, so, immer in feierlicher Gemessenheit bei tiefster Herzensbewegung, die dritte und vierte. Hier wiederholen die Bläser den Schluß, aber dann — die überquellend seelenvolle Klarinett' ist Chorführerin — die ganze Schlußstrophe, die sich hoch, als könnt' es die Brust nicht fassen, hebt.

Hier treten die Saiten, nun erst mit den dumpffüllenden Kontrabässen, zu, in Würfen, wie Harfenklang des Vor- oder Nachspiels; die Modulation schwindet mit erlöschendem Klang von f-a-c-es auf fis-a-d hinüber, das als Ddur gelten soll, und hier setzt die zweite Weise ein,

Andante moderato:

V. 2. Va. *con espressione*

F. *cresc.* F. Kl.

CB. *all' 8va*

Zug für Zug von der ersten verschieden, doch in der Stimmung ihr verwandt. Kein willkürlicher Ausdruck war es, wenn oben dieser Weise „Erinnerungen“ zugeschrieben wurden; in der Melodie wie im Bass fühlt sich (gerade wie Th. I S. 147 bei der Cismoll-Sonate vom Trio bemerkt wurde) etwas wie Nachklang aus friedlich-schönen Stunden durch, hier aber von Wehmuth überschleiert durch den schattigern Klang der Bratsche mit der zweiten Violine bei der Melodie, durch den weilstockenden Gang des Basses, durch das still auf A brütende Violoncell (es hat oben nicht mitgetheilt werden können), durch die einschneidenden Seufzer des ersten Fagotts, der Klarinette, nach ihnen der Oboe, dann der Flöte.

Wir können den Satz nicht weiter verfolgen. Er hat, kurz gesagt, die Variationenform herbeigezogen, um seinen Inhalt inniger

und inniger uns in das Herz zu graben. Zuletzt (S. 89 und 91 der Partitur) richtet sich hoch und in ungebrochener Kraft, sei auch der Blick von Thränen umflort, der Wille des Meisters auf. Aber das Lied schließt in dem Sinne, den es begonnen. —

Und nun müßte nach dem wohlbegründeten Symphonie - Bau (Th. I. S. 124) der vierte Satz beginnen. Dann wäre die neunte Symphonie geschlossen und vollendet worden in der Weise der acht vorhergegangenen.

Ein ganz Anderes war tief beschlossen im Schicksal und Geiste des Meisters.

Da stand er nun an der Scheide seines symphonischen Reiches. Sein Verhängniß hatt' ihn von den Menschen geschieden, und er hatte sich dies Reich gegründet, hatte gelebt in diesem Instrumentenleben, das er mit Seinem Leben und Geist erfüllt. Dieses Leben hat er zaubergewaltig dem Eintritt der Idee erschlossen; diese Wesen, die Andern blos Werkzeuge von Holz und Metall scheinen, Er hatte sie zu unserm Ebenbilde gemacht, menschenähnlich, menschenggeistig, daß man oft erwartet: nun! nun müsse der Mund sich erschließen zum Worte, zu menschlichem Worte.

Das Alles — dennoch war es nicht Mensch, dennoch nicht seines Gleichen, dennoch nicht Befriedigung für sein liebevoll und liebebedürftig, für sein oft irrendes, oft getäushtes, immer liebeverlangendes Herz. Menschen! Menschen bedurft' er, der traulichen Gemeinschaft, die er einst im Testament*) und stets ersehnt, des brüderlichen Arm in Arm. Mehr als alle Zauber jener fremden Welt wäre die traute Gemeinsamkeit, aus der das Verhängniß ihn unerbittlich ausgeschlossen.

Das bekennt er jetzt.

Wo das Finale seiner Symphonie herantreten sollte, zerrißt ein wilder Aufschrei des Orchesters die Harmonie, reißt wie zertrümmernder Zauberschlag in den Frieden dieser Welt hinein. Ein

*) Th. I S. 246.

mächtiges Rezitativ der Bässe*) folgt in hoher Emphase, — sollen die Instrumente reden? Noch einmal schreit das empörte Orchester hinein, und die Bässe reden weiter, unverstandene Worte. Und nun fliegen, gleich Schatten vorübergeweheter Wolken, diesen Redenden die Traumgestalten des vergangenen Lebens vorüber: das Werde! des ersten Sages, gegenüber der mildern Rede der Bässe, — der Gaukeltanz des Daseins, gegenüber der dringlichern Rede, — jener gebetstillen Abschied, — und nun stimmen diese Redenden, die ersten aus der Instrumentenwelt jetzt zum Wort erweckten, die Weise jenes

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium!

an, nicht im Ton der hohen Hymne, die da weiter spricht:

Wir betreten feuertrunken,
Himmliſche, dein Heiligthum!

sondern im Volkston. Menschen! nur Menschen! im brüderlichen Verein, dunkel und anspruchlos, Arm in Arm mit ihnen dahinzuwandeln! Das ist sein ganz Begehrt jetzt, des Herrschens in menschenferner Abgeschlossenheit ist er so müde!

In den dumpfen Bässen geht diese Weise



so dunkelheimlich und zutraulich still dahin, wie langverschüttete und übertäubte Jugenderinnerungen. Es ist wie ein halbvergeſſen Lied, das man im Vorsichhinsummen sich wieder zusammensucht. Dann findet sich, wenn das Lied in allem Behagen mit den Wiederholungen jedes Theils in den Bässen (mit Violoncellen) vorübergezogen ist und nun von verschmolzenen Violoncellen und Bratschen in höherer Oktave wiederholt wird, wie zufällig, bequem nebenhersehenderud, eine zweite Stimme dazu, auch noch eine, —

*) In der Partitur S. 96 ist bei den Kontrabässen bemerkt: „Selon le caractère d'un Recitativo mais in Tempo.“

Va. VC.

CB.

sempre piano.

F

es ist wahrhaft weisheitvolle Intuition eines Künstlergeistes, dem höchsten Aufschwung der Phantasie, den mächtigsten und zartesten Empfindungen diese unschuldvoll einfältige Volkswaise gegenüberzustellen. Sie sagt Alles! bestätigt Alles, was wir zuvor zu enträthseln und zu deuten gewagt, mit der Unwidersprechlichkeit des Kinderglaubens. Die dafür keine mittlingende Saite in ihrer Brust finden, denen muß gesagt werden, was dort der erhabenste Lehrer zu seinen Jüngern sprach: „Es sei denn, daß ihr euch umkehrt und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen!“ —

Nun erst wird auch der Gedanke jenes Lebensbildes ganz verständlich, das im zweiten Satz uns (S. 279) so traulich anheimelte, das glänzend und lieblich sich vor uns ausbreitete, wie dem lang und weit umhergetriebenen Wanderer von der letzten Höhe herab ganz unerwartet die holde Heimat im Abendsonnenschein in freundlicher Ueberraschung sich vor dem feuchten Auge hingelagert zeigt. „Das haben wir durchlebt, durchstürmt! und da hin ruft es uns!“ Es ist eine wundersame Einheit in diesem Werke. Denn es ist kein gemachtes, sondern ein erlebtes.

Allmählig finden sich dann Stimmen auf Stimmen herbei, die Volkswaise erblüht und wächst an zu freudigem Triumph, aus dem nach allem Jubel ein Blick zärtlicher Rührung (S. 109 der Partitur unten bei dem „poco ritenente“) zurück auf das Vergangne fällt. Immer haben wir Beethoven rein-menschlich gefunden, niemals in abstrakter, gemachter Exaltation.

Zum drittenmal schmettert der Schrei des aufrührerischen Drachenters hinein.

Aber jetzt sind jene Bäße Menschenstimme, jenes Instrumentenrezeptiv ist Menschenwort, Menschenrezeptiv geworden.

„O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns
angenehmere anstimmen, und freudenvollere!“

ruft Beethoven aus verlangendem Herzen. Hier*) ist das entscheidende Wort; der Meister selbst hat es gefunden und gesprochen. Wätle Niemand mit wohlfeiler Altklugheit am Ausdrucke des Gedankens! wer ihn hat fassen können und „mit Zungen geredet“, wie Er in dieser Symphonie, dem gebührt, die Worte zu fassen, wie sie das tiefbewegte, einfältige Gemüth ihm fand.

Und nun rufen Stimmen, — Menschenstimmen rufen

„Freude! Freude!“

und Menschenstimme ist es, die den Freudenhymnus anstimmt, —

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium!
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!

anstimmt in jener Volkweise. Denn das Tiefste und Größte, es findet stets seine letzte Weihe und Bestätigung im Herzen und Munde des Volks.

Der weitere Gang der Symphonie fodert keine eingehende Betrachtung. Die Volkweise wird zuerst von einer Solostimme (Bariton) gesungen und vom Chor, ohne Diskant, refrainartig geschlossen, dann bei

Wenn der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,

von Solostimmen wiederholt und wieder vom Chor, diesmal vierstimmig, refrainartig geschlossen. Wie ganz Beethoven dem Gedanken des einfachen Volksliedes hingegeben war, bestätigt sich hier; die Worte

Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund.
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

*) S. 280.

werden gemüthsrühlig zu derselben Weise gesungen, — und das vom einsamen Beethoven. Die folgenden Verse werden von den Solostimmen, wieder mit anschließendem Refrain des Chors, zu derselben, aber variirten (oder figural ausgeführten) Weise gesungen, die Worte

Und der Cherub steht vor Gott!

geben aber dann dem Gesang eine feierliche Wendung, die Modulation stellt sich auf die Dominante von Bdur.

Hier führt ein höchst feierlich, ja geheimnißvoll intonirter Marschrhythmus, — Variation derselben Weise, — in weiter Ausbreitung zu den Versen

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan
Laufet, Brüber, eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen,

von der Heldenstimme des Tenors mit zutretendem Männerchor gesungen. Weit und prachtvoll, fugatomäßig, führt das Orchester für sich allein den Festzug zum Siege weiter, bis endlich (auf der sechszehnten Partiturseite) zum Sturmflug aller Saiten und den rhythmischen Rufen der Bläser der Volkschor wieder den ersten Vers in der einfachen Weise anstimmt und im bacchischen Jubelton durchführt.

Höchst weisevoll und mächtig, ein Chor erweckter Priester der Brubertliebe aller Menschen, wird vom Männerchor das

Seid umschlungen, Millionen!

intonirt. Wenn die höhern Chorstimmen zutreten und alle Bläser, auch die Posauern, sich in breiten Lagen darüber vernehmen lassen und die Bässe mit den andern Saiten in festlicher Durchführung ihres daktylischen Rhythmus ihren Umzug durch die Räume der groß sinnigen Harmonien halten: da ist Einem, wie bei Orgelklang und Chorgesang im weiten, noch leeren, vom Sonnenlicht durch die hohen Fenster breit durchgossenen Dome, still und festlich im Gemüth.

In dithyrambischem Aufschwunge trönt, in reicher Durchführung der ersten Weise, der Schlußchor das Ganze.

Der Schwerpunkt liegt nicht in all diesen einzelnen Momenten, nicht in den Wundern der Instrumentation und überhaupt der Erfindung, die sich erzählen ließen. Er liegt im Grundgedanken, und dieser kommt bei der Ueberführung des Instrumentalen und Symphonischen in die Menschenmusik, den Gesang, zur Entscheidung. Wer sich erst dazu erzogen hat, in der Musik Gedanken zu erkennen, der wird diese Ueberführung, diese Verschmelzung der Gegensätze, — in der das Instrument zum Worte sich heranringt und die Menschenrede, das Rezitativ, sich noch nicht der instrumentalen Weise hat entwinden können, — eben so künstlerisch-genial befinden, als im Faust die Ueberführung des Schattens der Helena in neue Leibhaftigkeit, oder in den Fröschen des Aristophanes die Fahrt des Dionysos zur Unterwelt. Man sieht mit Augen die Unmöglichkeit, und doch glaubt man. Das ist der Triumph der Kunst.

Der Grundgedanke dieses Werks aber ist von dreifacher Bedeutung. Er ist zuerst ein biographischer: Beethovens Lebenswert in all seiner Herrlichkeit und Weite — und daneben unabweisbar das nimmergestillte Verlangen des Einsamen in den Kreis der Menschengemeinschaft. Sodann ein künstlerischer: die beiden Hälften des Tonreichs werden gewogen in gerechter Wage, und werden vereint mit gleichem Rechte für jede, so weit sie es hat und haben kann. Endlich die rein humane: das Menschliche im Gegensätze zu der Welt außer ihm bewährt sein höchstes Anrecht am Menschen, und von da erst tritt auch das Außermenschliche, verfährt und verschmelzend mit jenem, in sein gebührend Recht. Wir können weder die Natur, noch was an geistigem Leben neben oder über uns wesen mag, liebend und gerecht erfassen, als durch das Menschenthümliche hindurch.

Das war die neunte Symphonie. Sie wurde vom November 1823 bis Februar 1824 komponirt. Sie mußte die letzte sein. Denn sie war ja das ausgesprochene Scheidewort; was noch Symphonisches hätte nachfolgen können, würde Rückschritt zum Vorherigen geworden sein.

Beethoven selbst fehlte dieses Bewußtsein, wie begreiflich. Ein ächter deutscher Faust sann er auf neue Werke, bis er hinsank.

Er trug sich mit einer zehnten Symphonie. In einem seiner Skizzenbücher finden sich Entwürfe zum Scherzo Seite 2, — Seite 1 ist nicht sicher lesbar, —

Presto (d d d?)

ferner Seite 3 zum Finale,

dann zum Trio des Scherzo;

(Dur)

dabei findet sich ein Bruchstück zu einer Ouvertüre über den Namen Bach,



mit der Bemerkung: „diese Ouvertüre mit der neuen Symphonie, so haben wir eine Akademie im Kärnthnerthor.

Diese Skizzen zur zehnten Symphonie scheinen uns für den Abschluß mit der neunten mehr zu beweisen, als wäre von einer zehnten noch gar nicht die Rede gewesen.

Die letzten Werke.

Steigt ein reiches Leben sich zum Ende, so giebt es keine erhebendere Betrachtung, als die, welche in dem Ende Vollendung der Lebensaufgabe erkennt. Nicht das nackte, leere Dasein, sondern das Hinausleben dessen, was in uns gelegt war in rüstiger That, ist uns Allen Trost und Preis des Lebens, und das begreift sich am besten im Anschau'n bevorzugter Menschen, deren Beruf und Lebensaufgabe bedeutend genug ausgeprägt ist, um klar erkannt und sicher ermessen zu werden. Eines solchen Mannes Vollendung beklagen mit dem Webaueru, was er möglicherweise noch hätte leisten und spenden können, scheint klein und schwächlich, denn es beruht auf einem Verkennen dessen, was im Scheidenden Kern und Preis des Lebens war.

In solchem Sinne haben wir auf die letzte Symphonie nicht mit egoistischem Webauern, in ihr schon die letzte empfangen zu haben, sondern mit freudiger Erhebung geblickt. In gleichem Sinne schauen wir auf die Werke, die nach Inhalt, Stimmung oder Zeit die letzten des Vollendeteten sind.

Das erste der hier zusammenzustellenden Werke, schon vor der neunten Symphonie, im Sommer 1823, geschrieben, heißt

**33 Veränderungen über einen Walzer
für das Pianoforte, 120. Wert**

und ist bei dem Komponisten des Walzers, dem ansehnlichen Verleger Diabelli erschienen.

Dieses Werk hat seine eigne kleine Geschichte. Der ehrliche Bourgeois-Walzer im braunen Frack mit bauschigen Schößen und seinem breitlächelnden Gesicht voll altbackner Verschmiztheit war nun einmal zu hohen Ehren erkoren. Eine ganze Schaar von Tonsägern (irren wir nicht, so waren es ihrer funfzig Pianisten) hatten sich um ihn und Diabelli's Tafel versammelt, und jeder hatte Eine Variation beigeuert. Es war gutes, duftiges Heu. Dem glücklichen Walzervater und Verleger wuchs der Muth; er machte sich an Beethoven und bat ihn um sechs bis sieben Variationen für 80 Dukaten. Beethoven besah sich den Walzer und ging lachend darauf ein. Was war damit zu machen? — jene Pyramiden hatten funfzigmal darauf geantwortet, alle in Glacehandschuhen. Nun hatte Beethoven das Ding in Händen, — es war eigentlich wegen seiner Breitschweifigkeit und Wichtigthuerei nicht allzugut für Variationen geeignet, — er drehte und wendete es, daß bald diese, bald jene Seite hervortrat. So wurden aus den 7 Variationen 10, dann 20, dann 25, zuletzt 33, eins der gehaltvollsten und geistreichsten Klavierwerke, noch bis auf diesen Tag nur Wenigen bekannt, aber den Besten. Hans von Bülow hat es im Winter 1857/8 zum erstenmal öffentlich in Berlin aus dem Gedächtniße gespielt und für die geistvolle Darstellung gerechte Bewunderung gährnet.

Schon früher hatte Beethoven 32 Variationen über einen Satz von acht Takten (Op. I. S. 78) geschrieben; es war eine Studie, wie sich das Klavier munter benutzen lasse. Jetzt gab Beethoven eine andre Studie: er zeigte, was sich von Seinem Standpunkt' aus mit einem Variationenthema anfangen lasse, — und wir wissen, daß die Variation die ihm eigenthümliche, stets geliebte, stets am fleißigsten von ihm angebaute Form war; in ihr schritt dieser Gedanke, den er innig und unabänderlich umfaßt hatte, fort. Nach

hatte einst *) eine Reihe von Fugen gegeben über ein und dasselbe Thema, um zu zeigen, was sich aus einem Thema machen ließe. So that jetzt Beethoven mit der Variation. Beide Meister konnten begreiflich nicht an Erschöpfung der Aufgabe denken; die ist unmöglich, man kann Alles aus Allem machen. Beide gaben in großen Fügen das Bedeutendste mit dem Unvorherzusehenden; sie setzten, jeder in seinem Gebiete, Säulen des Herkules; die Reckensteine und Wegeruthen waren nicht ihre Sache.

Beethovens Werk ist also nicht ein Werk der Begeisterung, der Eingebung, so wenig wie Bach's; es ist nicht einer treibenden Idee entsprossen, das Hinausleben dieser Idee. Aber es ist das Werk eines Künstlers, eines Mannes, der überall, wohin sein Auge blickt, Leben schaut und Leben weckt. Und in dieser Eigenschaft ist es charakterisirend nicht bloß für Beethoven, sondern überhaupt für das Wesen und Geschäft des Künstlers. Es darf nirgends unbeobachtet bleiben, wo Beethoven begriffen werden will, und ist für Künstler und Kunstjünger, wenn sie es richtig auffassen, eine unschätzbare Lehre. Daß es daneben dem Kunstfreund' eine Reihe zum größten Theil entzückender, nie gesehener Bilder schenkt, verbürgt der Name des Bildners.

Beethoven also schaut diesen Diabelli-Walzer an, der so

Vivace.

ansetzt. Er bemerkt, daß die Oberstimmen ruhen, der Baß schreitet, der Satz im Auftakt anhebt. Diese triviale Wahrnehmung überträgt er (Var. 1) in seine Sprache. Also der Baß schreitet — er

*) In der „Kunst der Fuge.“

muß kräftig und stolz schreiten, das gebührt ihm. Der Auftakt muß hineinschlagen in den nächsten Takt, dazu muß der Rhythmus aus seiner Gleichgültigkeit hervor; die stillliegenden Oberstimmen mögen sich noch zurückhalten, aber dann müssen sie vor- und empordringen. Und so wird aus dem lebernen Bourgeois ein Mann, aus dem schlendrigen Walzer ein stolzer, frei und lässig schreitender Marsch,

Alla Marcia maestoso.



Alles hat Mark, hat Straffheit in den Sehnen, halb erwacht auch die Melodie und regt, wie der Schmetterling, der sein Puppengefängniß bricht, Glieder und Flügel und hebt sich fest empor über dem immer nach unten rückenden Bass. Wenig so treffende Charakterbilder vermag unsere Litteratur aufzuweisen.

Das Bedeutsame des Werkes liegt aber nicht bloß darin, daß jeder Lebenskeim entbedt ist, sondern auch darin, daß dieselbe Wahrnehmung, einfach wie die oben ausgesprochenen, zu den mannigfach verschiedensten Gestaltungen benutzt wird. Dies aufzudecken, darf der Lust und dem Scharfblicke des Kunstfreundes überlassen bleiben*). Es folgt eine eigenthümlichste, reizvollste, lauenhafteste, tieffinnigste, tiefgefühlte Gestaltung der anderen; der üppige reiche Blütenkranz, den der Meister sich hier auf das Haupt gesetzt, bezeugt seine allfertige und allbelebende Meisterschaft reicher, als manches seiner idealen Werke in seinem fester geschlossenem Kreise vermocht hat.

Es war das letzte Variationenwerk: von der Form selber hat er nimmer scheiden mögen.

*) Die Kompositionslehre giebt dazu einige Winke.

Noch früher, als die Variationen, in der Zeit der Messenkomp-
position, im Winter 1821 zu 1822, wurden die drei letzten So-
naten gesetzt.

Nicht blos die Gleichzeitigkeit der Entstehung und die Folge der
Herausgabe ist es, was diese Sonaten verbindet, sondern eine ge-
wisse Einheit der Grundstimmung und Grundrichtung. Noch steht
der Meister in Kraft da, noch hat er Großes zu vollenden und man-
cherlei zu durchleben. Dem allen ungeachtet klingt durch alle diese
Sonaten das Wort

Scheiden!

herdurch, ganz gewiß dem Komponisten selbst — wenn nicht die
tiefwühlende Arbeit an der Messe ihm, wie wohl geschieht, Bilder
des Sterbens vorgespiegelt hat, — unbewußt, und unbeschadet der
Mannigfaltigkeit des Inhalts, der sich in den drei Werken näher
kundgiebt.

Wer übrigens diesen Grundton der drei Sonaten vernommen
hat, wird gestimmt sein, ähnliche Ahnungen, die wir (S. 276) bei
der neunten Symphonie mitwirkend vermuteten, nicht als ganz
willkürliche Voraussetzungen anzusehn. Man muß ein so tiefes und
reiches Leben im Zusammenhang der innersten, meist nicht apodiktisch
nachweisbaren Vorgänge mit den nach außen tretenden Thatfachen
auffassen.

Das erste dieser Werke, wenigstens nach der Werzzahl,

Sonate für Piano, Op. 109.

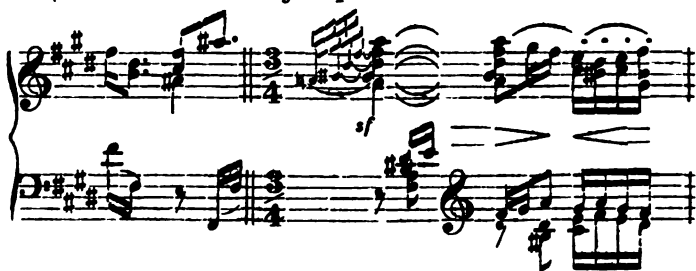
deutet keinen Bezug auf Beethovens Person an.

Der erste Satz spielt so lieblich und sanft, so harmlos, fast
gaukelnd.



eine zarte, schöne Seele bewegt sich vor uns. Doch das Leben ist nicht immer so harmlos, als es scheint, es trägt oft unheimliche, schnell emporschießende Reime in der Brust; ein schmerzlicher Einschnitt (das Adagio espressivo) wie ein Stich im Innern durchzuckt jäh (schon nach 11 Taktten des Allegro) das sanfte Wesen, an dem wir uns eben erfreut, —

(Takt 11 des Allo. *Adagio espressivo.*)



das sich in seiner Lieblichkeit aus den Windungen des Leids lächelnd wieder hinwendet zum harmlosen Dasein. Weiter spinnst sich das hin, aber nun beunruhigter, andringender in der Bewegung, ja zuletzt überspannt; oft ist es, als verriethe ein großer, hohler Blick das innere Leiden, das sich gern verbürge, uns nicht zu kränken. Wieder trifft das jähe Weh — und wieder, sanfter, schwächter will tiefe, liebenswürdigste Seelengüte alle Angst hinweglächeln. Es gelingt kaum; das heiter begonnene Spiel sinkt andachtvoll aber zögernd in eine choralmäßige Akkordfolge, —



der schwindenden Hoffnung schleicht Ergebung nach, — spielt dann sich weiter aus auf dem still und tief ruhenden Grundton (Orgelpunkt) und ein leif aber festgegriffener Schlußakkord



hält (es ist für ihn allein „Ped.“ vorgeschrieben) lang und weit aus.

Auch Beethoven hatte einst (Op. I. S. 249) dem Tod' entgegen zu seh'n geglaubt und aus tiefster Brust geseufzt: „Komm, wann du willst! ich gehe dir muthig entgegen.“

Der erste Blick auf diesen ganzen Satz findet ein Räthsel, diesen wiederholten jähen Wechsel zweier ganz verschiedner Gedanken. Tiefer eindringende Verständniß findet gerade im Gegensatz beider die tiefe Einheit auf und löset das Räthsel; es ist der Kampf heitern lieblichen Daseins gegen den zerstörenden Eingriff. Das Leben, es kann und es will den Gedanken der Zerstörung nicht fassen, es will sich festhalten, es will sich heiter fortführen, es birgt unter Lächeln den Schmerz, dessen Zahn heimlich innen fortnagt und das Lächeln Lügen straft und die Maske der Heiterkeit, die letzte Zufluchtstätte, zerreißt. Das Glück ist entflohn, der Schmerz bleibt, und Ergebung — ist das letzte Wort.

Nicht das letzte.

Ein ganz neuer, weithinflatternder E moll-Satz, Prestissimo



schließt sich voll ängstlicher Hast an, dazwischen wie tieferstöhnender, halbunverstandener Zuspruch, der liturgischen Anklang hat, von andern Stimmen (Umstehender?)



wiederholt. Das treibt wie sinnverwirrend, in geflügelter, unverstandner Rede schier endlos, athemraubend fort, dazwischen Accente, —



in ängstlich übertriebener Höhe, leise, unterbrochen, wie „helfst, o helfst . . . mir!“ — dann angstvoll Laufen, und wieder kirchengesungliche Anklänge. Es ist eine Scene aus dem Sterbezimmer, — oder ein Traum daher.

Vielleicht, — wir können kein Wort des Zeugnisses für uns anbringen, wer könnte und wollte auch alles beweisen? — vielleicht schilt man, was wir angedeutet, unsern eignen Traum. Es sei darum. Aber dem Kunstwerk gegenüber sind wir alle, Wollende oder Nichtwollende, Traumdeuter. Der wache Verstand ist es nicht, der das Kunstwerk geschaffen, so ist er es auch nicht, der das Räthsel löst, wie der Geist seine Idee in diesen sinnlichen Stoff eingesenkt hat und aus ihm sich offenbart. Das ist das ewige Räthsel, wie Geist und Stoff, Gott und Welt Eins sind. In jedem Kunstwerke wieder spiegelt sich das Wunder dieser Einheit; jedes an sich ist ein Räthsel, an dem sich unser Sinn, unser Mitgefühl, unsre Phantasie, unsre Psychologie zu betheiligen selig sind. Wer mehr verlangt, fodert die Klarheit der Wissenschaft, eine Forderung, auf die kein Kunstwerk und keine Kunstbetrachtung sich einzulassen hat.

Allerdings kann darum (Th. I. S. 286) niemand den Künstler besser verstehen, als der Künstler.

Und wie, wenn wir doch ein Zeugniß fänden? — Ueber die Sonate, wie wir schon gesagt, nicht. Aber ein Zeugniß Beethovens selber über sein Quatuor Op. 132. Man wird bald sehn, wie nahe das hier einschlägt.

Der zweite Satz nach diesem seltsamen ersten ist eine von jenen, heiliger Andacht vollen Melodieen, wo die Seele still und tief in sich versunken staunt, auf das Vorübergeflossene zurücksinnt, — nicht sinnt, sondern die Bilder der Vergangenheit, im krystallhellen Strome dahinziehend, noch einmal schaut. Mancher Nachgedanke und mancher halbverlorne Seufzer folgt ihnen.

Soweit hat der Dichter Beethoven geschrieben. Der Musiker Beethoven (S. 210) hat Variationen folgen lassen. Sie sind sehr schön.

Das zweite Werk ist die

Sonate pour le Piano-forte, Op. 110,

aus Asdur. Sie hat zu ihrem ersten Satze ein wie ein Adagio oder Andante redendes Allegro, näher als Moderato cantabile molto espressivo bezeichnet, und für den Vortrag noch mit dem Zusatz „Avec Amabilita“, vielleicht Stich: vielleicht Schreibfehler, was kommt darauf an? Es ist in offianischem Sinne der Abschied vom trauten Saitenspiel. Noch einmal irrt die müde Hand über die Saiten der Harfe (dieser Gang ist höchst auffallend, nämlich gegen Beethovens Art sehr früh, schon mit Takt 11 eintretend und gar nicht aus dem Vorhergehenden motivirt), und sanfte Melodieen hauchen zart hinein; es ist etwas von wehmüthiger Rück Erinnerung und nervoser Ueberspannung in ihnen. Der ganze erste Satz ist Ein Erguß in diesem Sinne.

Wild folgt in hastiger Kürze der zweite Satz, unerwartet ein wüthes Volkslied („ich bin läderlich, du bist läderlich“, vergl. S. 23) in seine Faßt hineinreißend. Hat selbst den reinen Sänger einmal eine Unzufriedenheit mit dem geführten Leben, ein Hohn über das Karrenspiel, das sie Leben nennen, überschlichen? — Har-

fenklang, wieder ganz unmotivirt, wie im ersten Satz, fällt den Schlußakkord.

Einkleitung und Rezitativ führen dann, — Alles gestaltet sich hier persönlich, individuell, — zu einem „Arioso dolente“ benannten Klagegesang, so zartgeföhlt oder zartgestaltet, wie nur Er gekonnt. Ihm schließt eine still dahinwandelnde Fuge, — wie das Leben gleich verfließt, so hoch auch seine Wellen oft sich gehoben, — an, steigert sich und sinkt zurück in das noch sprechender wiederlehrende Arioso. Sein Verklingen führt die Fuge zurück, jetzt in der Verkehrung, — hier wie dort, hin wie her das stille Leben, das in sich selber, wie es sich auch wende (alle Formen der Fuge, Vergrößerung, Verkleinerung, doppelte Verkleinerung, Verkehrung, Engführung treten herbei) nicht mehr Befriedigung findet.

Das ist der dritte — ober dritte und vierte Satz. Auch der letzte Schluß, in die höchste Höhe sublimirt zur rauschenden Tiefe (erhebt sich der Geist über das Leben?) erklingt in Harfenart.

Die dritte

Sonate pour le Piano-forte, Op. 111,

in As dur tritt mit einer gewaltig Alles zusammenfassenden Einleitung auf und rollt im ersten Satz, Fugato, ein mächtig durchkämpftes Leben im Bilde der Rückerinnerung vor uns auf. Der zweite Satz (die Sonate hat nur zwei) bringt als Thema eine „Arietta“, einen vollsmäßigen Gesang, dessen seltsam auseinander gelegte Stimmen, dessen tief hinabwandelnder Baß, dessen Wendung (im zweiten Theile, der erste war C dur, die Taktart $\frac{3}{4}$ Takt) nach A moll mit den hindurchklingenden Schlägen auf e . . . e . . . , dessen ganze Führung an jene Niederweisen letzten Geleits erinnert. Variationen führen die Anregungen der Arietta weiter, — wer kann Alles sagen? und wer vermöchte Alles zu beweisen? „Ich habe da viel hineingeheimnißt!“ hat einmal Goethe bei solchem Anlaß gesprochen.

In der Zeit nach diesen Kompositionen, am 28. September 1823, besuchte ihn ein Engländer, von einem Freunde H . . . eingeföhrt,

übrigens von früher her ihm bekannt. Er gewährt uns einen lebendigen Anblick von Beethovens damaligem Sein.

„Er sah mich erst starr an, gleich darauf aber schüttelte er mir herzlich die Hand, wie einem alten Bekannten; denn er erinnerte sich deutlich meines ersten Besuchs im Jahr 1816, obgleich dieser damals nur sehr kurz gewesen war, — ein Beweis seines vortrefflichen Gedächtnisses. — Ich fand zu meinem tiefen Bedauern eine große Veränderung in seinem Aeußern, und es fiel mir augenblicklich auf, daß er sehr unglücklich sein müsse. Seine späteren Klagen gegen H. . . bestätigten meine Beforgniß. Ich fürchtete, daß er kein Wort von dem, was ich sagte, verstehen würde. Ich irrte mich jedoch, denn er begriff alles, was ich ihm laut und langsam sagte. . . . Erwähnen muß ich jedoch, daß, wenn er Klavier spielte, er in der Regel so aufschlug, daß 20 bis 30 Saiten es läßen mußten. Es giebt übrigens nichts Geistreicherer, Lebendigeres und, um einen Ausdruck zu gebrauchen, der seine eignen Symphonien so gut bezeichnet, nichts Energischeres, als seine Unterhaltung, wenn man ihn einmal in gute Laune versetzt hatte. Aber eine ungeschickte Frage, ein übelangebrachter Rath, z. B. in Bezug auf die Kur seiner Taubheit, reichen hin, ihn für immer zu entfremden. . . . Er stellte mir seinen Neffen vor, einen schönen jungen Mann von 18 Jahren, den etuzigen Verwandten, mit dem er auf freundschaftlichem Fuße lebte. . . . Die Geschichte dieses Verwandten setzt die Herzensgüte Beethovens ins hellste Licht. Der liebevollste Vater hätte nicht größere Opfer für ihn bringen können, als er gethan.“

Später gehn sie in's romantische Heleneenthal, um da zu speisen. Der Engländer fährt fort:

„Beethoven ist ein tüchtiger Fußgänger und hat seine Freude an mehrstündigen Spaziergängen, besonders durch eine waldromantische Gegend; ja man erzählte mir, daß er ganze Nächte auf solchen Exkursionen zubringe, und oft mehrere Tage von Hause wegbliebe. Auf unserm Wege nach dem Thale blieb er oft plötzlich stehen und zeigte mir die schönsten Punkte, oder bemerkte die Män-

gel der neuen Gebäude. Ein andermal schien er wieder ganz in sich versunken und summtte bloß auf unverständliche Weise vor sich hin. Ich hörte jedoch, daß dies seine Art zu komponiren sei und daß er nie eine Note niederschreibe, als bis er sich einen bestimmten Plan vom ganzen Stücke gemacht habe. — Da der Tag ausnehmend schön war, so speisten wir im Freien, und was Beethoven besonders zu gefallen schien, war, daß wir die einzigen Gäste im Hotel und den ganzen Tag für uns allein waren. Die für uns bestellte Mahlzeit war so luxuriös, daß Beethoven nicht umhinkonnte, Bemerkungen darüber zu machen. „Wozu so viel verschiedne Gerichte?“ rief er. „Der Mensch steht doch wenig über andere Thiere erhaben, wenn sein Hauptvergnügen sich auf die Tafel beschränkt.“ Solcher Betrachtungen machte er noch mehrere während der Mahlzeit. Von Speisen liebt er bloß Fische, und darunter ist die Forelle sein Liebling. Er haßt allen Zwang, und ich glaube nicht, daß es noch Jemand in Wien giebt, der von allen, selbst politischen Gegenständen mit sowenig Zurückhaltung spricht, wie Beethoven. Er hört schlecht, aber er spricht außerordentlich gut und seine Bemerkungen sind so charakteristisch und originell wie seine Komposition.

Während des ganzen Verlaufs unsers Tischgesprächs war nichts interessanter als was er von Händel sagte. Ich saß neben ihm und hörte ihn ganz deutlich auf deutsch sagen: „Händel ist der größte Komponist, der je gelebt hat!“ Ich kann es nicht beschreiben, mit welchem Ausdruck, ich möchte sagen, mit welcher Erhabenheit er über den Messias jenes unsterblichen Genius sprach. Jeder fühlte sich ergriffen, als er sagte: „Ich würde mein Haupt entblößen und auf seinem Grabe knien.“ Wiederholt suchte ich das Gespräch auf Mozart zu lenken, aber umsonst. Ich hörte ihn nur sagen: „In einer Monarchie wissen wir, wer der erste ist“, — was sich auf diesen Gegenstand beziehen mochte oder auch nicht. Ich hörte später, daß Beethoven bisweilen unerschöpflich im Lobe Mozarts sei. Bemerkenswerth ist, daß er es nicht hören kann,

wenn man seine frühern Werke lobt, und ich erfuhr, daß man ihn am sichersten ärgerlich machen könnte, wenn man ihm über sein Septuor und seine Trios Komplimente machte. Seine letzten Schöpfungen hat er am liebsten, darunter seine zweite Messe, die er für sein bestes Werk hält. Er ist jetzt beschäftigt, eine neue Oper, Namens „Melusine“ zu schreiben, deren Text von dem Dichter Grillparzer ist.“

„. Noch viel könnte ich von diesem außerordentlichen Manne erzählen, der nach dem, was ich gesehen und erfahren habe, mich mit der tiefsten Verehrung erfüllt hat. Die freundliche Weise, womit er mich behandelt und mir Lebenswohl gesagt, hat einen Eindruck gemacht, der für das Leben dauern wird.“

In Geistesfrische stand er noch da, das erfahren wir hier von einem wohl beobachtenden Zeugen; und seine Rüstigkeit war, wenn auch durch viel Erlebtes und die aufreibende Arbeit solchen Schaffens angetastet, doch noch keineswegs gebrochen.

Dies giebt dem Grundton solcher Werke, wie wir eben betrachten, eine mehr geistige und darum höhere Bedeutsamkeit. Dasselbe gilt von dem, was noch zu betrachten bleibt.

Es sind das die letzten Quartette, die theils neben der letzten Symphonie, theils nach ihr hervortreten und sich von allen frühern durch ein nervös oft bis zur Krankhaftigkeit geschärftes Gefühl und durch eine nirgend Befriedigung findende Unruhe kenntlich genug unterscheiden, übrigens neben diesem einen hervorgehobenen Zuge so viel Blüthe der Kraft und des innigsten Gefühls in sich schließen, daß sie den Quartettisten mit gutem Grund als Unschätzbarkeiten gelten.

Das merkwürdigste von ihnen allen ist das

Quatuor Op. 132,

das funfzehnte der Quartette, eins von den drei dem Fürsten Galizin zugeeigneten; deßhalb das merkwürdigste, weil es urkundlich das Zeugniß bestimmten Inhalts an sich trägt (wie wir schon an einigen frühern Werken gefunden), und weil sein äußerlicher

Anlaß bekannt ist. Es ist nämlich im Frühling 1823 nach langer Krankheit geschrieben.

Die Erinnerungen daran hat Beethoven im Quatuor niedergelegt; man kann sie Schritt für Schritt verfolgen. Der Schauplatz des ganzen Tongebichts ist das Siechbett, Nervosität, reizbarste, krankhafteste, ist der Grundton, die Saiten-Instrumente mit dem nagenden Weiklang des Bogenstrichs sind hier das einzig geeignete, spezifische Organ.

Die Einleitung schon

Assai sostenuto.

ist ein Bild der leis', unheimlich schleichenden Krankheit mit ihren schmerzhaften Dehnungen; man beobachte nur den Gang der einzelnen Stimmen, z. B. der Bratsche.

Fieberhaft hastig bricht im ersten Satz (Allegro) die erste Violin hinein, weilt ängstlich gespannt, wendet sich in leisem Klagegesänge, rafft (Hauptsatz) sich in Kraft, die noch im Grunde des Daseins unausgetilgt weilt, empor. Der Seitensatz kann natürlich nicht nach dem allgemeinen Tongesetz im hellen Cdur auftreten, er wählt das schattige weiche Fdur zu seinem trostvollen und doch beunruhigten und unterbrochenen Zuspruch,

non legato

dem sogar die Schlusswendung in das frischere C gewährt ist. Aber gleich verräth der Nachsatz, in überspannter Höhe nach B gewendet,



wieder kränkelnde Nervosität. Im Gange darauf läßt sich frischerer Kräfte Zuströmen und — nicht schmerzloses Aufraffen spüren.

Man könnte dem Tonbau mit pathologisch-psychologischer Bestimmtheit*) nachgehn und würde durchaus jeden Schritt gerechtfertigt finden. Von Allem, was hier zu entwickeln wäre, sei nur auf die Stellung des Seitensatzes hingewiesen. Im ersten Theile konnte er nicht in Cdur, nur im weichern Fdur auftreten. Im zweiten Theil stellt er sich in Cdur auf, dieser Theil zeigt erfrischtere Kräfte. Im dritten Theil ergreift er sogar A dur, aber gleich folgt Amoll und da wird auch geschlossen.

Dem zweiten Satz fühlt sich das keimende Wohlgefühl der Genesung an, wenn auch noch in kurzen Athemzügen, zerstreut da und dort anknüpfend; es ist noch kein gefester Zustand, das zeigt besonders der zweite Theil. Nachdem Theil I in E dur geschlossen, tritt jener in Cdur auf, geht über Fdur fröstelnd nach Gmoll, wieder nach Fdur und Gmoll, um sich doch noch an C festzuhalten. Der dritte Theil und der Anhang bringt den Hauptton wieder.

Wundersam tritt nach solchem Schwanken das Trio abermals in A dur auf, Umbergreifen und nicht von der Stelle Kommen; es ist wieder krankhaft aufgeregte Nervosität, die sich hier in den höchstgespannten Chorden,

*) Daß Beethoven hier solchen Vorstellungen nachgegangen (er hat mit Worten darauf hingewiesen, wie wir gleich finden werden; mag den Vermuthungen über die Sonate Op. 109 zu Statten kommen; es bezeugt wenigstens die Möglichkeit solcher Vorstellungen. Und warum sollten sie dem Tondichter verschlossen sein?

(Die Violinen allein)

V. 1.

V. 2.

die sich in der weitgezogenen und doch nicht von der Stelle kommenden Melodie fühlt. Nach den vorhergegangenen kurzgemessenen Sätzen von je 2 Takten fällt schon die Weite dieser neuen Weise auf; es sind 11 Takte, die sich sogleich wiederholen (wobei nacheinander Bratsche und Violoncell sich, wie zuvor die zweite Violin, einführen und die Oktav A-a aushalten) also zweimal 11 Takte, worauf der erfrischtere zweite Theil weit ausgesponnen an den ersten Anfang (Krankheit, Adagio des ersten Satzes) leis' erinnert und Theil 1 abgeflürzt als Th. 3 wiederkehrt.

Das Alles, und was man sonst herauslesen mag, kann angezweifelt, als willkürliche, nämlich unbeweisbare Phantasie zurückgewiesen werden. Es sei darum.

Aber Beethoven wenigstens steht unsrer Auffassung zur Seite. Mit ganz bestimmten Worten bezeichnet er den dritten Satz, Molto Adagio, als

„Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerta alla divinità da un guarito.“

und auf dem, dem Fürsten Galizin übersandten Manuscript hat er eigenhändig das Adagio als

„Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit.“

überschrieben. Und daß das nicht etwa später hinzugegebene Gedanken sind, beweist nicht bloß der Inhalt, sondern das Ergreifen der alten, selbst krankhaft-weichen lydischen Tonart. *) Und daß endlich nicht bloß eine allgemeine Stimmung angedeutet, sondern

*) Kompositionslehre, Theil I.

ein Zustand durch seine verschiedenen Momente verfolgt werden soll, beweist nicht allein wieder der Inhalt, sondern die zweite Inschrift,

„sentendo nuova forza.“

zu dem zweiten Gedanken.

In diesem dritten Sage wechseln zwei Gedanken. Der erste ist der „Dankgesang“, choralartig, mit nachahmenden Vor- und Zwischenspielen.

V. 1. *Molto Adagio.*

streng im lydischen Ton, also mit Vermeidung des b , das die Tonart, nach dem System der Kirchentonarten, in das ionische genus molle verwandelt haben würde. Es versteht sich, daß Beethoven hierbei nicht auf Alterthümerei oder Gelehrthuerei ausgegangen, sondern nur durch künstlerische Intuition geleitet worden ist.

Die Wiederholung der letzten Choralstrophe führt auf a-cis-e und damit auf den zweiten Gedanken, Ddur $\frac{3}{8}$.

V. 1. *Andante.*

der mit *sentendo nuova forza* überschrieben ist. Wunderlich zeichnet sich hier die mehr geistige Kräftigung; es ist nicht stoffige Gedrungenheit, nicht Muskel, sondern Nerv, kühner Umblick und doch noch Nachgefühl nervoser Bereiztheit. Die erste Violin übernimmt vereint, gemischt mit der zweiten (ja für Augenblicke sinnvoll ineinandergewirrt mit ihr) den Gesang, bis sie ihn in unnachahmlicher Anmuth, ja mit der Uberschwenglichkeit verjüngter Lebenskraft, die alle Pulse durchzittert,



zu Ende führt, — nicht ohne Nachgefühl der Dumpfheit überstandener Leiden; diese letzte Wendung ist *cantabile espressivo* (S. 28 der Partitur) überschrieben, man beachte für unsre Bedeutung das Violoncell.

In Ddur, im *più piano*, erlischt der Satz; *pianissimo* klingt e-g-c (statt e-g-b-c) nach und der erste Gedanke kehrt wieder, die Chormelodie hochliegend, hochgespannt, das Einleitungs-Motiv mit synkopirender rhythmischer Aenderung, wird als Figuralmotiv*) gegen den Choral durchgeführt; die Synkopen und Pausen treten ein, wo Gefühl oder Nerv die Ruhe und Festigkeit ausschleift.

Der zweite Gedanke kehrt wieder in höherer Spannung; es

*) Figuration des Choralis ist eine polyphone Kunstform, in der die der Chormelodie (*cantus firmus*) zugesellten Stimmen nicht blos unselbständige Begleitungsstimmen sind, sondern selbständigen Inhalt haben, der sich gewöhnlich aus einem einzigen Motiv (Figuralmotiv) entwickelt. Beethoven hat diese Form nur hier angewendet, daher sie hier und nicht Th. I. S. 96 zur Sprache gekommen ist.

ist eine von diesen Beethoven'schen Veränderungen aus dem Innigen in das Innerlichste.

Zuletzt schließt der Choral, „con intimissimo sentimento“ überschrieben. Aus jenem Motiv ist ein beweglicheres hervorgebildet, das nachahmungsweise, gegenüber dem Choral, der ebenfalls nachahmungsweise durch alle Stimmen geht, eine zweite Figuration bildet.

Als vierter Satz tritt ein Allegro marcia assai vivace, A dur, auf; es ist der Einerschritt des der Genesung Nahen und Sicheru, frische Kraft, wenn auch nicht Vollkraft, aber fester Schritt.

Ein Rezitativ (Selbstgespräch, Entschlüsse) schließt an, setzt hell und fest im hellen Cdur ein und fährt mit einem kadenzartigen defizitiven, rasch ergriffenen Schluß, in den

fünften Satz, Allegro appassionato, A moll, $\frac{3}{4}$. Das ist nun wieder ein wunderwahr's Tonbild. Es geht hinaus zu neuem Leben und Wirken. Aber das jugendfrische, ungebrochene Leben ist es nicht. Das Siechthum ist überwunden; aber, was es geraubt, ist unvergessen, und jene ursprüngliche, unberührt frische Kraft hat nicht wiederkehren können. Das spricht sich in der Molltonart und in der Hast und Unruhe der Bewegung, gleich zu Anfang' im Hauptsatz,



und durch den ganzen Verlauf des Satzes auf das Deutlichste aus. —

Ueberblickt man dieses ganze Quatuor mit sinniger Aufmerksamkeit, so stellt sich an ihm der gemeinsame Charakter aller dieser letzten Quatuors (Op. 130 bis 135) klar heraus. Die Melodie

ist in ihnen auf das Höchste, Freieste und Feinste zur geistigen Sprache ausgebildet, so überlegen gerade in der Feinheit des Rhythmus und der Tonföngung, daß die Annahme des Herrn Fetis und seines Nachsprechers Dulibicheff, der Gehörmaugel*) habe nachtheilig auf die spätern Kompositionen gewirkt und ihnen jene „hors de grammaire“ stehenden Züge eingeschmuggelt, die die Schulkritik (Th. I. S. 240) nicht müde geworden ist, anzumäkeln, in ihrer vollen Grundlosigkeit nackt und bloß daliegt.

Diese Ausbildung der Melodie bethätigt sich aber nicht in einer einzigen, der sogenannten Hauptstimme. Sie durchdringt alle Stimmen, jede geht in höchster Freiheit daher, als wäre sie ganz allein da, es ist die vollkommenste Dramatik, in der ebenfalls kein Charakter um der Andern willen, sondern jeder für sich in freiester Entwicklung seines Daseins auftritt. Unter den Musikern hat einzig nur Seb. Bach Tieffinn und Muth zu gleicher Freiheit für alle Personen (Stimmen) gefunden. Ja, — wir müssen es wiederholen, — diese wahrhaft republikanische Freisinnigkeit führt Beethoven wie Bach zu großartiger Unbekümmertheit um einzelne harmonische Härten, — und hierin haben eben jene Beschwerden der Schulgerechten ihren Anlaß. Jenen großen Männern war aber vollkommen klar geworden, daß das Leben der Musik in der Melodie — oder in den mehreren Melodieen enthalten ist, die miteinander gehn und sich neben und gegen einander zu behaupten haben. Denn in der Dra-

*) Es ist überhaupt etwas Räthselhaftes mit dieser Taubheit Beethovens. Schon 1816 findet man ihn unfähig, seine Werke selbst zu dirigiren, 1822 zeigt sich das auf das Schmerzlichste, 1824 vernimmt er den Beifallsturm des vollen Hauses (wir werden das Nähere noch hören) nicht. Gleichwohl ist 1816 und 1817 sein Gehörmaugel im Klavierspiel noch nicht zu bemerken, 1822 phantastirt er noch meisterlich in geselligen Kreisen, 1824 im April studirt er den Sängern Sontag und Unger ihre Partien in der Messe und neunten Symphonie, 1825 im August das Amoll-Quatuor Op. 132 ein. Man muß annehmen, daß in solchen dringenden Fällen sein Wille den allmählig absterbenden Gehörnerven neue Spannkraft verliehen (er soll mit dem linken Ohr noch einzelne oder wenige Stimmen, nicht aber Massen haben auffassen, d. h. in ihre Einzelheiten einbringen können) habe, während das in gleichgültigern Momenten, wie die Konversationshefte zeigen, längst nicht mehr der Fall war.

matik wie im Leben kommt es vor Allem darauf an, daß Jeder er selber, ein ganzer Mensch sei, mag es dann auch zwischen Einem und dem Andern gelegentlich Anstoß, ja harte Stöße geben; „Aergerniß muß kommen!“ hat der friedseligste der Menschen schon gesagt. Das können aber die Franzosen in ihrer durchaus konventionellen und konversationellen Kunst nimmer fassen, nur die Deutschen und die Britten sind dieses Gedankens mächtig worden.

Noch ein zweiter gemeinsamer Zug jener Quartette wird an dem oben Besprochenen anschaulich: die Vielheit der Sätze, — das heißt aber der Gedanken oder Vorstellungen. Das Amoll-Quartett hat seine Einleitung und den ersten Satz, dann seinen zweiten Satz (sonst Scherzo benannt) mit einem dritten (sonst Trio) und der Wiederholung des ersten. Das Adagio mit seinem zwispaltigen Inhalt ist der vierte oder dritte Satz, der Marsch ebenfalls der vierte; das Rezitativ haben wir als Ueberleitung zum Finale, dieses als fünften Satz genommen, man könnte gleichwohl nicht ohne eine gewisse Berechtigung statt der fünf Sätze sieben annehmen. Und zwar, was wohl zu merken, handelt es sich hier nicht um eine beliebig zu erweiternde Reihe von Unterhaltungssätzen, wie im Septuor; hier tritt Alles mit innerer Nothwendigkeit auf für die Idee des Tongebichts. Gleiche Satzzahl zeigt sich auch in dem Quatuor Op. 130.

Die Vielheit ganz verschiedner, nur in der Einheit der Grundidee zusammengehöriger Gedanken läßt sich sogar bis in das Innere der einzelnen Sätze verfolgen, wozu die Kanzone (S. 306) ein schlagendes Beispiel giebt.

Wie wär' es anders möglich gewesen? Der einsame, weltverschloßne Künstler versank immer tiefer in sein innerlich Leben, gleich dem Anachoreten, der in der thebaischen Wüste mit sich allein und von den Sendboten seines Gottes und dem Verführer mit seinem Gelichter beschickt und im Dämmerchein heiliger Gesichte der Welt und ihrer festen Gestalten längst vergessen ist. Lange genug hatte Beethoven diese Gestalten und Welterlebnisse gebildet, und das

war in plastischer Festigkeit geschehn, wie es mußte. Jetzt, gegen das Ende, — das Quatuor in A steht auf dem Uebergangs-Punkte, gleichviel, ob die Zeitrechnung es bestätigt, — sind es Gedanken, Anschauungen, Träume, die sich nicht plastiziren lassen. Es giebt Gedanken, Erinnerungen, Gesichte, die herantasten an die jagende Seele, nebelhaft vergehn — aber wiederkehren, hart anschlagen und erschrecken und unabweislich nachdrängen, und in Bangniß nachzittern bis zum Lebensende. Der edle Geist ergiebt sich dann in Anmuth, fast in Freudigkeit. Es giebt Gedanken, die man nicht ausdenken kann, denen man ahnend bald, bald zweifelnd nachstaunt.

Vergleichen viel regt sich in den letzten Quatuors, so namentlich auch in dem letzten

Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, Op. 135, das Beethoven seinem Freunde Wolfmeier gewidmet. Wer unterfinge sich überall den geistigen Inhalt und Zusammenhang in diesen Werken mit bestimmtem Worte zu fassen. Selbst das Wort wird zum Räthsel. Ueber dem Finale des wolfmeierschen Quatuors steht

„Der schwergesagte Entschluß“

Grave. Allegro.

Muß es sein? Es muß sein! Es muß sein!

und die Motive werden werden im Finale weiter verwendet. Raum erklären die Worte das Finale*), dem man vielleicht eine andre Ueberschrift,

*) Nichts ist vielen Menschen annehmlicher, als wenn ein räthselhaft, ja unbegreiflich Erscheinendes auf einen ganz natürlichen und alltäglichen Vorgang zurückgeführt werden kann; dann ist aller Mühsal des Nachsinnens ein Ende und die Nachsinnenden sind Thoren gegenüber den Bequemen. So erzählt Schindler, daß jene Frage „Muß es sein?“ mit der Antwort und der musikalischen Formulirung nichts seien, als Nachklänge aus Beethovens Junggesellen-Wirthschaft. Die Haushälterin habe Geld verlangt, er habe gefragt, muß es sein? und sie habe geantwortet: es muß sein. Oder auch — also schon zweierlei Ursprung! welcher ist der erdichtete? oder sind sie es beide? — es beziehe sich die ganze

„Ergebung!“

beifügen Wunnte; schwerlich erhellt das Finale den Inhalt des Tonwerks. Vieles erscheint hier, man weiß nicht, woher es kommen und stammen mag. So in der zweiten Partie des zweiten Satzes (nach früherem Nenngebrauch des Trio zum Scherzo) deren Melodie so leicht und anmuthig Anfaugs hinaufstanzt aus dem Bass in die erste Violin (S. 14. der Partitur) die grossenhe Wiederholung des ersten Motivs über der lustigen Schweben der Melodie (das Motiv ist hier mit — bezeichnet)

Vivace.



die in dreifachen Oktaven 47mal hintereinander geschieht. Hat sich dies Tonbild, vielleicht aus den kranken Hörnerven (es wäre die einzige Spur eines unmittelbaren Einflusses des Physischen auf das Psychische bei Beethoven) im Geiste tausend eingenistet? ist es äußerstes Beharren in irgend einer Verstellung? —

Aufschrift auf einen Hergang ähnlichen Inhalts mit einem Musikverleger. Beide Ueberlieferungen „betreffen den Artikel Geld, und sind nichts als unschuldige Scherze.“

Mögen beide Sagen wahr sein, oder nur eine: was beweisen sie? nichts und gar nichts. Ist dieses Quatuor, oder auch nur das Finale Scherz? sind auch nur die Motive, besonders das erste scherzhafter Natur? Wenn hierauf unbedingt Nein auf Nein geantwortet werden muß, so mögen jene Sagen wahr sein, oder nicht; immer bleibt die Frage: was bedeuten die Motive, was bedeutet das Quartett? was muß im Geiste des Künstlers vorgegangen sein, um die angeblich ganz äußerlich gesundnen Motive und Worte in dieses Werk und seinen Zusammenhang zu bringen? Auch Schindler wird den wesentlichen Punkt gleich bei der Erzählung gewahr. Er schließt sie mit den Worten: „Welchen Ballast aber hat Beethoven auf diese unschuldige Basis aufgebaut, die gleichwohl etwas profaischen Ursprungs ist!“

Sehr ernste, schicksalsergebene Gedanken eines edlen Geistes reden zu uns aus dem folgenden dritten Satze, *Lento assai e cantante tranquillo* überschrieben. Es war Beethovens letztes Quatuor, das muß man im Auge behalten.

Alle diese Werke scheinen uns, neben ihrem besondern Inhalte zu sagen:

Er stand an der Gränze seiner Aufgabe;
ihm ziemte dann, zu sterben.

Der Ausgang.

Wohl mag man das Ende des Lebens, wenn es in würdiger Gestalt erscheint, ein letztes Glück preisen. Als Aeschylus im Greisenalter sich, da seine Zeit vorüber war, aus dem Vaterlande verbannt hatte, zu Gela in Sizilien seine letzten Tage zu leben und einst vor den Mauern der Stadt saß, sich an der heitern Sonne zu laben, da flog hoch über ihn hin ein Adler mit der geraubten Schildkröte in den Fängen. Um sie am Fels zu zerschmettern, ließ er irrend sie auf die glänzende Scheitel des Dichters hinabfallen. So starb Aeschylus, dem geweissagt war, ein himmlisch Geschöß werde ihn fällen.

Nicht Jedem, der es verdient, ist das Ende so bezeichnend und dem Lebensinhalt entsprechend beschieden. Der Tod, dieser Hohn des Lebens, tritt den Menschen wohl auch in schadenfroher Verneinung der Lebensrichtung an, so den Philosophen Hegel, den Kämpfer um den absoluten Geist, in stofflich-widrigstem Siechtum. Dagegen giebt es für den Scheidenden und die Ueberlebenden nur eine Wehr: Festhalten am wahrhaften Inhalt des Lebens.

Beethovens Ausgang war vielfach getrübt, sein Tod ihm durch Wassersucht, diesen widrigen Ausdruck organischer Erschlaffung, bestimmt; wir werden nur noch Trübes zu berichten haben. Er selber hielt straff und tapfer am Bewußtsein seines Lebens und Schaffens fest; nach einer schmerzhaft ängstigenden Punktur hatte er noch Laune genug, auszurufen: Besser, Wasser aus dem Bauch', als in den Werken.

Wenden wir uns ohne Weiteres an den Verlauf der letzten Freuden und Leiden.

Nachdem Beethoven bereits im Herbst 1822 zum Ehrenmitglied der stockholmer Akademie der Künste und Wissenschaften ernannt worden war, fand auch „die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats“ im Jahr 1823, nach zehnjährigem Bestehen und nachdem sie bereits mehrere einheimische und auswärtige Künstler zu Ehrenmitgliedern ernannt hatte, sich veranlaßt, Beethoven das Diplom eines Ehrenmitglieds zuzusenden. Beethoven, durch die Verspätung verlezt, war kaum zu bewegen, das Diplom nicht zurückzuschicken; die in solchen Fällen übliche Antwort unterblieb.

Verhängnisvoller sollten die Folgen einer andern Ehrenbezeugung sein. Im Herbst 1823 ward Beethoven von der Administration des Hofopern-Theaters eingeladen, den *Fidelio*, der wieder einmal in Scene gehen sollte, zu dirigiren. Beethoven war sogleich bereit. Zwar war schon ein Jahr früher, am 3. October 1822, die Aufführung der „*Ruinen von Athen*“ mit der neuen Festouvertüre in Cdur (S. 176) nichts weniger als glücklich abgelaufen; aber Beethoven war sich nicht bewußt worden, daß er selber durch die Unzulänglichkeit seines Gehörs, durch unablässiges Hinlauschen und Zurückhalten des Taktes den größern Theil der Schuld getragen hatte.

Jetzt begab er sich in Schindlers Begleitung zur Probe des *Fidelio*. Aber schon bei den ersten Nummern zeigte sich die Unmöglichkeit, fortzufahren. Er nahm nicht nur die Bewegung bald schneller, bald langsamer, als Sänger und Orchester gewohnt waren, sondern wieder führte seine Schwerhörigkeit jenes unablässige, Alles verwirrende Zögern und Taktverschleppen herbei. Der anwesende Kapellmeister Umlauf vermittelte so lange wie möglich; endlich ward die Unmöglichkeit klar, so fortzufahren, es mußte Beethoven gesagt werden: es geht nicht. Aber wer sollte das harte Wort aussprechen? Weber Umlauf noch der gegenwärtige Administrator

Duport, beide von Verehrung und Mitleid erfüllt, vermochten es. Zuletzt ward Beethoven auf allen Gesichtern die Verlegenheit gewahr und foderte Schindler auf, ihm aufzuschreiben, was das Alles zu bedeuten habe. Schindler that es und bat ihn, nicht weiter fortzufahren. Beethoven verließ sogleich schweigend das Orchester. Welche Gefühle er stumm in sich verschloß gegenüber diesem: Es geht nicht mehr, — das ermißt Jeder.

Die letzte Ehren- und Liebesbezeugung von Seiten der Wiener, — das treue Aussharren und Liebeerweisen der persönlichen Freunde unerwähnt, — erlebte er im folgenden Jahre. Jener Verwelschung der Musik, die durch Rossini hereingebracht war, gegenüber gedachte man der edlern Zeit, in der Beethoven die Geister erhobener hatte. Die Freunde des Künstlers und seiner Kunst beschloßen, ein Wethe- und Erinnerungsfest für ihn, eine Wiedererweckung der hohen Kunst zu veranstalten, — uneingedenk oder trotz dem, daß gegen die Strömung der Zeit der Einzelne oder eine Handvoll Einzelner nichts vermögen. Sie erließen eine Zuschrift *) an ihn

*) Die Zuschrift, die die Unterzeichner ehrt und Beethoven erfreut hat, darf nicht verloren gehn. Sie lautet so:

„An den Herrn Ludwig von Beethoven.

Aus dem weiten Kreise, der sich um Ihren Genius in seiner zweiten Vaterstadt in bewundernder Verehrung schließt, tritt heute eine kleine Schaar von Kunstjüngern und Kunstfreunden vor Sie hin, um längst gefühlte Wünsche auszusprechen, lange zurückgehaltenen Bitten ein bescheiden freies Wort zu geben.

Doch wie die Anzahl der Wortführer nur ein geringes Verhältniß ausdrückt zur Menge derer, die Ihren Werth, und was Sie der Gegenwart und einer kommenden Zeit geworden sind, freudig erkennen, so beschränken auch jene Wünsche und Bitten sich keineswegs auf die Zahl der Sprecher für so viele Gleichgesinnte, und es dürfen diese Namen Alle, denen Kunst und Verwirklichung ihrer Ideale mehr als Mittel und Gegenstand des Zeitvertreibes sind, behaupten, daß, was sie wünschen, von Unzähligen gewünscht, was sie bitten, von Jedem, dessen Brust ein Gefühl des Götlichen in der Musik belebt, laut und im Stillen wiederholt wird.

Vorzüglich sind es die Wünsche vaterländischer Kunstverehrer, die wir hier vortragen, denn ob auch Beethovens Name und seine Schöpfungen der gesammten Mitwelt und jedem Lande angehören, wo der Kunst ein fühlendes Gemüth sich öffnet, darf Oestreich ihn doch zunächst den Seinigen nennen. Noch ist in seinen Bewohnern der Sinn nicht erstorben für das, was im Schooß ihrer Hei-

und luden ihn ein, seine neuen Werke, namentlich die zweite Messe und die neunte Symphonie, „im Kreise der Seinen“ zur Aufführung zu bringen.

math Mozart und Haydn Großes und Unsterbliches für alle Folgezeit geschaffen, und mit freudigem Stolge sind sie sich bewußt, daß die heilige Trias, in der jene Namen und der Ihrige als Sinnbild des Höchsten im Geisterreich der Töne strahlen, sich aus der Mitte des vaterländischen Bodens erhoben hat.

Um so schmerzlicher aber müssen sie es fühlen, daß in diese Königsburg der Edelstein fremde Gewalt sich eingebrängt, daß über den Hügel der Verblichnen und um die Wohnstätte des Einzigen, der aus jenem Bunde uns noch erübrigt, Erscheinungen den Reihen führen, welche sich keiner Verwandtschaft mit den fürstlichen Geistern des Hauses rühmen können, daß Flachheit Namen und Zeichen der Kunst mißbraucht, und im unwürdigen Spiel mit dem Heiligen, der Sinn für Keines und ewig Schönes sich verblüffert und schwindet.

Mehr und lebendiger als je zuvor fühlen sie daher, daß gerade in diesem Augenblick ein neuer Aufschwung durch kräftige Hand, ein neues Erscheinen des Herrschers auf seinem Gebiete, das Eine sei, was Noth thut. Dieses Bedürfnis ist es, was sie heute zu Ihnen führt, und Folgendes sind die Bitten, die sie für Alle, denen diese Wünsche theuer sind, und im Namen vaterländischer Kunst an Sie richten.

Entziehen Sie dem öffentlichen Genuße, entziehen Sie dem bedrängten Sinne für Großes und Vollenbetes nicht länger die Aufführung der jüngsten Meisterwerke Ihrer Hand. Wir wissen, daß eine große kirchliche Komposition sich an jene erste angeschlossen hat, in der Sie die Empfindungen einer, von der Kraft des Glaubens und vom Licht des Ueberirdischen durchbrungenen und verklärten Seele verewigt haben. — Wir wissen, daß in dem Kranz Ihrer herrlichen noch unerreichten Symphonien eine neue Blume glänzt. Seit Jahren schon, seit die Donner des Sieges von Vittoria verhallten, harren wir und hoffen, Sie wieder einmal im Kreise der Ihrigen neue Gaben aus der Fülle Ihres Reichthums spenden zu sehn! Erhöhen Sie den Eindruck Ihrer neuesten Schöpfungen durch die Freude, zuerst durch Sie selbst mit ihnen bekannt zu werden! Geben Sie es nicht zu, daß diese Ihre jüngsten Kinder an Ihrem Geburtsorte einz vielleicht als Fremdlinge, vielleicht von solchen, denen auch Sie und Ihr Geist fremd sind, eingeführt werden! Erscheinen Sie baldigst unter Ihren Freunden Ihren Verehrern und Bewunderern! — Dies ist unsere nächste und erste Bitte.

Aber auch andere Ansprüche an Ihren Genius sind laut geworden. — Die Wünsche und Erbietungen, die vor länger als einem Jahre von der Leitung unserer Hof-Opernbühne, dann von dem Vereine österreichischer Musikfreunde an Sie gelangten, waren zu lange der stille Wunsch aller Verehrer der Kunst und Ihres Namens, erregten der Hoffnungen und Erwartungen zu viele, als daß sie nicht nahe und ferne die schnellste Verbreitung gefunden, nicht die allgemeinste Theilnahme erweckt hätten. — Die Poesie hat das Ihre gethan, so schöne Hoffnungen und Wünsche zu unterstützen. Ein würdiger Stoff von geschätzter Dichterhand gewärtiget, daß Ihre Phantasie ihn in's Leben zaubere. Lassen Sie

Schindler kam nach der Einhändigung der Schrift zu Beethoven. „Ich fand (erzählt er) Beethoven mit dem Promemoria in der Hand. Nachdem er mir mitgetheilt, was sich so eben zuge- tragen (die Schrift war ihm feierlich überreicht worden), und nach- dem er das Blatt nochmals durchflog, überreichte er es mit un-

jene innigen Aufforderungen zu so edlem Ziele nicht verloren sein! Säumen Sie nicht länger, uns die entschundenen Tage zurückzuführen, wo Polyhymniens Gesang die Geweihten der Kunst, wie die Herzen der Menge gleich mächtig er- griff und entzückte!

Sollen wir Ihnen sagen, mit wie tiefem Bedauern Ihre Zurückgezogenheit längst gefühlt worden? Bedarf es der Versicherung, daß, wie alle Blicke sich hoffend nach Ihnen wandten, Alle trauernd gewahrten, daß der Mann, den wir in seinem Gebiete vor Allen als den Höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend ansah, wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden auf den Ehrensitz der deutschen Muse lagert, deutsche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweisen gefallen, und wo die Trefflichsten gelebt und gewirkt, eine zweite Kindheit des Geschmacks dem goldenen Zeitalter der Kunst zu folgen droht?

Sie allein vermögen, den Bemühungen der Besten unter uns einen ent- scheidenden Sieg zu sichern. Von Ihnen erwarten der vaterländische Kunstverein und die deutsche Oper neue Blüten, verjüngtes Leben und eine neue Herrschaft des Wahren und Schönen über die Gewalt, welchem der Mobegeist des Tages auch die ewigen Gesetze der Kunst unterwerfen will. Geben Sie uns Hoffnung, die Wünsche Aller, zu denen je die Klänge Ihrer Harmonien gedrungen sind, baldigst erfüllt zu sehen! Dies ist unsere angelegentlichste zweite Bitte. — Möge das Jahr, das wir begonnen, nicht endigen, ohne uns mit den Früchten unserer Bitten zu erfreuen, und der kommende Frühling, wenn er der ersehnten Gaben eine sich entfalten sieht, für uns und die gesammte Kunstwelt zur zwiefachen Blüthenzeit werden.

Wien im Februar 1824.

Gezeichnet:

Fürst C. Lichnowski.
Artaria et Comp.
v. Haunscha.
M. J. Leidesdorf.
J. E. von Wagna.
Andreas Streicher.
Anton Palm.
Abbé Stadler.
v. Felsburg, Hofstet.
Ferd. Graf von Stod-
hammer.
Anton Diabelli.

Ferd. Graf v. Palffy.
Eduard Freiherr von
Schweiger.
Graf Czernin, Oberst-
Kammerer.
Moriz Graf v. Fries.
J. F. Castelli.
Prof. Deinhardstein.
Ch. Ruffner.
F. A. Rehammer, Ränd.
Sekretär.
Steiner von Felsburg,
Bank-Liquidator.

M. Graf v. Dietrichstein.
Jg. Edler v. Mosel.
t. l. Hofrath.
Karl Czernin.
Moriz Graf v. Lich-
nowski.
v. Zeneskall.
Hofrath Kiesewetter.
L. Sonnleithner.
D. Steiner et Comp.
Lederer.
J. A. Bohler.

gewöhnlicher Ruhe mir, sich an's Fenster stellend und nach dem Zug der Wolken blickend. Daß er innerlich tief bewegt war, konnte mir nicht entgehn. Nachdem ich gelesen, legte ich das Blatt bei Seite und schwieg, abwartend, ob er nicht zuerst die Konversation beginnen werde. Nach langer Pause, während seine Blicke unablässig die Wolken verfolgten, wendete er sich um und sagte in ganz hohem Tone, der seine innere Bewegung verrieth: „Es ist doch recht schön! — Es freut mich!“

Nicht leicht wurd' es Schindler, ihn zur Annahme der Einladung zu bewegen; er hatte den Sinnentaumel, der sich des Publikums bemächtigt, wohl erkannt und erachtete Publikum und Künstler für Großes nicht mehr empfänglich. Dennoch wollte er sich nicht versagen.

Schindler übernahm das Geschäftliche. Man beschloß, daß die Aufführung auf dem Hoftheater nächst dem Räruther - Thore stattfinden solle. Große Schwierigkeiten erhoben sich durch die Versuche des Administrators D., der Kasse seines Theaters aus dem Beethovenschen Unternehmen einen Vortheil zuzuwenden; die Unterhandlungen wollten nicht fortrücken, weil D. sowohl wie Beethoven sich hartnäckig erwiesen und obenein täglich ihre Ansichten und Forderungen änderten. Endlich verabredeten Schindler, Graf Lichnowski und Schuppanzigh, sich zu bestimmter Zeit gemeinsam zufällig bei Beethoven zusammenzufinden, ihn zu bestimmten Erklärungen zu bewegen, sie niederzuschreiben und Beethoven zur Unterzeichnung zu bewegen.

Die Absicht war gut; aber sie hatten den Charakter des Fremdes und seinen zur andern Natur gewordenen Argwohn nicht erwogen. Beethoven merkte die Verabredung, schöpfte Verdacht und erließ folgende Abfageschreiben.

„An den Grafen Moriz Lichnowski.

Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie (das Konzert) hat nicht statt.

Beethoven.

„An Herrn Schuppanzigh.

Besuche Er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie.
Beethoven.“

„An Herrn Schindler.

Besuchen Sie mich nicht mehr, bis ich Sie rufen lasse. Keine Akademie.

Beethoven.“

Die Freunde waren edel genug, demungeachtet für sein Bestes zu sorgen und das Konzert nicht aufzugeben.

Es hatte in der That am 7. Mai statt. Das Haus war gedrängt voll und brachte eine Einnahme von 2220 Gulden W. W. Davon nahm die Administration des Theaters 1000 fl. vorweg, die Kopiratur kostete 800 fl., folglich blieben für Beethoven 420 Gulden W. W. Dafür hatte er den Verdruß der Unterhandlungen, alle Mühen eines solchen Unternehmens, den Streit mit den Sängern, die ihre Partien (mit Recht!) unausführbar hoch fanden, ertragen. Vergebens hatten die Sängertinnen Sonntag und Unger, die Beethoven zu sich beschieden, um ihre Partien mit ihnen durchzugehen, ihm darüber Bemerkungen gemacht und die Unger ihn einen „Tyrammen aller Singorgane“ genannt. Er erwiderte: sie seien nur beide durch die italienische Musik verwdhnt. „So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter!“ machte die Sonntag.

Umlauf dirigirte. Beethoven stand in der Mitte des Orchesters, den Rücken gegen das Publikum gewandt. Er hörte nichts von Allem, auch nicht den ungeheuern Beifallssturm am Schluß der Symphonie. Die Unger mußte ihn herumdrehn, damit er den Jubel des Volks wenigstens sehe.

Das Konzert wurde in der zweiten Hälfte des Mai im großen Redoutensaale wiederholt. Nur mußte Beethoven sich gefallen lassen, daß die im ersten Konzert allein aufgeführten Messensätze

Kyrie, Credo, Agnus und Dona wegfielen und dafür von Signor Davidde Rossini's *Di tanti palpiti*, von der Sonntag eine Roulade des Merkadante, auch ein verlegenes Terzett von ihm selber, *Empi, tremate*, nebst der Fest-Duvertüre eingeschoben würden.

Der Saal war nicht zur Hälfte gefüllt. Wohl hatte Beethoven das Publikum richtig beurtheilt; seine Zeit war vorüber. Die Unsterblichkeit erwartete ihn. Was er für sie weiter noch geschaffen, haben wir wenigstens im Allgemeinen angedeutet.

Doch — wir haben geirrt, wenn wir jene wohlgemeinte Unternehmung der Kunstfreunde oben die letzte Ehren- und Liebesbezeugung genannt. Im Volke lebte für den außerordentlichen Mann mit dem Seherblick, mit der Weltvergessenheit eines Propheten scheue Verehrung und stumme Liebe fort. Man hat eine Reihe Kohlenträger unter ihrer schweren Bürde stillstehn sehn, um den dahervandelnden, in sich versunkenen, seltsamen Mann ja nicht in seinem Sinnen zu stören.

Im Herbst 1825 bezog er seine letzte Wohnung vor der allerletzten, im sogenannten Schwarzspanierhause. Dort suchte ihn im Herbst 1826 Dr. Spierer aus Berlin auf. Er erzählt: „Beethoven wohnte in der Vorstadt am Glacis vor dem Schottenthore in einer freien Gegend, von wo man einer schönen Aussicht auf die Hauptstadt mit allen ihren Prachtgebäuden und der Aussicht dahinter genoß, in freundlichen sonnigen Zimmern. Im Wohnzimmer lagen in ziemlich genialer Unordnung Partituren, Bücher u. s. w, aufeinandergehäuft, in der Mitte stand ein Flügel von Graff mit einem Schallapparat, einem Behälter, der die Schallwellen zusammenfassen und dem unter ihm sitzenden Spieler zuführen sollte. Das Meublement war einfach und das ganze Ansehn des Zimmers so, wie man es wohl bei Manchem findet, der in seinem Innern mehr auf das Regelrechte hält, als im Aeußern. Beethoven empfing uns sehr freundlich. Er war in einem einfachen Morgenanzug gekleidet, der zu

seinem fröhlichen jovialen Gesicht und dem kunstlos geordneten Haare sehr gut paßte*).

Schwere Kränkung sollte dem ehrwürdigen Meister noch am Ende seiner Tage von dem kommen, für den er so treue Sorgfalt**) geübt, so viel Opfer gebracht, von seinem Neffen.

*) Auf diesen Besuch bezieht sich der nachfolgende Brief vom 27. Oktober an Wegeler, Schindler in die Feder diktiert.

— — — Von meinen Diplomen schreibe ich nur kürzlich, daß ich Ehrenmitglied der K. Gesellschaft der Wissenschaften in Schweden, ebenso in Amsterdam und auch Ehrenbürger von Wien bin. — Vor Kurzem hat ein gewisser Dr. Spieler meine letzte große Symphonie mit Ehren nach Berlin mitgenommen; sie ist dem Könige gewidmet, und ich mußte die Dedicatioon eigenhändig schreiben. Ich hatte schon früher bei der Gesandtschaft um die Erlaubniß, das Werk dem Könige zueignen zu dürfen, ange sucht, welche mir auch von ihr gegeben wurde. Auf Dr. Spieler's Veranlassung mußte ich selbst das korrigirte Manuscript mit meinen eigenhändigen Verbesserungen demselben für den König übergeben, da es in die K. Bibliothek kommen soll. Man hat mich da etwas von dem rothen Adler-Orden 2ter Klasse hören lassen; wie es ausgehen wird weiß ich nicht; denn nie habe ich dertlei Ehrenbezeugungen gesucht, doch wäre sie mir in diesem Zeitalter wegen manches Andern nicht unlieb.

Es heißt übrigens bei mir immer: Nulla dies sine linea, und lasse ich die Muse schlafen, so geschieht es nur, damit sie desto kräftiger erwache. Ich hoffe noch einige große Werke zur Welt zu bringen, und dann, wie ein altes Kind, irgendwo unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen. — Du wirst bald durch die Gebrüder Schott in Mainz einige Musikalien erhalten. — Das Portrait, welches Du heiligend bestimmst, ist zwar ein künstlerisches Meisterstück, doch ist es nicht das letzte, welches von mir fertig wurde. — Von Ehrenbezeugungen, die Dir, ich weiß es, Freude machen, melde ich Dir noch, daß mir von dem verstorbenen König von Frankreich eine Medaille zugesandt wurde, mit der Inschrift: *Donné par le Roi à Monsieur Beethoven* welche von einem sehr verbindlichen Schreiben des *premier gentilhomme du Roi Duc de Châtres* begleitet wurde.

Mein geliebter Freund! nimm für heute vorlieb; ohnehin ergreift mich die Erinnerung an die Vergangenheit, und nicht ohne viele Thränen erhältst Du diesen Brief. Der Anfang ist nun gemacht, und bald erhältst Du wieder ein Schreiben; und je öfter Du schreiben wirst, desto mehr Vergnügen wirst Du mir machen. Wegen unserer Freundschaft bedarf es von keiner Seite eine Anfrage, und so lebe wohl; ich bitte Dich, Dein liebes Lorch und Deine Kinder in meinem Namen zu umarmen und zu küssen, und dabei meiner zu gedenken. Gott mit Euch Allen!

Wie immer Dein treuer, Dich ehrender wahrer Freund

Beethoven.

**) Wie väterlich tren und eifrig diese Sorge gewesen, bezeugen unter

Der Jüngling kehrte, jetzt, 17 Jahr alt, aus dem Erziehungs-
hause zum Oheim zurück und besuchte den philosophischen Lehrkurs
auf der Universität. Kaum im Besitze seiner Freiheit, suchte er

Anderm neunundzwanzig Briefe, die Beethoven allein im Sommer 1825
aus Baden an den Neffen geschrieben. Schindler theilt ihrer 12 mit, von
denen wenigstens einige hier Raum finden sollen.

„Am 18. Mai.

..... Einem nun bald 19jährigen Jüngling kann es nicht anders als wohl
ansetzen, mit seinen Pflichten für seine Bildung und Fortkommen auch jene gegen
seinen Wohlthäter, Ernährer zu verbinden. Habe ich doch dieses auch bei mei-
nen armen Eltern vollführt. Ich war froh, wie ich ihnen helfen konnte. Wel-
cher Unterschied in Ansehung Deiner gegen mich!

Leichtsinziger!

Leb' wohl.

„Am 22. Mai.

Bisher nur Muthmaßungen, ob schon mir von Jemand versichert wird, daß
wieder geheimer Umgang zwischen Dir und Deiner Mutter. — Soll ich noch
einmal den abscheulichsten Unbath erleben?! Soll das Band gebrochen werden,
so sei es, Du wirst von allen unparteiischen Menschen, die diesen Unbath hören,
gehaßt werden. Die Aeußerung des Herrn Bruders, und Deine gefrige Aeuße-
rung in Ansehung des Dr. S . . . r, der mir natürlich gram sein muß, da das
Gegentheil bei den Landrechten geschehen von dem, was er verlangt; in diese
Gemeinheiten sollte ich mich noch einmal mischen? Nein, nie mehr. — Drückt
Dich das Paktum? In Gottes Namen! Ich überlasse Dich der göttlichen Vor-
sehung, das Meinige habe ich gethan, und kann bezweigen vor dem Allerhöchsten
aller Richter erscheinen.“

(Aus dem September.)

..... „Ich wünsche nicht, daß Du den 14. September zu mir kommest.
Es ist besser, daß Du diese Studien endigst. — Gott hat mich nie verlassen.
Es wird sich schon noch Jemand finden, der mir die Augen zudrückt. — Es
scheint mir überhaupt ein abgeartetes Wesen in dem Allen, was vorgegangen, wo
der Herr Bruder (Pseudo) eine Rolle mißspielt. — Ich weiß, daß Du später auch
nicht Lust hast bei mir zu sein, natürlich, es geht etwas zu rein zu bei mir. . . .
Du brauchst auch Sonntag nicht zu kommen, denn wahre Harmonie und Ein-
klang wird bei Deinem Benehmen nie entstehen können. Wozu die Heuchelei?
Du wirst dann erst ein besserer Mensch; Du brauchst Dich auch nicht zu ver-
stellen, nicht zu lügen, welches für Deinen moralischen Charakter endlich besser ist.
Siehst Du, so spiegelst Du Dich in mir ab! Was hilft das liebevollste Zu-
rechtweisen!! Erboßt wirst Du noch obendrein. — Uebrigens sei nicht bange,
für Dich werde ich immer wie jetzt unausgesetzt sorgen. Solche Scenen bringst
Du in mir hervor!

gegen das ausdrückliche Verbot des Oheims seine unglückliche Mutter auf. Brachte dies schon ärgerliche Stunden, so wurde die Sache noch viel schlimmer, als der junge Mensch begann, seine Studien zu vernachlässigen, und zwar so unverantwortlich, daß er von der Univerſität entlassen werden mußte. Auf seinen Wunsch brachte ihn der Oheim, der allmählig erkannte, daß er „noch einmal den abscheulichsten Unbath erleben“ sollte, am polytechnischen Institut unter. Auch hier versäumte der Neffe seine Pflichten und kam im August 1826 dahin, durch Selbstmord enden zu wollen. Er wurde von Amtswegen in Gewahrsam gebracht, damit dort für seine religiöse Erziehung Sorge getragen würde. Welche Kränkung für Beethoven, seinen Neffen so gesunken und seinen eignen Namen — wie er die Sache nahm — angetastet zu sehen!

Gegen Ende des October wurde der junge Mensch seinem Oheim wieder übergeben, jedoch mit der bestimmten Weisung von Seiten der Obrigkeit, daß ihm nur ein Tag gewährt sei und der junge Mensch dann Wien verlassen müsse.

Einstweilen bot Beethovens Bruder Johann, der Gutsbesitzer, dem tiefgebeugten Bruder und seinem Neffen Unterkunft auf seinem Gut an, dem Hofrath von Breuning aber gelang es, den jungen

Leb' wohl! Derjenige, der Dir zwar nicht das Leben gegeben, aber gewiß doch erhalten, und was mehr als alles Andre, für die Bildung Deines Geistes gesorgt hat, väterlich, ja mehr als das, bittet Dich innigst, ja auf dem einzigen wahren Wege alles Guten und Rechten zu wandeln.

Dein treuer, guter Vater.“

In Diesem mag Beethoven geirrt haben. Vor Allem in der Uebernahme der Vater- oder Vormunds-Pflichten; dazu war er bei seinen Arbeiten, seiner Weltfremde und Hartthörigkeit nicht geeignet, und so fehlt' es an steter Leitung, wahrer Erziehung des jungen Menschen. Dann in dem Eingreifen in das kindliche Verhältniß zur Mutter, deren sittliche Stellung bedenklich gewesen sein mag, nimmer aber das natürliche Band lösen konnte. Gegen Natur und frühzeitige Versäumung, was vermögen da briefliche und mündliche Ermahnungen? sie ermühen nur. Dann endlich scheint Beethoven nicht begriffen zu haben, daß Wohlthaten um so weniger Dankbarkeit finden, je größer sie sind.

Er hat seine Irrthümer (wenn es Irrthümer waren, wer kann von Weitem sicher urtheilen?) schwer gebüßt, mit dem Tode, kann man sagen.

Menschen als Rabetten in dem Regimente des Feldmarschall-Lieutenants von Stutterheim unterzubringen. Beethoven hat dem General aus Dankbarkeit sein Cismoll-Quatuor Op. 131 gewidmet.

Die Jahreszeit und die unglaubliche Rücksichtslosigkeit, die Beethoven auf dem Gute von Bruder und Neffen zu erdulden hatte, zwangen ihn, nach Wien zurückzukehren, und zwar bei rauhem Wetter in offenem Wagen, weil der Bruder sich weigerte, ihm seinen verschlossenen Wagen anzuvertrauen.

Am 2. Dezember kam Beethoven krank in Begleitung seines Neffen nach Wien zurück; er war von der Lungenentzündung ergriffen.

Seine beiden frühern Aerzte, Braunhofer und Staudenheim, wurden wiederholt vergebens gebeten, seine Behandlung zu übernehmen.

Nun erhielt der Neffe Auftrag, einen Arzt herbeizuschaffen. Der Neffe zog vor auf das Billard zu gehn. Doch fiel ihm beim Spiel der Auftrag des Oheims ein und er übertrug dem Kellner, sich nach einem Arzt für den kranken Oheim umzusehn. Der vergaß es.

Zufällig erkrankte der Kellner selbst und mußte in die Klinik des Professor Wawruch geschafft werden. Hier fiel ihm nach mehreren Tagen der Auftrag ein, den er von Beethoven's Neffen erhalten hatte. Er entledigte sich desselben und Dr. Wawruch eilte nun sogleich zu dem so lange hilflos Gebliebenen. Es war zu spät.

Gleichwohl hat Beethoven diesen Neffen zum Universalerben ernannt. Er hat gehalten, was er im Briefe vom 22. Mai versprochen.

Die Krankheit, so lange vernachlässigt, war in Wassersucht umgeschlagen. Schon am 18. Dezember mußte die erste Punktion unternommen werden, am 8. und 28. Januar 1827 die zweite und dritte. Am 27. Februar fand die vierte Operation statt. Zehn

Tage vorher gedachte er seiner Jugendfreundschaften und diktirte den letzten Brief an Wegeler. *)

Gegen Ende des Januar hatte sich auch Dr. Malfatti, Beethovens ehemaliger Freund, endlich nach langem Bitten und Flehen bereit finden lassen, sich des Leidenden in Gemeinschaft mit Dr. Wawruch anzunehmen. Beide Aerzte gaben dem durch die drei ersten Operationen tief erschöpften Kranken zur Erweckung der Lebenskraft Punsch-Eis in bedeutender Menge. Seine Kraft schien sich zu heben; schon warf er die bisherige Lektüre Walter Scotts mit den Worten: „Der Kerl schreibt doch bloß für's Geld!“ weg und begann, gegen das Verbot der Aerzte, sich wieder geistig zu bethätigen, an einer vierhändigen Sonate für Diabelli weiter zu arbeiten.

Selbst in diese letzten Tage hinein verfolgte ihn die Sorge um seine und des Neffen Subsistenz, für den er zu sorgen sich gedrungen fühlte und sogar gesetzlich verpflichtet war. Wie, wenn das Krankenlager ihn lange vom Erwerb abhielt? wo sollte er

*) Wien, den 17. Februar 1827.

Mein alter, würdiger Freund!

Ich erhielt wenigstens glücklicher Weise Deinen zweiten Brief von Breuning; noch bin ich zu schwach, ihn zu beantworten; Du kannst aber denken, daß mir alles darin willkommen und erwünscht ist. Mit der Genesung, wenn ich es so nennen darf, geht es noch sehr langsam. Es läßt sich vermuthen, daß noch eine vierte Operation zu erwarten sei, obwohl die Aerzte noch nichts davon sagen. Ich gedulde mich und denke: alles Uebel führt manchmal etwas Gutes herbei. — Nun aber bin ich erstaunt, als ich in Deinem letzten Briefe gelesen, daß Du noch nichts erhalten. — Aus dem Briefe, den Du hier empfangst, siehst Du, daß ich Dir schon am 10. Dezember v. J. geschrieben. Mit dem Portrait ist es der nämliche Fall, wie Du, wenn Du es erhältst, aus dem Datum darauf wahrnehmen wirst. „Frau Steffen sprach“. — Kurzum, Steffen verlangte Dir diese Sachen mit einer Gelegenheit zu schicken, allein sie blieben liegen, bis zum heutigen Datum, und wirklich hielt es noch schwer, sie bis heute zurück zu erlangen. Du erhältst nun das Portrait mit der Post durch die Herren Schott, welche Dir auch die Musikalien übermachten. — Wie viel möchte ich Dir heute noch sagen; allein ich bin zu schwach; ich kann daher nichts mehr, als Dich mit Deinem Lorchen im Geiste umarmen. Mit wahrer Freundschaft und Anhänglichkeit an Dich und an die Deinen

Dein alter, treuer Freund
Beethoven.

Hilfe finden? Bei seinem Bruder Johann? — Der hatte eben, als die Aerzte ein Feu-Dunstbad für nöthig erachteten und er, der Gutsbesitzer, um Feu ersucht wurde, sich geweigert, unter dem Vorwande, sein Feu sei zu schlecht.

So wandte sich Beethoven in zwei Briefen, vom 22. Februar und 14. März, an Moscheles und G. Smart, um durch sie Unterstützung von der philharmonischen Gesellschaft in London zu erhalten. Im zweiten Briefe schreibt er: „Am 27. Februar wurde ich zum vierten Mal operirt, und jetzt sind schon sichtbare Spuren da, daß ich bald die fünfte zu erwarten habe. Wo soll das hin, und was soll aus mir werden, wenn es noch einige Zeit so fortgeht?! Wahrlich ein sehr hartes Loos hat mich getroffen! Doch ergebe ich mich in die Fügung des Schicksals, und bitte Gott stets nur, er möge es in seinem göttlichen Rathschluß so lenken, daß ich, so lange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muß, vor Mangel geschützt werde. Dies würde mir so viel Kraft geben, mein Loos, so hart und schrecklich es immer sein möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchsten zu ertragen.“

Der Verein sandte unter dem 1. März 100 Rth. und erklärte sich zu Weiterem bereit, und Beethoven konnte noch unter dem 18. März einen Dankbrief diktiren.

Uebrigens erwies sich später seine Sorge ungegründet. Es befanden sich beim Eingang des englischen Geldes noch 100 Gulden in Kasse, und im Nachlaß fanden sich Bankaktien im Betrage von 10,232 Gulden. Allein hat er darum die Sorge weniger empfunden? und konnte er, der nie gerechnet, unter den Zerrüttungen der Krankheit und Angesichts des Todes die Verhältnisse klar überschauen?

In diesen Tagen vernahm er, Hummel werde in Wien erwartet. Der einstige Groll war längst vergessen; er freute sich der Ankunft des Kunstgenossen und rief: „Ach, wenn er mich nur besuchen wollte!“ Und Hummel kam, und weinte beim Anblick der Leidensgestalt bitterlich. Beethoven aber suchte ihn zu beruhigen,

zeigte ihm ein eben erhaltenes Bild von Haydn's Geburtshaus und sprach: „Sieh, lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heut habe ich's zum Geschenk erhalten und es macht mir große Freude. Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde!“ Hummel besuchte ihn mehrmals und sie versprachen einander, sich nächsten Sommer in Karlsbad wieder zu sehn.

Noch am 18. März war er eines seiner würdigsten Freunde, des Kaufmanns Wolfgänger, eingedenk und bestimmte, daß sein letztes Quatuor demselben als Ehrengeschenk gewidmet werde. Ueberhaupt sah er dem nahen Tode mit der Fassung eines Weisen entgegen.

Denn nahe stand ihm nun der Tod.

„Als ich am Morgen des 24. März (erzählt Anselm Hüttenbrenner, ein Musikfreund und Komponist aus Grätz, der herbeigeilt war, Beethoven noch einmal zu sehen) zu ihm kam, fand ich sein ganzes Gesicht verstimmt und ihn so schwach, daß er sich unter der größten Anstrengung nur mit zwei bis drei Worten verständlich machen konnte.“ Der Arzt kam herzu und erklärte, daß Beethoven mit schnellen Schritten seiner Auflösung entgegen gehe, Das Testament war schon Tags zuvor gemacht; jetzt baten Hüttenbrenner und Wawruch ihn, sich mit den Sterbefakramenten versehen zu lassen. Gegen 12 Uhr kam der Pfarrer und „die Funktion ging mit der größten Auferbauung vorüber. Nun erst schien er selbst an sein nahes Ende zu glauben; denn kaum war der Geistliche fort, als er zu mir und den umstehenden Freunden sagte: *Plaudite amici, comoedia finita est!* Hab' ich's nicht immer gesagt, daß es so kommen wird?“

„Gegen Abend verlor er das Bewußtsein und fing an zu phantastiren. Dieser Zustand dauerte fort bis zum 25. Abends, wo sich schon sichtbare Todes Spuren zeigten.“ Der furchtbarste Kampf zwischen Tod und Leben begann in diesem urkräftig angelegten Organismus, und währte bis zum 26., ein Viertel vor sechs Uhr Abends.

Der Geist entfloß unter einem furchtbaren Gewittersturm, der das Firmament durchtoste.

Hüttenbrenner schloß ihm die Augen. Seine nächsten Freunde, Schindler und Breuning, waren gegangen, das Grab in Liebespflicht zu besorgen. Sie dankten mit lauter Stimme Gott, als jener bei der Rückkehr ihnen zurief: es ist vollbracht!

Unermeßlich war die Theilnahme und das Leichengefolge bei der feierlichen Bestattung, die am 29. März, Nachmittags 3 Uhr, statt hatte.

Ein Jahr später, am 29. März 1828 wurde das Grab mit einem einfachen Denkmal bezeichnet. Ein Trauerchor sang nach einer Weise des Geschiednen:

Du, dem nie im Leben
Ruhstätt ward und Heerd und Haus:
Ruhe nun im stillen
Grabe, nun im Lode aus!

E n d e.

Anhang.



I.

Einige Bemerkungen

über

Studium und Vortrag der Beethovenschen Klavierwerke.

1. Lage der Sache.

In Bonn haben sie ihm ein herrliches Denkmal*) gesetzt, von Erz ein Bild, wie er stummend gestanden und innerlich neue Tonwelten vernommen, nachdem die Außenwelt ihm stumm geworden.

Das rechte Denkmal, dauernder als Erz, sind doch nur seine Werke; aber nicht die papiernen Drucke, die alle Verlags-handlungen um die Wette vor uns ausbreiten, sondern ihr Lebendigwerden und

*) Hähnel, in Dresden, hat es geformt, das Bild ist 10, das Fußgestell 15 Fuß hoch. Der nach oben gewandte Blick verräth das Ausflügen des schöpferischen Gedankens, die Rechte hebt sich, denselben in dem von der Linken gehaltenen Notenbuch aufzuzeichnen, Kraft des innerlichen Schauens, des Willens und gestaltenden Vermögens sind den Bögen und der ganzen Haltung ausgeprägt. Sinnbilder schmücken das Fußgestell: vorn die Phantasie, auf dem Rücken einer Sphing dahingetragen; auf der Rückseite die Symphonie, eine schwebende von vier Genien (die vier Sätze) umgebene weibliche Gestalt, der erste Genius hält das Schwert, der zweite die Schlange und die umgekehrte Schlange, der dritte Thyrsus und Kastagnetten, der vierte den Triangel. Rechts und links bezeichnen weibliche Gestalten, die eine vor der Orgel sitzend, die andre mit den Masken des antiken Theaters Kirchenmusik und Drama.

Fortleben in uns und durch unsre Theilnahme. Buchstab' und Notenschrift sind todte Zeichen; aber auch Herunterspielen der Noten wie Hersagen der überlieferten Worte, das ist todtes Gewerke, wenn nicht der Geist, der sich in ihnen hat offenbaren wollen, von uns gefaßt und durch uns wirksam wird, — derselbige Geist, kein anderer, nicht unser eigen-persönlicher, nicht der Sinn allgemeinen Uebereinkommens, oder herkömmlicher Schulsagung, sondern der Geist Beethovens.

Beethoven kann nicht in uns und durch uns fortleben, wenn wir nicht seinen Geist erkannt, den Sinn seiner Dichtungen in uns aufgenommen haben. Dasselbe gilt allerdings für jeden Tonkünstler. Bei ihm aber hat die allgemeine Forderung ungleich weitere Bedeutung, wie bei der größten Mehrzahl der Komponisten. Denn er war, das haben wir im Anschau seines Lebens und seiner Schöpfungen erkannt, ein durch und durch eigenthümlicher Geist; er war nicht wie die Andern. Er will für sich begriffen sein, während die Andern untereinander gar Vieles gemeinsam haben, so daß Einer von ihnen ungleich mehr auf den Andern vorbereitet und hinführt, als auf Beethoven. Haydn führt auf Mozart, so gewiß der Letztere hohe Eigenthümlichkeit bewahrt und einen mächtigen Fortschritt über Haydn hinausgethan; selbst Clementi kann im Klavierfach einigermaßen auf Mozart vorbereiten. Beethoven, so gewiß er der Erbe und Fortführer seiner großen Vorgänger ist, fodert einen neuen Standpunkt der Auffassung und Ausführung, weil er selber einen neuen in der Komposition einnimmt; man muß von der Verständniß Mozarts oder aller Andern noch eine große Strecke vorrücken, um zu ihm zu gelangen.

Es kommt noch etwas hinzu. Wer einige Werke anderer Komponisten gefaßt, hat im Grund' alle Werke derselben Komponisten sich angeeignet. Dasselbe gilt keineswegs von Beethoven. Man kann einen Theil seiner Werke sich angeeignet haben, ohne darum der übrigen versichert zu sein. Die Symphonien 1, 2, 4, 8 sichern keineswegs die Verständniß der Symphonien 3, 5, 7, 9; die Quar-

tette Op. 59 gehen so weit über die Op. 18 hinaus, wie sie (ungefähr!) hinter dem Quatuor Op. 132 zurückbleiben; die Sonaten Op. 22, 54, 53 stehen von denen Op. 28, 27, 81 so weit ab, wie diese von Op. 106, 90, 101, 109 bis 111. Jede dieser nur unvollständig und ungenau zusammengestellten Reihen macht besondere Ansprüche, ja jedes Werk will für sich gefaßt sein. Der Grund liegt darin, daß — wohl zu merken, in der Instrumentalmusik — die frühern und die Mehrzahl aller Komponisten Tonspiel und allgemeine Stimmung, Beethoven aber Ideen zum Inhalt ihrer Werke gab; jene sind allgemeiner Natur, diese wollen jede an sich gefaßt sein.

Allerdings ist der Preis auch im Verhältnisse mit der aufgewendeten Arbeit; er ist kein geringerer, als der Eintritt in das Reich der Idee.

Hierauf kommt es an.

Daher hat aber auch Beethoven, besonders in der Klavierkomposition, von Anfang an bis jetzt keine beharrlicheren Widersacher gehabt, als diejenigen Musiker, deren Standpunkt außerhalb diesem Reiche liegt, die sich ausschließlich oder überwiegend der Technik statt dem Idealen in der Kunst ergeben haben: die Virtuosen — „da orgelt Jeder nur ab, was er selbst gemacht hat“ — die Virtuosen und die „Klaviermeister,“ wie Beethoven sie, bezeichnend für den technischen Standpunkt, nennt. Eine Zeitlang — lange genug — lehnte man Beethovens Werke als „nichtklaviermäßig“ ab, weil sie allerdings nicht in den herkömmlichen Müllerklapp der Etüden und sonstigen Handwerke passen. Man kann in Etüden, in Konzert- und Salonsachen wohlgeübt und sattelfest sein — und stößt im Beethoven, selbst in technisch-leicht angelegten Sachen (z. B. in der Sonate Op. 90) auf unvorhergesehene Schwierigkeiten, die — immer aus dem technischen Standpunkte betrachtet — nicht einmal „dankbar“ sind, das heißt: weder auffallen und Bewunderung eintragen, noch irgendwo wiederlehren, daß die Mühe sich vielseitig verwerthe.

Setzt helfen dergleichen Ausreben nicht mehr; Beethovens Geist ist zu mächtig geworden in den ächten Musikern und im Volke. Nun wird also von den geistesträgen oder unkünstlerischen, idealtätslosen Lehrern das System der Hinhaltungen versucht. Man verspricht Beethoven und sein ernstliches Studium; aber erst müsse der Schüler „für ihn reif werden,“ — wodurch? an welchen andern Werken? in welcher Zeit? wird nicht gesagt. Oder man läßt sich wirklich zu Beethovenschen Kompositionen — zwischen Massen von allerlei andern Sachen herbei. Da figuriren denn vor allen andern jene Sonaten Op. 49 und 79, die*) kaum für Beethovensche gelten können. Später kommt dann die Sonate pathétique an die Reihe; wer nichts von Beethoven gespielt, hat wenigstens die pathétique gespielt. Die geschicktesten Schüler werden dann endlich von den Etüden und Konzertstücken aus zu der Cis moll- und F moll-Sonate (Op. 27 und 57) geführt; darf man von der Darstellung auf die Absicht zurückschließen, so verdanken beide Werke diesen Vorzug dem Glanze, den die Technik in den Finale's verbreiten kann.

Mit ihnen hat die Gewohnheit begonnen, Beethovensche Sonaten in Konzerten vorzutragen; der Wunsch, Neues zu bringen, allerdings auch die Vorliebe und der umfassendere Gesichtskreis der Künstler unter den Virtuosen hat dann auf andre Werke geführt. Diese ganze Richtung hat neben dem unverkennbar Vortheilhaften auch ihre bedenkliche Seite. Bedenklich ist die Verpflanzung der Beethovenschen Sonaten in den zerstreungsvollen Konzertsaal. Die meisten sind zu innerlichen Inhalts, zu sehr auf Sammlung des Gemüths und stille Versenkung in ihr ideales Leben hingewiesen, als daß sich im Ausführenden und in den Zuhörern stets die rechte Stimmung voraussehen ließe. Daß es glorreiche Widerlegungen dieser allgemeinen Annahme giebt (wie denn eben, am 11. Oktober, Herr von Bülow die Sonate Op. 101, diese Sensitive unter den Tongedichten Beethovens, öffentlich mit bewundernswürdiger Auffassung

*) Man lese Th. 1. S. 74 nach.

und unter der innigsten und enthusiastischen Theilnahme des Publikums vorgetragen) wird Niemand freudiger anerkennen als wir. Wie erwünscht es auf der andern Seite ist, so Viele, denen kein anderer Zutritt zu Beethoven offen steht, auf diesem Wege mit ihm bekannt zu machen, leuchtet ein.

Möge nur Niemand bei dieser Konzertbekanntschaft sich beruhigen, der nähere Bekanntschaft machen kann! Die wenigsten Konzertisten oder Virtuosen haben sich (wie schon Schindler bemerkt) bis jetzt für Beethoven verständnißvoll gezeigt; und wenn! vertrauliche Mittheilung im engen Kreise, über alles aber eigne Beschäftigung gewähren unendlich mehr, als dies einmalige Ueberhinhören an fremder Stelle. Haben wir doch sogar hören müssen: „nur der Virtuos sei im Stande, Beethoven zu spielen!“ Weh' ihm und uns, wenn wir auf die Virtuosen hätten warten müssen! Nein. Wie Jeder seinen Goethe für sich liebt und lieben gelernt, ohne erst auf deklamirende Schauspieler und Rhetoren zu warten, so soll Jeder, der es vermag — und so weit er es vermag, selber seinen Beethoven spielen und immerfort spielen. Und wer das nicht vermag, der soll sich an seinen nächsten Freund wenden und von dem sich vortragen und wiederholen lassen, was er selber nicht zu Gehör zu bringen vermag. Schließt sich dann der wiederholten Darstellung trauliche Erörterung an, so wird erhöhter Genuß und erhöhte Empfänglichkeit und Bildung nicht ausbleiben.

Wer auf diesem Weg über den Künstler oder auch nur über einzelne Werke bestimmte Anschauungen gewonnen, der lasse sie sich nicht durch den Glanz überlegner Virtuosität, durch das Gewicht eines berühmten Namens oder durch den Beifall des Salons rauben. In der Kunst giebt es keine Autorität, Jeder, Künstler und Kunstfreund, ist da zuletzt auf sich selber zurückgewiesen; man kann so wenig ein Kunstwerk durch einen Andern auffassen, als man durch einen Andern lieben kann. Sich nicht abschließen, alles hören, aber dann auch alles prüfen und zuletzt sich aus eignem künstlerischem Gewissen entscheiden: das ist hier allein das Rechte.

2. Der Anspruch an die Technik.

Wir haben nicht gelten lassen dürfen, daß nur der Virtuoso im Stande sei, Beethoven zu spielen; in der That — so geistreich und künstlerisch der Virtuoso ist, der es ausgesprochen — ein übereiltes Wort, da das Maasß der technischen Schwierigkeit in den verschiedenen Werken so äußerst verschieden ist. Daß eine bestimmte technische Vorbildung für Beethovens Werke, wie für alle andern erforderlich sei, wer wollte das verkennen? Nur ist das Maasß derselben, wie gesagt, für die verschiedenen Werke höchst verschieden. Für einige, z. B. für die C-moll- und F-dur-Sonaten, Op. 10, für die Sonaten Op. 14 und andre, genügt ungefähr der Standpunkt der Mozart-clementischen Technik; andre Werke, z. B. die Sonate Op. 106, fordern die höchste technische Ausbildung; ja nehmen eine vielseitigere in Anspruch, als alle Virtuosenfächer zusammengenommen. Selbst die für den Schauplatz des Virtuositenthums bestimmten Konzerte stellen sich in ähnlicher technischer Verschiedenheit dar; man vergleiche nur das Es-dur-Konzert mit allen übrigen, besonders den ersten.

Vor Allem gewährt diese Verschiedenheit der technischen Ansprüche die sehr wichtige Ueberzeugung, daß es keineswegs nothwendig ist, irgend einen hochgelegenen Standpunkt technischer Bildung abzuwarten, bevor man sich zu Beethoven heranwagt, sondern daß seine Werke sich ohne Schwierigkeit in eine Stufenfolge bringen lassen, die von einem mittlern oder noch tiefern Standpunkte technischen Geschicks beginnt und allerdings bis zu der höchsten technischen Ausbildung hinanreicht, dies aber in wohl bemessenem Fortgange. Beginnen wir mit den vierhändigen Märschen Op. 45 und erwählten Sätzen aus den Bagatellen, so würden sich ihnen mit Uebergang der Sonaten Op. 6, 49 und 79 und der meist uneinträglichem Variationenhefte die 32 Variationen Nr. 36 (Th. 1 S. 1) die Sonaten Op. 14, 13, 2, 10, 22, 26, 28, 7, 54, 31, 90, 27, 81, 101, 110, 57, 109, 53, 111, 106 in stufenweisem Fort-

Schritte der technischen Schwierigkeit ausschließen. Man bemerke, daß wir hier nur andeuten wollen, nicht einmal die Werke vollständig zusammenstellen. Genaue Feststellung ist nicht möglich, da die einzelnen Werke mannigfache Geschicklichkeiten in Anspruch nehmen, die verschiedentlich unter den einzelnen Spielern vertheilt sind, und dem Einen leicht erscheinen lassen, was dem Andern schwer ist.

Diese Bemerkung ist von großer Wichtigkeit. Es handelt sich keineswegs bloß darum, dem Einzelnen ein Paar Jahr früher zum Genuß Beethovenscher Werke zu verhelfen, sondern überhaupt die rechte Bildungszeit für diese Werke nicht zu versäumen. Auch in geistiger Beziehung bieten dieselben nämlich eine wohlabgemessene lange Stufenfolge. Wer die leichtfaßlichern Werke, z. B. Op. 22, 14, 2, 54, 53 u. s. w. sicher aufzufassen vermag, ist darum noch nicht für die tiefern Werke, z. B. 28, 27, 109 u. s. w. geistig reif; er kann sich auch diese Reise nicht sprungweise, sondern nur durch allmähliche Erhebung an den geistig zugänglichern Werken erwerben. Und die geistige Aneignung in der Kunst ist, was Viele vergessen, nicht ein Anlernen, sondern Hineinleben, fodert Hingebung, Sichgehnlassen, Muße. Soll nun ein mehrjährig geübter Spieler mit jenen technisch für ihn leicht gewordenen Werken beginnen, so wird er äußerlich schnell mit ihnen fertig, sie wecken und fesseln seinen Spieleifer nicht, er glaubt sie abfertigen zu können und abgefertigt zu haben, wie die andern Sachen, die bisher ihn beschäftigt haben — und streift über sie hin, sucht technisch Bedeutenderes, bevor er jene Werke, die Vorschule der tiefern, geistig sich angeeignet hat.

Sa, wer sich allzulange mit technischen Werken beschäftigt, allzulange seinen Geist von der geistigern oder tondichterischen Bahn zurückgehalten, dem ist, was er so lange geübt, zur Natur geworden und die Empfänglichkeit für wahre Tondichtung verloren gegangen, so daß endlich selbst der ernstliche Vorsatz an der innerlich anerzognen Unfähigkeit scheitert. Dies kann man häufig an Virtuosen beobachten, die nach langer, oft glänzender Bethätigung auf

ihrer Laufbahn zuletzt auch zu Beethovenschen Werken greifen, natürlich gleich mit den „technisch-dankbarern“ anfangen und dann gründlich beweisen, wie fern sie für immer dem Geiste des Tonichters stehn*).

Diese Ansicht stimmt mit der Beethovens selber vollkommen überein. Er selbst, in der frühern Zeit (bis Taubheit ihn hemmte) Konzertspieler, sprach von den Virtuosen aus: „Mit der Geläufigkeit der Finger laufe solchen Herren gewöhnlich Verstand und Empfindung davon.“ Ja er war der Meinung: „der gesteigerte Mechanismus im Pianofortespiel werde zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen**);“ eine Meinung, in der verhältnißmäßig noch unschuldvollen Zeit der Ries, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner ausgesprochen, in unsre Zeit mit der Macht einer Prophezeihung hinübertönend. Es will sogar scheinen, daß Beethoven sich früh genug bisweilen Vernachlässigungen der Technik habe zu Schulden kommen lassen***). Ries rühmt den „unnachahmlichen Ausdruck“ des Beethovenschen Spiels, setzt aber hinzu: „obgleich er am reinen Spiel Manches zu wünschen übrig ließ;“ und das fällt in die Jahre 1800 bis 1805. Auch Schindler giebt (aus der Zeit von 1810 oder 1813 an) gleiches Zeugniß. Wir dürfen übrigens, wenn der überlegene Meister dies oder jenes vernachlässigt hat, selbstverständlich nicht hierin ihm nachthun, sondern müssen alle Kraft und Sorgfalt aufbieten, darin, worin er unerreichbar hochsteht, uns ihm näher zu ringen. Aber wir erkennen

*) Der Verf. darf sich hier im Interesse der Sache wohl auf langjährige Erfahrung und Beobachtung berufen. Früher eine Reihe von Jahren Klavierlehrer, später im Kompositionsunterricht von Kunstjüngern umgeben, die ihre Klavierstudien anderswo gemacht, ihm aber beständig darlegen müssen, — dazu sechs Jahre lang Mitdirector des Konservatoriums, bekannt mit den vorzüglichsten Spielern von Ries und Hummel bis Liszt und Bülow, hat ihm wenigstens die Gelegenheit, zu beobachten, nicht gefehlt.

***) B's Brief an Ries vom 16. Juli 1823.

***) Vergl. Th. 1. S. 137.

doch an diesem Zuge, wo er selber den Entscheidungspunkt gesehen; und hiernach werden wir mit Zutrauen zu der Kraft in uns, die nach Beethoven verlangt, aber auch mit sorgfältigster Wahrnehmung der technischen Seite herantreten.

3. Ein Mangel der heutigen Technik.

In Bezug auf diese Technik ist aber noch ein sehr wichtiger besonderer Punkt zu erwägen.

Allerdings hat nämlich der Mechanismus des Klavierspiels in den letzten Jahrzehnten große Fortschritte gemacht, aber nur einseitige; Glanz und Macht des Instruments sind als vornehmstes Ziel angesehen worden, Vieltönigkeit — und dazu Vorherrschen des Arpeggio als vornehmstes Mittel. Diese Richtung hat mit Nothwendigkeit dahin geführt, die Hand mit ihren Fingern mehr als ein Ganzes, als ein einziges Organ zu behandeln. Mit gleicher Nothwendigkeit hat die Selbstständigkeit der einzelnen Finger gegen jene Richtung auf das Ganze zurücktreten müssen. Sie leisten bei den guten Spielern jeder in der Reihe, im Verein mit den andern, was man nur verlangen kann; in den Laufern, Arpeggien und im gleichzeitigen Anschlag der Akkorde thut jeder seine Schuldigkeit, das Tonspiel aller zusammen kommt zart oder stark, fließend oder perlend heraus, wie es verlangt wird. Soll aber ein Theil der Hand in anderm Sinne wirken, als der andre, sollen die Finger sich individualisiren: so zeigt sich, daß dies außer der Richtung des heutigen Klavierspiels liegt; die Finger fallen in Gleichmäßigkeit und Unterschiedlosigkeit untereinander auf die Tasten. Man darf uns nicht die Allseitigkeit in der Handbildung eines Liszt und Bülow, — das sind Männer, die nach Dante's Wort können, was sie wollen, — und die feinen und befriedigenden Leistungen einiger andern Einzelnen als Widerlegung entgegenhalten. Wir reden von der übergroßen Mehrzahl, in deren Gesamtheit sich die Richtung der

Zeit auf Materialismus und Uniformität oder Unisonität ausprägt; und unter dieser Mehrzahl sind neben den Dilettanten auch ansehnliche Virtuosen, z. B. der glatte Thalberg, begriffen.

Diese Bildung zur Unisonität (wenn man so sagen darf) kann aber für Werke nicht genügen, in denen ein lebendiger Geist jede Stimme, jeden Ton durchdringt und allaugenblicklich die einzelne Tonreihe ja den einzelnen Ton zu individueller Wirksamkeit, in Gegensatz zu den andern gleichzeitig auftretenden Stimmen und Tönen auffodert. Dies ist bei allen nicht materialistischen sondern geistigen Tonwerken der Fall, folglich bei denen Beethovens (wie früher Bachs) vor allen andern.

Wer sich vor Allem diesen Anspruch klar machen will, der betrachte und zergliedere die Komposition ohne Rücksicht auf die technische Schwierigkeit, die sich in der Sonderung einer Hand von der andern und eines Fingers von den andern zeigen kann, um nur erst die Nothwendigkeit dieser Sonderung vom freien künstlerischen Gesichtspunkte zu erkennen. Stellen wir, ohne sonderlich abgewogene Auswahl, einige Beispiele zusammen, vom Einfachsten und Einleuchtendsten beginnend.

In der Gdur-Sonate Op. 14 tritt der zweite Satz der Hauptpartie so

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro.' at the beginning. The right hand part starts with a melodic line that includes a trill (tr) in the first measure. Dynamics are marked as 'cresc.' (crescendo) and 'sf' (sforzando). The left hand part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

auf und fodert nach seinem Sinn und dem des Ganzen (Th. 1. S. 175) zarte Behandlung. Die Melodie möchte man im Gegensatz zu der vorangehenden und allen folgenden eine sprechende, beredsam eindringende nennen, die Wiederholungen des d, der Fortschritt von der Achtelbewegung zur Sechszehntelbewegung ist geradezu Redeton, im Gegensatz zu der eigentlichen Melodie, die Tonwechsel

vorzieht. Folglich muß diese Melodie, namentlich die Wiederholung des *d*, fein, wie zarterregte Seelenbewegung, andringend wie lebhaft Begehren und dabei frei wie freie Rede vorgetragen werden. Gegenüber steht die Begleitung. Sie ist nur Begleitung, obwohl in bewegter und ganz gemäßer Form, kann und soll nur durch ihr Dasein oder Dabeisein wirken, nicht durch eigne That. Folglich muß sie sich in vollkommenster Ruhe unterordnen, sich gleichsam verleugnen (*elle doit s'effacer*, sagt nachdrücklicher der Franzose) muß in dumpfer Gleichheit des Schalls, in vollkommener Gleichheit der Bewegung, in Enthaltbarkeit von jeder absichtlichen Betonung dahinfließen, während über dieser Gleichmüthigkeit ihrer Sechszehntel die Sechszehntel (und vorher die Achtel) der Melodie gleich lebhaft angeregtem Gemüthswort bald vordringen möchten, bald zögern. So würde die Melodie von einem seelenvollen Mädchen zu rücksichtsvoller Begleitung gesungen werden — und so müssen beide Hände des einen Spielers den Satz geben; die Linke muß nicht wissen, was die Rechte thut.

Zu tieferer oder vielmehr phantastischer Bedeutung kann die Selbstständigkeit beider Hände im Anfang der großen *F*-moll-Sonate Op. 57 benutzt werden. Wer mit uns über das geisterhafte Wesen im ersten Satze dieser Dichtung (Th. 1 S. 29) einverstanden ist, der versuche, das Haupt-Motiv

Allegro assai.

The musical score shows the beginning of the first movement. The right hand (treble clef) starts with a melodic line: *F*4, *A*4, *C*5, *F*5, *A*5, *C*6, *F*6, *A*6, *C*7, *F*7, *A*7, *C*8. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: *F*3, *A*3, *C*4, *F*4, *A*4, *C*5, *F*5, *A*5, *C*6, *F*6, *A*6, *C*7, *F*7, *A*7, *C*8. The tempo is marked *Allegro assai.* and the dynamics are *pp*.

zwar in der rechten Hand ganz leise, wie vorgeschrieben ist, zu spielen, in der mitgehenden linken Hand aber noch viel leiser und accentlos — gleichsam leblos mitgehn zu lassen; die Unterstimme muß

gleich einem gespenstigen Schatten daherschweben neben der Oberstimme. Es versteht sich, daß Auffassung und Darstellung den einzelnen Zug in Einklang setzen müssen mit dem Ganzen, oder vielmehr das Ganze in Einklang mit der Grundidee und ihrem ersten Ausdrucke.

Wir wollen diesen Vorschlag nicht näher begründen, sondern nur eine allgemeine Bemerkung machen. „Wenn,“ — kann man fragen — „dieser Vorschlag und so mancher ähnliche, der sich noch anschließen wird, begründet ist: warum hat ihn nicht Beethoven selbst bei der Komposition angedeutet?“ — Unsere Antwort ist: deswegen, weil man es unmöglich und obenein unzumutbar finden muß, Alles, was zum vollkommenen Vortrag gehört, aufzuzeichnen. Das Papier würde nicht Raum genug bieten, das Auge des Spielers würde verwirrt — und sein Geist unterjocht und unfrei.

Die Lösung der Hände von einander ist das Leichteste, jedem Spieler hoffentlich längst Eigne, was hier in Betracht kommt. Mehr Aufmerksamkeit fodert schon die Sonderung der Melodie, wenn die melodieführende Hand an der Begleitung Theil nimmt. Das Andante der Gdur-Sonate Op. 14 legt (wie viele Kompositionen mehr) die Melodie mit der Harmonie zusammen, erst (bei A)

The image shows a musical score for the beginning of the Andante from G major Sonata, Op. 14, No. 1 by Beethoven. The score is in G major and 3/4 time. It is divided into two sections, A and B. Section A starts with a piano (p) dynamic and features a loose attack. Section B starts with a piano (p) dynamic and features a more bound attack in all voices.

mit lockerem Anschlag, dann (bei B) gebunden in allen Stimmen; wieder ist die Begleitung vollkommen unselbstständig. Wir fordern, daß die Melodie (die Oberstimme) vor der Begleitung hervorgehoben werde, natürlich mit Mäßigung, ohne Affektation, während die drei begleitenden Stimmen mehr in Schatten zurücktreten. Unter diesen drei Stimmen würde bei A der Bass nächst der Oberstimme ein

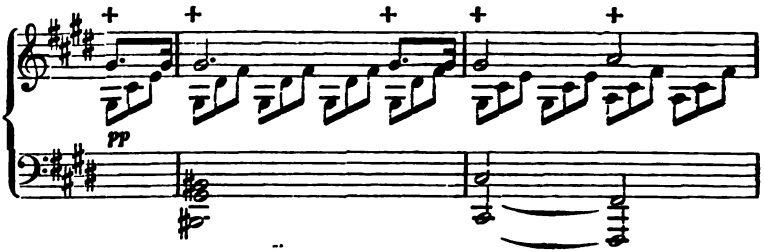
wenig hervortreten, bei B der festgehaltne Ton g (weiterhin c) ein wenig gehoben werden müssen.

Ein verwandter Fall, schon ein wenig schwerer, zeigt sich in der Fantasiersonate aus Es, Op. 27 (Th. 1. S. 152) bei der zweiten Melodie. Auch sie



liegt mit der obern Hälfte der Begleitung in derselben Hand, muß aber, während die Begleitung beider Hände in vollkommener Gleichmäßigkeit und Stille in Achtelschlägen fortschallend erhalten wird, nicht bloß wohlgefordert, sondern mit allen in ihr selber erforderlichen Schattirungen hervortreten. Das Hervorheben der Melodie durch gleichgültig-mechanische Betonung gelingt leicht und wird überall beobachtet; wer hat nicht seit Thalberg dieses Hervorstößen der Melodie in einer Mittelstimme durch die wechselnden Daumen beider Hände gehört und geübt bis zum Ueberdruße? Seltner findet man in solchen Fällen seelenvolle Betonung und Führung; man erkennt erst ihre Nothwendigkeit und wird ihrer mächtig, wenn man vorerst ohne Rücksicht auf Technik sich zum Bewußtsein bringt, wie die Melodie für sich vorgetragen sein will.

Gleicher Vortrag gebührt der Melodie, wenn sie in derselben Hand mit figurirter Begleitung zusammentrifft, z. B. im ersten Satz der andern Fantasiersonate. Nach dem Vorspiel tritt bekanntlich die Melodie mit dieser Begleitung



ein und wird sehr weit fortgeführt; wir haben den Satz Th. 1. S. 146 zu charakterisiren versucht. Selten hört man denselben anders als mit gleichmäßig auf die Tasten fallender Hand ausführen, so daß die Begleitungsöne, die mit den Melodietönen zusammenfallen, als Verstärkungs-Oktaven hervortreten. Nichts scheint uns dem Sinn des zarten, einsamen Gesangs weniger entsprechend. Die Melodie muß in vollendeter Zartheit, aber dabei ganz für sich hervortretend und Ton für Ton nach ihrem eignen Inhalte modellirt durchgeführt werden; die Triolen der Begleitung müssen vollkommen von der Melodie abge sondert und ihr untergeordnet dahinfließen; sie müssen im Verein mit dem Basse die sinnig schonende Begleitung gegen über der Melodie bilden, als wäre Gesang und Begleitung zwei verschiednen Ausübenden zuertheilt. So allein kommt der Gesang in voller Reinlichkeit zum Vorschein, kommt der später so bedentfame Bass zu seinem Rechte und kann man der sinnigen Entwicklung der Triolenpartie folgen, die der Mitte und dem Schlusse des Satzes zufällt.

Wir haben uns absichtlich leichtfaßlicher und leicht ausführbarer Beispiele bedient. Wie wichtig die Gegenstellung der Melodie gegen die Begleitung in tiefer oder schwieriger zu fassenden Fällen ist, leuchtet ein; es sei nur auf das Adagio der Bdur-Sonate Op. 106 verwiesen, wo der erste Takt die ganz stille Begleitung einführt (*una corda* und *mezza voce*) und die Melodie mit dem zweiten Takt äußerlich angesehen bloß als Oberstimme der Harmonie, in Wahrheit aber als Sprache des tiefsten, nervöserregten, ganz in sich versunkenen Gemüths aus dem dunkeln Innern hervortritt. Auch hier muß die

ganze Begleitungsmaße sich fest zusammengehalten unterordnen, die Melodie muß Ton für Ton mit ihr auf das pünktlichste zusammen-treffen, dabei aber Ton für Ton sich hervorheben. Dasselbe muß von Takt 28 an beobachtet werden, wenn dieselbe Hand, der die Melodie zufällt, neben ihr Synkopen und andre Figuren auszuführen hat.

Ähnliche Beläge ließen sich überall herausgreifen; wir schließen mit diesem



aus dem zweiten Satze der Emoll-Sonate Op. 90, der mit „Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen“ bezeichnet ist. Hier leuchtet ein, daß die zwei obersten und die zwei untersten Stimmen zusammengenommen eine einzige Masse bilden, aus der jedoch die Oberstimme eine Begleitungsfigur in Sechszehnteln, die scheinbar Ton für Ton (h gegen cis, cis gegen h, Septime: None) miteinander in Widerspruch stehn. Aber gerade hierin liegt die Aufklärung. Weder die eine, noch die andre Stimme soll geltend hervortreten, beide sollen in einander verklingen, wie leiser Hauch der Abendlüfte säuselnd durch die Büsche streift. Wir fordern leisern, betonungslosen Vortrag für diese Mittelpartie, also drei Abstufungen im Spiel der rechten, zwei im Spiel der linken Hand.

Das Alles, was bisher erwähnt, und was sich dem Gleichartigen anschließen ließe, steht begreiflicherweise weit hinter den Ansprüchen zurück, die bei wirklich polyphonen Sätzen an den Vortrag zu machen sind, — und es giebt kaum eine Komposition von Beethoven, in der nicht solche Sätze hervortreten. Hier muß jede Stimme, die selbstständigen Inhalt hat, von den andern gesondert und ihrem eignen Sinne gemäß durchgeführt werden. Wenig Schwierigkeit hat dies, wenn ein Theil der Stimmen sich zu einer

Masse gegen eine hervortretende Stimme vereinigt (so in der Schlußfuge der Adur-Sonate Op. 110) oder die Stimmen sich paarweise (wie S. 7 und 8 des ersten Satzes der großen Bdur-Sonate Op. 106) chorisch zusammenstellen. Die Schwierigkeiten wachsen mit dem Reichthum oder der Freiheit — will sagen durchdringender Individualisirung der Arbeit; das Erstere kann man im Finale derselben Sonate, das Andre im Finale der von Geist und zarter Empfindsamkeit beseeligend durchdrungenen Adur-Sonate Op. 101 oder auch in der Fughette, der vierundzwanzigsten Variation zu dem Diabelli-Thema (Op. 120.) beobachten, und an noch viel andern Sätzen, fugirten und nicht fugirten. Hier tritt die Unzulänglichkeit der auf Unisonität gerichteten modernen Spielweise (S. XII.) un widersprechlich hervor.

Wer nun die Musik bloß aus Salon-Interessen pflegt, mag sich an jener Spielweise genügen lassen; wer nach der wahren Kunst, nach den Werken Beethovens und der Gleichstrebender Verlangen trägt, muß für sein Spiel die unersehbliche Fähigkeit, Hände und Finger zu individualisiren, erringen. Die technischen Mittel sind leicht heranzuzählen. Der Fingersatz muß vielfach von seinen allgemeinen Gesetzen abweichend darauf eingerichtet werden, die Finger dahin zu bringen, wo jeder am zweckmäßigsten neben den andern oder im Gegensatz zu ihnen eingreifen kann. Die Handhaltung muß, so gewiß ruhige, gleichabgewogene Horizontallage als Grundgesetz gilt, durch ihre Hinneigung und ihr Gewicht den Fingern im Hervorheben der entscheidenden Töne beistehn. Selbst die Spielweise (der Gegensatz von gestoßnem und gebundnem Spiel, von Stärker und Minderstark beider Hände gegen einander oder zweier Stimmen in derselben Hand — und zwar dies Alles zu gleicher Zeit) muß mitwirkend werden.

Daß diese Ergänzung übrigens auf die Darstellungskunst auch einzelner Melodien zurückwirken muß, leuchtet ein. „In allen bedeutenden Melodien*) treten einzelne Momente, ja einzelne Töne,

*) Auswahl aus Seb. Bachs Kompositionen vom Verf.

als das Entscheidende, als Richtpunkte des Ganzen hervor, die für sich auf das Bestimmteste und Feinste empfunden und dargestellt sein wollen. Hier wird das Gegentheil von jener Gemeinsamkeit und Gleichmäßigkeit des Fingerwerks Bedürfnis. Man muß so zu sagen nicht mehr mit der Hand im Ganzen spielen; jeder Finger muß den Empfindungston für sich allein in dem erforderlichen Grade von Zartheit oder Betonung, von Sonderung oder Verschmelzung mit dem nächsten zu fassen verstehen, — muß gleichsam für sich eine Seele haben und ein selbstständig Wesen werden, um durch seinen Nerv hindurch die Seele des Spielers auf die Taste zu leiten. Wie weit auch das Piano an melodischem Vermögen, hinsichtlich der Stärkegrade und Tonverschmelzung, hinter Saiteninstrumenten (mit ihren feinunterschiednen Stricharten) und Bläsern zurückstehn: doch ist weit mehr, als man allermeist hört und glaubt, zu leisten, wenn die Taste mit Zartheit und Liebe angefaßt, statt gewischt oder geschlagen wird, wenn der Finger sich gleichsam mit Verständniß in sie hineinfühlt, wenn selbst die höchste Kraft nicht in rohen Schlägen sich äußert, sondern aus dem Machtgefühl des Tongehalts hervortritt. Die Taste muß gefühlt, nicht gestoßen oder geschlagen, sie muß mit Gefühl angefaßt werden, wie man die Hand des Freundes nur mit Theilnahme drückt, — und das im Momente mächtigster wie zartester Erregung; anders wird Beethovens und Bachs Poesie niemals zu voller Aussprache kommen.“

Ja, diese — Poesie der Technik (wenn man so sagen darf) macht sich bei Beethoven oft selbst in der einfachsten Begleitung geltend. So in der Triolenbewegung des Finales der kleinen F-moll-Sonate Op. 2. (Th. 1. S. 120) besonders zum Schlusse, —

Prestissimo.

B*

wo die Triolentöne gar nicht einzeln vernommen werden, sondern ineinander schallen sollen (das Zeitmaaß macht es möglich) und die zweimal acht Takte dem Sturmwind gleich aus dem leisesten Behen zu donnernder Kraft anwachsen. So in dem Minore der Es dur-Sonate Op. 7 (Th. 1. S. 309) wo die Triolen beider Hände ebenfalls zu einem einigen Tonstrom zusammenschmelzen, anschwellen und wieder verklingen müssen.

So viel in Bezug auf die Technik, als Vorbedingung jedes Vortrags. Das Nähere bleibt dem eignen Nachdenken jedes Spielers und dem Rath des Lehrers überlassen. Wir wenden uns nun zu dem geistigen Theil der Aufgabe, die Beethovens Werke dem Spieler stellen.

4. Allgemeine Auffassung des Werks.

Niemand kann ein Werk sinngemäß darstellen, der dessen Sinn nicht in sich aufgenommen hat; Niemand kann seiner Auffassung sicher sein, der nicht wiederholt das Werk auf sich hat wirken lassen, dann über sein Empfinden und alles, was er im Einzelnen gefunden, sich Rechenschaft gegeben, endlich über das Einzelne und Ganze sich zu klarem Bewußtsein gebracht hat. In diesem Bewußtsein aber muß seine künstlerische Glut, seine Liebe zum Werke fortleben und fortwirken; das erkaltete Herz ist unfruchtbar.

Man bemerke wohl, daß hiermit die ganze Entscheidung einzig in das künstlerische Gewissen jedes Einzelnen gelegt ist. Selbst den Schüler nehmen wir bei dieser Freiegebung Aller nicht aus. Er wird schon, so lange das nöthig ist, den Rath des Lehrers benutzen, Jeder, dem es Ernst um seine Leistungen ist, wird sich bemühen, von den Aussprüchen Kundiger und vom Vorbild ausgezeichnete Spieler Vortheil zu ziehen. Aber in Sachen der Kunst liegt die letzte Bestimmung durchaus in der Persönlichkeit; zuletzt entscheidet, wie Ich fühle, wie Ich die Sache ansehe, — auch, was Ich zu leisten ver-

mag. Diese Wahrheit ist nirgends wichtiger, als in Anwendung auf Beethoven, dessen Schöpfungen zum größten Theil der innerlichen Welt des Gemüths und der Phantasie zugehören. Kein Vorbild, keine Autorität kann hier entscheiden, wofern man nicht vom Anfang an auf wahrhaft künstlerische Bethätigung verzichten will. Und nirgends ist Nachthuerei (wår' auch der größte Spieler das Vorbild) und äußerliche Folgsamkeit ungenügender. Nur das Mechanische, Uncharakteristische läßt sich äußerlich nachmachen, — Studien, Salon-, Konzertsachen, — nicht das, was als eigenthümliches Leben sich mit unserm Leben verschmelzen und aus unsrer hingegebenen Seele wiedergeboren werden soll.

Ein besonderer Grund, wir leugnen es nicht, bewegt uns, auf diese wohl im Allgemeinen anerkannte Wahrheit besondern Nachdruck zu legen: das ist die Beobachtung, wie weit die Mehrzahl der durch glänzende Leistungen bestehenden Virtuosen und viele für Technik trefflich befähigte Lehrer von der Verständniß Beethovens entfernt sind. Ihrem Beispiel und ihren Anweisungen sich hingeben, heißt oft, sich von Beethoven entfernen. Man höre Jeden, der hörenswerth ist, allein mit dem Vorbehalt eigener Prüfung.

Indeß auch der selbstische Geist und Wille, wir haben es schon Anfangs (S. IV) gesagt, ist hier nicht Gebieter. „Ich fühle so, Ich will so!“ das gilt hier ebenso wenig, wie: „Der faßt es so! Der bestimmt so!“ Nicht was mein und dein Geist will, entscheidet, sondern was Beethovens Geist gewollt.

Und hierüber giebt es nur ein einzig, ganz unerschütterliches Zeugniß: das Werk selber. Nur das Werk, nicht einmal die mündlichen Aeußerungen Beethovens, die uns von seinen Freunden überliefert worden. So wichtig uns jede Eröffnung des Meisters ist, so haben wir doch erkennen müssen (Th. 1. S. 176, 288), daß er bei seinen Mittheilungen oft schon dem Werke, dem sie galten, fern gestanden, oder sonst mehr einer Laune, einer unbestimmten Vorstellung, als dem Anspruch der Sache Folge gegeben, — was bei dem rastlosen Weiterstreben seines Geistes gar nicht anders hat

wo die Triolentöne gar nicht einzeln vernommen werden, sondern ineinander schallen sollen (das Zeitmaß macht es möglich) und die zweimal acht Takte dem Sturmwind gleich aus dem leisesten Wehen zu donnernder Kraft anwachsen. So in dem Minore der Esdur-Sonate Op. 7 (Th. 1. S. 309) wo die Triolen beider Hände ebenfalls zu einem einigen Tonstrom zusammenschmelzen, anschwellen und wieder verklingen müssen.

So viel in Bezug auf die Technik, als Vorbedingung jedes Vortrags. Das Nähere bleibt dem eignen Nachdenken jedes Spielers und dem Rath des Lehrers überlassen. Wir wenden uns nun zu dem geistigen Theil der Aufgabe, die Beethovens Werke dem Spieler stellen.

4. Allgemeine Auffassung des Werks.

Niemand kann ein Werk sinngemäß darstellen, der dessen Sinn nicht in sich aufgenommen hat; Niemand kann seiner Auffassung sicher sein, der nicht wiederholt das Werk auf sich hat wirken lassen, dann über sein Empfinden und alles, was er im Einzelnen gefunden, sich Rechenschaft gegeben, endlich über das Einzelne und Ganze sich zu klarem Bewußtsein gebracht hat. In diesem Bewußtsein aber muß seine künstlerische Glut, seine Liebe zum Werke fortleben und fortwirken; das erkaltete Herz ist unfruchtbar.

Man bemerke wohl, daß hiermit die ganze Entscheidung einzig in das künstlerische Gewissen jedes Einzelnen gelegt ist. Selbst den Schüler nehmen wir bei dieser Freigebung Aller nicht aus. Er wird schon, so lange das nöthig ist, den Rath des Lehrers benutzen, Jeder, dem es Ernst um seine Leistungen ist, wird sich bemühen, von den Aussprüchen Kundiger und vom Vorbild ausgezeichnete Spieler Vortheil zu ziehen. Aber in Sachen der Kunst liegt die letzte Bestimmung durchaus in der Persönlichkeit; zuletzt entscheidet, wie Ich fühle, wie Ich die Sache ansehe, — auch, was Ich zu leisten ver-

mag. Diese Wahrheit ist nirgends wichtiger, als in Anwendung auf Beethoven, dessen Schöpfungen zum größten Theil der innerlichen Welt des Gemüths und der Phantasie zugehören. Kein Vorbild, keine Autorität kann hier entscheiden, wofern man nicht vom Anfang an auf wahrhaft künstlerische Bethätigung verzichten will. Und nirgends ist Nachthuerei (wår' auch der größte Spieler das Vorbild) und äußerliche Folgsamkeit ungenügender. Nur das Mechanische, Unkarakteristische läßt sich äußerlich nachmachen, — Etüden, Salon-, Konzertsachen, — nicht das, was als eigenthümliches Leben sich mit unserm Leben verschmelzen und aus unsrer hingegenen Seele wiedergeboren werden soll.

Ein besonderer Grund, wir leugnen es nicht, bewegt uns, auf diese wohl im Allgemeinen anerkannte Wahrheit besondern Nachdruck zu legen: das ist die Beobachtung, wie weit die Mehrzahl der durch glänzende Leistungen bestehenden Virtuosen und viele für Technik trefflich befähigte Lehrer von der Verständniß Beethovens entfernt sind. Ihrem Beispiel und ihren Anweisungen sich hingeben, heißt oft, sich von Beethoven entfernen. Man höre Jeden, der hörenswerth ist, allein mit dem Vorbehalt eigener Prüfung.

Indeß auch der selbstische Geist und Wille, wir haben es schon Anfangs (S. IV) gesagt, ist hier nicht Gebieter. „Ich fühle so, Ich will so!“ das gilt hier ebenso wenig, wie: „Der faßt es so! Der bestimmt so!“ Nicht was mein und dein Geist will, entscheidet, sondern was Beethovens Geist gewollt.

Und hierüber giebt es nur ein einzig, ganz unerschütterliches Zeugniß: das Werk selber. Nur das Werk, nicht einmal die mündlichen Aeußerungen Beethovens, die uns von seinen Freunden überliefert worden. So wichtig uns jede Eröffnung des Meisters ist, so haben wir doch erkennen müssen (Th. 1. S. 176, 288), daß er bei seinen Mittheilungen oft schon dem Werke, dem sie galten, fern gestanden, oder sonst mehr einer Laune, einer unbestimmten Vorstellung, als dem Anspruch der Sache Folge gegeben, — was bei dem rastlosen Weiterstreben seines Geistes gar nicht anders hat

sein können. Und so gewiß seine Freunde, Ries und Schindler, besonders der letztere, volles Vertrauen zu ihrer Aufrichtigkeit und Sachkunde verdienen, so gewiß liegt es doch unvermeidlich in der menschlichen Natur, daß jede Mittheilung sich mehr oder weniger nach unserer Persönlichkeit umfärbt. Wer das in Bezug auf Beethoven ganz unbefangenen beobachten will, blicke nur auf Beethovensche Aeußerungen in Seyfrieds Mittheilungen. Gewiß hat Seyfried wahrhaft sein wollen; gleichwohl hat er den Beethoven in das Seyfriedsche übersezt; wer von Seyfried gelesen hat*), wird das gleich gewahr. So werden wir auch weiterhin, in Bezug auf Beobachtung des Taktmaafes Ries und Schindler mit einander in Widerspruch finden. Ganz gewiß sind beide dabei wahrhaft gewesen; aber sie haben von verschiednen Standpunkten aus berichtet, — und, ohne Frage, Schindler von dem höhern, Beethoven nähern. Was also Schindler und Ries berichten (besonders der erstere) muß uns höchst beherzigenswerth sein, darf aber Niemand von eigener Prüfung und Entscheidung abhalten; Schindler selbst fodert nach seiner Einsichtigkeit dazu auf. Beiläufig bemerken wir, daß es unter den Klaviersachen vornehmlich die beiden Sonaten Op. 14 sind (unter den Symphonien die aus Ddur, Esdur, Cmoll, Nr. 2, 3, 5), auf die Schindlers Bemerkungen näher eingehn.

Ja, in einem eigenthümlichen Punkte müssen wir sogar gewissen Anordnungen Beethovens unbedingte Folgsamkeit versagen, nämlich in der Bestimmung des Zeitmaafes durch metronomische Feststellung. Zum Glück finden wir hierin volle Gewähr in Schindlers Mittheilungen.

Beethoven hat aus Gutmüthigkeit Mälzels Erfindung, den Metronomen, in Schutz genommen. Sein eigentliches Urtheil hat

*) J. B. in der ehemaligen Berl. allg. musikal. Zeitung. Seyfrieds etwas aufgestelzte Manier erkennt man Th. 1. S. 32 und 63; nicht unwahrscheinlich ist dem, der Seyfrieds Ansicht von Cherubini's Messen kennt, daß er bei dem „ad notam nehmen“ seine Meinung eingeschmuggelt hat, um Beethovens Autorität für Cherubini's Werke zu benutzen.

er aber in den Worten niedergelegt: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon.“ In der That sind die absoluten Zeitmaße des Metronomen weit weniger dem Wesen der Kunst gemäß, als die bekannten, allerdings weit unbestimmtern, die man durch die Ueberschriften Allegro, Andante u. s. w. andeutet. Das Ungegefähr geben, unter Beirath des künstlerischen Herkommens, diese Worte ganz gut, absolute Bestimmung aber ist künstlerisch unzulässig, weil es kein absolutes Zeitmaß giebt, sondern Persönlichkeit, Stimmung, bei chorischen und orchestralen Werken die Stärke der Besetzung, Weite des Lokals u. s. w. mitbestimmend eingreifen.

Daher ist es gerade den tiefern Komponisten oft gar nicht leicht, das rechte Zeitmaß metronomisch genau anzugeben. Beethoven (von dem übrigens nach Schindlers Versicherung kaum fünf Sonaten, darunter Op. 106, 109, 110, 111, und zwei oder drei Symphonien, nämlich die Nr. 7, 9 und vielleicht Nr. 8 metronomisirt sind) war in den Angaben selbst schwankend. Er hatte die neunte Symphonie für den Verleger metronomisirt und wiederholte „das Geschäft“ (wie er's nannte) einige Monate darauf für die philharmonische Gesellschaft in London; da fanden sich alle Tempi anders angegeben, theils langsamer, theils geschwinder. Auch den zweiten Satz der Adur-Symphonie, bekanntlich Allegretto überschrieben, fand er später in einer Aufführung zu schnell genommen und wollte ihn für die Zukunft mit Andante quasi Allegretto*) MM $\text{♩} = 80$ bezeichnet wissen.

Was hiernach von den metronomischen Bezeichnungen aus der Feder von Virtuosen zu halten ist, deren Name die immer neu auftauchenden Ausgaben Beethovenscher Werke beglaubigen soll,

*) Beiläufig ein authentischer Hinweis, daß Beethoven keine besondre Form, sondern nur das Zeitmaß mit dem Namen Allegretto hat bezeichnen wollen. Lenz hat eine besondre Form hypothetisirt, natürlich, ohne sie in bestimmten Umrissen zeichnen zu können.

leuchtet ein. Wir kennen Beethovens Ansicht (S. X) und erfahren durch Schindler, wie unzufrieden er namentlich mit der virtuossichen und modernen Uebertreibung des Zeitmaasses war. Wohl zu beherzigen ist auch der Ausspruch Schindlers (der übrigens einige Retronomisirungen von Moscheles „doch etwas mehr der Wahrheit nahe“ findet, als die wiener) über die Virtuosen: „Laßt euch von keinem Virtuosen, der sein Lebenslang nur bemüht gewesen, schwere Passagen zu üben, um die Mechanik der Finger auszubilden, Sonaten von Beethoven vorzuspielen, die nicht gerade auf Bravour berechnet sind (deren Gottlob nur sehr wenige*) sind), um auch daran ein Muster im Vortrag und in der Auffassung zu nehmen.“

Wie soll man also zu einer richtigen Auffassung Beethovenscher Werke gelangen? — Wie soll man, — nach Allem, was uns von Andern zufließen kann, auf sich selbst als letzten Entscheidenden zurückgewiesen, — sich gegen Irrthum und Fehlgriffe möglichst sicher stellen?

Dies ist die wichtige Frage. Wir wissen nur Folgendes zu antworten:

Vor Allem setzen wir geistige Reife und technische Geschicklichkeit für das Werk, dem es gilt, voraus. Das technische Geschick erweist oder ergänzt sich; darüber bedarf es hier keines Rathes. Das erste Zeichen geistiger Reife ist die Empfindung für das Werk und die Lust zu seiner Aneignung.

Sodann geben wir zu beherzigen, daß ein so tiefer Geist, wie der Beethovens, nicht im Vorbeigehn und nicht an einem einzelnen Werke, oder ein Paar Werken ergründet werden kann. Man muß, von allem Bedürfniß der Technik abgesehn, anhaltende und ausgebreitete Beschäftigung daran setzen, gewiß überzeugt, daß der Gewinn in gleichem Maaße wächst. Wer hierbei die Selbstüberwindung übt, in einer gewissen methodischen Ordnung vom Fasslichen zum Tiefen zu schreiten, dem wird jedes vorhergehende Werk die

* Nur Op. 53 und 54, kaum Op. 22 und 47 dürfte man dahin rechnen.

Verständniß der folgenden anbahnen. Wir stellen hier eine Reihenfolge der Sonaten auf,

Op. 2, 13, 14, 22, 54, 53, 78,

dann

Op. 26, 10, 7, 28, 31, 27, 57,

dann

Op. 81, 90, 106, 101, 110, 109, 111,

die als Beispiel methodischer Ordnung dienen soll, keineswegs als allgemeingültige Vorschrift. Eine solche ist schon deswegen ganz unzulässig, weil es bei jedem Einzelnen von dessen Vorbildung und Geistesrichtung abhängt, was in jedem gegebenen Zeitpunkte für ihn erreichbar und zuträglich sein mag. Daher ist hier nicht einmal auf den sehr verschiedenen Standpunkt Rücksicht genommen, den die einzelnen unter Nr. 2, 14, 10, 31, 27 vereinten Sonaten inne haben. Die technische Abstufung ist ganz bei Seite geblieben; die mag Jeder selbst in Betracht ziehn.

Soviel im Allgemeinen.

Soll nun ein bestimmtes Werk studirt werden, so rathen wir, es zuerst ohne Rücksicht auf technische Schwierigkeiten und vorkommende Fehlgriffe ununterbrochen ein- oder ein paarmal gerade durchzuspielen, und zwar in dem Maaße der Bewegung, das man — wir wiederholen: ohne Rücksicht auf Technik — für das Rechte hält. Dieses erste Durchgehen des Werks, wie mangelhaft auch die Darstellung bleibe, gewährt einen Ueberblick des gesammten Inhalts; ohne diesen Ueberblick bleibt vor Allem das einstweilen nach der Ueberschrift und noch willkürlichem Gutdünken ergriffene Tempo, dann aber auch der Sinn aller einzelnen Theile durchaus im Dunkeln. Dies gilt von jeder Komposition, von Beethovenschen aber mehr, wie von der Mehrzahl der andern, weil in seinen Werken ein viel innigerer Zusammenhang aller Theile stattfindet, Eins sich aus dem Andern folgerechter entwickelt und nichts ohne Rücksicht auf diesen Zusammenhang vollkommen begriffen werden kann. Man wird, um nur ein Paar Beispiele zu geben — und nicht einmal

die schlagendsten, in der Ddur-Sonate Op. 10 den dritten Satz mit seiner süßen Beschwichtigung, mit dem Hineindrohn finsterner Gedanken (Th. 2) und dem erneuten rüstigen Aufrasten lebendiger Kraft (im sogenannten Trio) nicht vollkommen verstehen, folglich nicht vollkommen charakteristisch darstellen, wenn man diesen Satz nicht im Zusammenhang mit dem vorhergehenden Largo auffaßt. Man wird in der Sonate Op. 110 nicht wissen, was mit der Fuge anzufangen ist, wenn man sie nicht im Zusammenhang mit dem Arioso und mit den vorhergehenden Sätzen zu fassen weiß.

Diese allgemeine Bekanntschaft mit dem Werke wird zunächst zur Berichtigung des Zeitmaßes dienen, das vorerst nur nach der äußerlichen Vorschrift, ohne innerliche Gewißheit hat ergriffen werden können. Haben wir oben (S. XXII.) die absolutistischen Vorschriften des Metronomen abgelehnt, so können wir doch auch die Unbestimmtheit der herkömmlichen Tempobezeichnungen nicht übersehen, mag man sie auch noch so umständlich anwenden und anhäufen. Wie viel Abstufungen lassen die Bezeichnungen Allegro, Adagio zu! wie sehr sind die Allegretto- oder die Andante-Sätze der Bewegung nach verschieden! Nur der innere Sinn giebt den Maßstab für die Bewegung: es kommt also bei jedem Satze darauf an, die Vorzeichnung nach diesem Sinn zu bemessen. Ein allgemeiner Rath läßt sich indeß hier ertheilen. Je mehr der Inhalt eines Satzes in das Feine und Einzelne ausgearbeitet ist, desto weniger verträgt er übereilte Bewegung. Technische Ausführbarkeit darf durchaus nicht zu schnellem Zeitmaß verleiten; die ersten Sätze der Sonaten Op. 13 (der pathetischen Sonate) 28, 90, 101 sind gar wohl noch einmal so schnell ausführbar, als ihr Inhalt gestattet. Schindler wird nicht müde, Beethovens und seine Unzufriedenheit mit diesen Uebertreibungen des Zeitmaßes auszusprechen; auch Mozart hat schon zu seiner Zeit dagegen geeifert. Wenn Schindler erwähnt: „Was namentlich die Sonate pathétique unter Beethovens Händen wurde (obgleich er am reinen Spiel manches zu wünschen übrig ließ), das mußte man gehört und wieder gehört haben,

um sich genau orientiren zu können, daß es dasselbe, schon bekannte Werk sei": so wird Jedermann sich sagen, daß Beethoven durch ganz andre Vortragsmittel gewirkt haben müsse, als durch Schnelligkeit des Zeitmaaßes.

Besonders trägt die Beziehung der einzelnen Sätze, die Bedeutung derselben im Sinne des Ganzen dazu bei, das Zeitmaaß für jeden sicherer festzustellen. Die Dmoll-Sonate Op. 31 giebt dafür zwei Beläge. —

Erstens: wie soll der dritte Satz genommen werden? Sein rastlos fließender Inhalt überredet zu rascher Bewegung im Dahinstürmen oder in anmuthvoller Lebhaftigkeit; in einer oder der andern Weise wird er meist gefaßt und haben wir ihn von geschickten Konzertspielern mehrmals öffentlich gehört; die Vorzeichnung, Allegretto $\frac{3}{8}$, ist dem nicht entgegen. Wer aber zuvor den tiefernsten, pathetischen ersten Satz, die sanftere aber eben so ernste Weise und Sammlung des zweiten Satzes in sich aufgenommen, wird jene beiden Darstellungsweisen für den dritten Satz ablehnen und die Bewegung ein wenig zurückhalten, um all den seelenvollen Betonungen, die aus der rastlosen Unruhe hervortauschen, Dasein und Wirkung zu gewähren. Denn es kommt ja nicht blos darauf an, daß alle Töne gespielt und äußerlich abgehört, sondern daß sie, daß namentlich die tiefer bedeutsamen empfunden werden, in der Seele nachklingen, — und dazu gehört Zeit.

Der zweite Belag ist im ersten Satz der Sonate enthalten. Hier wechseln Largo und Allegro anscheinend schroff miteinander, das Largo enthält den Keim zum Hauptsatz, das Allegro den zum Seitensatz. Die meisten Spieler, alle die wir öffentlich gehört, bleiben bei den Ueberschriften stehn und spielen das Largo, wie sich gebührt, das Allegro geschwind, und zwar sehr geschwind. Allein so hat es keinen Sinn. Woher nach dem ruhigen, in sich versunkenen Einsatz des Largo dieses Herausfahren mit einem Allegrosatz, der zu kurz ist (drei Takte, denn der vierte ist schon wieder als Adagio bezeichnet), um, mag man ihn nun stürmisch, oder leicht,

oder sonst wie nehmen, zur Wirkung zu kommen? Und was bedeutet nach dem Allegro diese Wiederkehr des Largo und dies abermalige Herausfahren des Allegro, diesmal mit zwölf Takten, offenbar ohne Abschluß, ohne festen Kern, während erst mit dem nächsten Takte der festgebildete Hauptsatz auftritt, nicht aus dem Allegro, sondern aus dem Largo entspringend? —

Nur der Zusammenhang des Ganzen giebt Antwort. Das Largo zeigt sich immer mehr als Grundgedanke, als Kern des ganzen Satzes. Zuerst schon darin, daß es den Hauptsatz begründet, — hier aber von jenem einstweilen unbegreiflichen Allegro zweimal unterbrochen. Dann zu Anfang des zweiten Theils, wo der Gedanke tonisch erweitert und in dreimaliger Wiederholung, diesmal ohne Unterbrechung durch das Allegro, auftritt. Endlich zu Anfang des dritten Theils, wo zwar das unterbrechende Allegro, (die drei Takte mit dem vierten, Adagio) wiederkehrt, der Haupt-Gedanke aber sich jetzt — zu einem tiefgefühlten Rezitativ erweitert und dadurch vollendet. Das also (so wird hier endlich enthüllt) hat Beethoven sagen, diese tiefsten Betrachtungen haben sich in ihm zum Wort hervorringen wollen! Hiermit ist auch die Bedeutung des dazwischentretenden Allegro's enthüllt; es ist Zwischenpiel zum Rezitativ, malt, nach der Bestimmung dieser Zwischenspiele, was im Rezitative nicht hat zum Worte kommen können, alles das Beiläufige, das im erregten Gemüthe stumm aber nicht bedeutungs- und einflußlos vorgeht, im Leben der Wirklichkeit höchstens in Miene und Geberde sich verrathen würde, — oder auch die Aeußerlichkeiten in ihrer Einwirkung auf das Gemüth des Handelnden oder Empfindenden. Diese unbestimmt bleibende Erregung muß sich zwar lebhaft äußern, verträgt aber in ihrer Unbestimmtheit und Unfertigkeit gar kein festes Zeitmaß; die Ueberschrift Allegro deutet das Erstere an, der Sinn des Ganzen ergiebt das Andre. Festes (sagen wir: festeres) Zeitmaß tritt erst mit dem Hauptsatze (Takt 21) ein; im Seitensatze gelangt auch der Allegrogedanke zu fester Ausprägung und damit zu festem Zeitmaß.

5. Eindringen in das Werk.

Ist eine allgemeine Anschauung vom Werke gewonnen, so muß nun tiefer und sorgfältiger in dessen Inhalt, in den Inhalt und die Bedeutung der einzelnen Partien eingedrungen werden, stets mit Rücksicht auf den Sinn derselben im Zusammenhang des Ganzen. Dieser zweiten Aufgabe kommt Kenntniß der Kunstformen (die wir deshalb Th. 1. S. 86 u. f. wenigstens in Umrissen gezeichnet) ungemein zu statten. Sie hilft, den Inhalt in seine natürlichen Glieder auseinander zu legen und mit größerer Bestimmtheit jedes dieser Glieder abgesondert anzuschauen. Blicken wir beispielsweise den ersten Satz der Sonate Op. 7 an.

Die Sonate zeigt in ihrem ersten Satz oder Allegro:

1. in der Hauptpartie (Esdur)
 - a. einen ersten Satz, bis Takt 13,
 - b. dessen Kern wiederholt, bis Takt 17,
 - c. eine gangartige Ueberführung,
2. in der Seitenpartie (Bdur)
 - a. einen ersten Satz, der Bewegung der Hauptpartie anschließend,
 - b. einen zweiten Satz (den in punktirten Vierteln),
 - c. dessen Wiederholung mit figurirter Ober- dann Unterstimme,
 - d. einen dritten Satz, den in Cdur,
 - e. einen vierten in Bdur,
 - f. dessen Wiederholung in Sechszehntel-Figurirung,
 - g. einen Sechszehntelsatz (statt des Ganges, der nach so reicher Modulation und Entwicklung nicht angemessen war)
3. den Schlußsatz;

daß der zweite und dritte Theil denselben Inhalt weiter verwenden, ist bekannt.

Hiermit erst ist der gesammte Inhalt unterscheidbar auseinandergesetzt, ein deutlicher Grundriß gewonnen, der selbstverständlich über den zweiten und dritten Theil weitergeführt werden muß. Beiläufig finden sich bei dieser Zergliederung diejenigen Partien, die technischer Vorbereitung bedürfen. Die Hauptsache ist aber, daß man nun mit größerer Schärfe den Inhalt auffaßt, mit Gefühl und Gedanken den Sinn der einzelnen Glieder zum Bewußtsein bringt und sich bereits eine ziemlich sichere Vorstellung von der für jedes geeigneten Vortragsweise macht. Wie verhält sich der erste Seitensatz unsern Beispiels zum ersten Hauptsatz? wie sind beide bei ihrer Aehnlichkeit durch den Vortrag zu unterscheiden? wie ist der zweite und dritte Seitensatz, und im entschiednen Gegensatz zu ihnen der vierte vorzutragen? — Wir wollen aus Erfahrung zusehen, daß diese Uebersicht nach ein Paar Versuchen leicht erlangt wird. Schwierige oder fragliche Punkte mag, wer nicht näher in Komposition unterwiesen ist, dahingestellt sein lassen.

Nach der Zergliederung des ersten Theils ist der Inhalt des zweiten und dritten leicht festzustellen. Hierbei ergibt sich, auf welche Sätze der Komponist öfter oder nachdrücklicher zurückkommt, welche ihm also besonders wichtig sind. Nun wird es äußerst förderlich für Auffassung und Vortrag, jeden Satz abge sondert durch die ganze Komposition zu verfolgen und sich klar zu machen, wie sein Inhalt sich fortschreitend entwickelt hat. Der zweite Seitensatz unserer Sonate z. B. tritt zuerst einfach auf, Alt und Bass in Dezimen (also chorisch vereint) gegen den Diskant, der Tenor (F a b g) durchweg mehr unterschieden, alle Stimmen in sanfter Bewegung. Die Wiederholung (gleich danach) figurirt den Diskant in seelenvoll sprechender Weise. Im zweiten, aufgeregtern Theile kann dieser Satz keine Stätte finden. Im dritten Theile kehrt er wieder, natürlich im Hauptton Esdur, muß also, wenn er nicht heftig einsetzen soll, eine Quinte tiefer, dumpfer als im ersten Theil beginnen; erst jene beredsame Figuration greift zur höhern Oktave. Das alles war recht, nothwendig, — aber es befriedigt nicht den Satz. Ein

Anhang muß ihn wiederbringen, und zwar in der höhern Lage ($\bar{g} \bar{f} \bar{e} \bar{d}$) feiner und klingender. Nun endlich muß auch der Tenor zur Geltung kommen; er wird Oberstimme, die Figuration tritt in den Alt, dann in Sextenverdopplung in die Unterstimmen — und nun erst ist dem Gedanken sein volles Recht geworden. Wer das erkennt und durchgeföhlt, der kann erst hoffen, den Satz wahrhaft gefaßt zu haben. Wir wiederholen aber, daß alle diese Studien nicht bloße Verstandesarbeit sein dürfen, sondern aller Beobachtung und Erörterung beseelte Theilnahme, Gefühl und Phantasie vorangehn und zur Setze bleiben müssen.

Daß dieses Verfahren nicht blos auf Beethovens, sondern auf alle Kompositionen anwendbar ist, leuchtet ein; allein bei den feinigern ist es wichtiger, ja fast unentbehrlich bei der großen Energie, mit der er seine Sätze entwickelt und verknüpft und in der Wiederholung gesteigert oder anders gewendet hat.

Bei diesem Eindringen in die einzelnen Sätze trifft man nun auch auf die Punkte, die mehr wie bei andern Komponisten die volle Umsicht und Vertiefung des Vortragenden und alle Vortragsmittel, die das Klavier gewährt, in Anspruch nehmen. Wenigstens einige Andeutungen über diese Punkte dürfen hier nicht fehlen.

Das Erste, worauf wir hier die Aufmerksamkeit lenken, ist die feine Ausbildung der Melodie. Jeder Ton in der Beethovenschen Melodie hat Bedeutung, jeden hat der Meister mit innerer Nothwendigkeit gesetzt, jeden mit seiner Seele erfüllt und zwar stets im Sinne des Ganzen; wenigstens von den bedeutendern Werken gilt das geradezu, — das heißt, von der Mehrzahl aller Werke. Hier ist von Zuthaten, von Verzierungen, — anmuthigen oder feingeföhlt, wie wir oft bei Mozart, überwuchernd bei Hummel und Chopin finden, — nicht die Rede; Alles gehört zur Sache und will im Zusammenhang und Sinn des Ganzen gegeben sein.

Es ist schwer, hierzu Beispiele zu geben, weil fast jedes Werk deren in Fülle bietet. Man blicke zuerst auf das Largo der Sonate Op. 7, und zwar auf den Anfang des zweiten Theils des

Hauptsatzes, Takt 9 bis 15, der, der Grundlage nach, aus einer dreimaligen Wiederholung von zwei Takten besteht. Die Einführung dieser drei Abschnitte von je zwei Takten wird in der Oberstimme



zweimal geändert, äußerlich angesehen: verziert. Man würde gleichwohl Beethoven schlecht verstehn, wollte man die Aenderungen so verstehn, nicht jede Note dem Sinn des Ganzen gemäß vortragen. Es giebt dafür sogar einen äußerlichen Beweis. Verzierungen, z. B. bei Hummel und selbst bei dem weniger ausgebildeten aber feiner besaiteten Chopin lassen sich ändern, allenfalls mit andern vertauschen, ohne daß das Ganze wesentlich darunter litte. Nun versuche man dasselbe mit dieser kleinen Stelle, nehme talentvolle Musiker, nehme Reminiszenzen aus Chopin und selbst andern Werken Beethovens zu Hülfe: da wird sich die Unabänderlichkeit jeder Note herausstellen, folglich die Nothwendigkeit, sie dem Sinne des Ganzen gemäß darzustellen. — Ein tieferes Beispiel giebt das Arioso (S. 13 und 17 der Originalausgabe) der Sonate Op. 110. Es tritt gleich das erstemal in feinem empfundenen Ausbildung der Melodie auf, einer der zartesten und seelenvollsten, die es giebt. Bei der Wiederholung (S. 17) wird die Melodie geändert, äußerlich angesehen, und handwerkerlich zu reden: verziert. Wie weit steht diese Vorstellung von Beethovens Sinn ab! Die Klage des Arioso, — die Ueberschrift: Arioso dolente, ist nur äußerlicher Fingerzeig, die Löhne sprechen, jeder! — hat zu entsagungsvollem Dahinwallen durch das Leben (Fuge) gebracht, das nur noch die letzte Aussicht zu bieten scheint. Dieser Gang muß zur verinnigten, tiefer, entathmender in den Lebensnerv eingreifenden Klage zurückführen; dann irrt das Leben hierhin, dorthin, bis die Harfenklänge wieder aufzuräumen scheinen, die zu Anfang der Sonate schon erwacht waren, die einstmals auch Offians scheidende Seele emporgetragen

hatten. Solche Vorstellungen müssen die Seele für die Wandlungen im Ariofo stimmen.

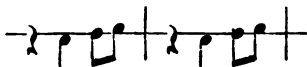
Das Zweite, worauf wir hinweisen, ist die Umfänglichkeit der Beethovenschen Melodie. Ganz in seine Idee vertieft, nur sie wolend, aber mit der vollen Energie seines Wesens, bedarf der Meister weiten — man möchte sagen, unbeschränkten Raum nach Ausdehnung und Tongehalt. Dieses Adagio sostenuto der Sonate Op. 106 räumt seinem ersten Satze für den ersten Theil neun, für den zweiten achtzehn Takte ein. Aber, was wir hier (vielleicht unrichtig) als zwei Theile bezeichnen, ist so innig zu einem Ganzen zusammengeschmolzen, daß man erst Takt 26 ein Ende deutlich fühlt, — und kaum da. Wie viel dem Meister an der richtigen Auffassung gelegen, zeigt sich in den unerschöpflichen Vorschriften; der Satz soll *una corda* und *mezza voce* gespielt werden, übergeschrieben ist: *Appassionato e con molto sentimento*.

Vergleichen zeigt sich nicht bloß in langsamen Sätzen. Gleich der erste Satz der Sonate Op. 90, ebenfalls sehr angelegentlich für den Vortrag mit der Ueberschrift (statt der übel-herkömmlichen italienischen Tempobezeichnungen) „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck“ bezeichnet, stellt einen Hauptsatz von 24 Taktten auf. Während in jenem Adagio die athemraubende Länge der Kantilene den Vortrag erschwert, ist es hier die kurze Gliederung, die wohl abgewogen sein will. Viermal wird ein Abschnitt von zwei Taktten im Fortschreiten wiederholt, dann folgt ein ganz anders gestalteter Satz von acht (zweimal vier) Taktten, der vordersatzartig schließt und abermals einen aus dem Anfang entsprossenen Satz von acht Taktten (zweimal vier) nach sich zieht. Diese vierundzwanzig Takte bilden, über alle Gliederung hinweg, ein eng zusammengehöriges Ganze.

Mag dieser Satz gleich einen Belag für die tonische Umfänglichkeit geben. Er beginnt auf dem eingestrichenen *g*, hebt sich langsam auf \bar{g} , dann auf \bar{e} , und von diesem \bar{e} greift er zweimal

auf $\overline{\text{fis}}$ hinab, selbstverständlich in vollkommener Einheit und tiefbegründeter Nothwendigkeit.

Sehen wir drittens hinzu, daß diese Weite sich naturgemäß auch in der Bildung der Gänge, Orgelpunkte und Partien zeigt. Schon die Ddur-Sonaten Op. 10 und Op. 28 geben für Gang und Orgelpunkt genügende, wenngleich nicht die stärksten Beispiele. Die erstere gesellt ihrem Seitensatz ein aus dem Hauptsatz genommenes Motiv, a | gis fis e zu und verfolgt in der gangartigen Fortführung des Seitensatzes das Motiv vierzehnmal durch eben so viel Takte, dann aber noch sieben Takte lang in andersgestalteter Führung, um es am Schlusse des ersten Theils noch zehnmal und zur Ueberführung in den zweiten Theil noch weitere vier- oder fünfmal zu bringen, alles das mit innerer Nothwendigkeit und ohne Ermüdung, wenn nur der Vortragende seine Sache versteht. — Die andre Sonate bildet im ersten Satz ihren Orgelpunkt auf Fis acht- und dreißig Takte lang, größtentheils mit einem einzigen Motiv



beschäftigt*), einer der tiefsinnigsten Momente in der Klaviermusik.

Endlich mag die Sonate Op. 106 das durchgreifende Beispiel

*) Solche, allerdings nur der tiefen Versenkung eines Beethoven nothwendig werdende Momente sind es denn, die den nichtbegreifenden Janhagel unter den Musikern und Kennern in Harnisch jagen und sogar witzig machen. So hat bei der Aufführung der A-dur-Symphonie einer dieser sieben Franzosen, die nach ihrer eben so artigen wie unerschöpflichen Versicherung an der Spitze der Intelligenz stehn, herausgezählt, daß im Uebergang zum Allegro nun schon zum vierzigsten Mal e anschlage, — und hat Echo's in Deutschland gefunden, ohne daß Einer geprüft, ob nicht vielleicht die Wiederholung bis auf die letzte Note zur Sache gehöre. — Selbst L. M. Weber hat über die Wiederholungen des d d cis his | cis gespöttelt, — im Gasthose hat er die Bässe das intoniren gehört, sich erkundigt, ob und wo Konzert sei, sei die Treppe hinabgestiegen, über den Markt in das Konzertgebäude gegangen, habe sich ein Billet gekauft — und als er eingetreten, hätten die Bässe immer noch d d cis his | cis gespielt. Aber spotten ist oft leichter, als begreifen.

für die Breite der Partienanlage hergeben. Die Hauptpartie des ersten Satzes umfaßt einen ersten Gedanken von zweimal zwei, einen zweiten von vier und acht, einen dritten von viermal zwei Tacten, der zehn Tacte weiter geführt wird; dann kehrt der erste Satz wieder und wird noch vierundzwanzig Tacte weiter geführt, bevor die Seitenpartie eintritt. Es ist freilich „die Riesensonate.“

All das will in seiner innern Einheit gefaßt und dargestellt sein. Daß dafür das unaufgeklärte Gefühl für die Einzelheiten keine Gewähr leistet, bedarf wohl keines Erweises; zu dem Gefühl muß klare Durchschauung des Ganzen kommen, die jedes Einzelne nach dem Zusammenhang im Ganzen erfährt und für jedes die gemäßen Mittel der Darstellung in Bereitschaft hält.

In diese Mittel näher einzugehn, ist hier nicht Beruf; jeder Spieler muß wissen oder von seinem Lehrer erfahren, was durch die verschiedenen Vortragsmittel, durch Binden und Trennen u. s. w. geleistet werden kann.

Nur auf eins derselben muß mit Nachdruck hingewiesen werden auf das wechselnde Maasß der Stärke. Im Großen ist es hülfreich, die Gegensätze des Mächtigen und Nachgiebigen oder Untergeordneten zu bezeichnen. Aber noch geschäftiger und belebender ist es in der Durchführung der Kantilene, bei der es jedem Ton in der Melodie den ihm gebührenden Nachdruck erteilt.

Ist eine Melodie kalt, von gleichgültigem Inhalte, so bleibt der Betonung nur das Geschäft, die rhythmische Gestaltung, also das Formelle, die Grundzüge des Baues zu bezeichnen. Daß dieses Spiel der Accente ebenfalls seine Feinheiten und seinen Reiz hat, ist gewiß; der rhythmische Vortrag wohlgebildeter Verse und der feinere Tanz geben dazu Vorbilder, — nur weit ärmere, als die reichabgestufte Rhythmik der Musik. Hiervon ist indeß weiter nicht zu reden; schon die Musiklehre giebt das Nöthige an die Hand.

Etwas ganz Anderes ist es um die Betonung einer innerlich beseelten Melodie. Hier ist, darf man als Grundsatz sagen, auch nicht ein Ton dem andern an Bedeutung und Schwere gleich. Die

bewegte Seele lebt in jedem Ton, liebt jeden, schont und verhehlt diesen, schlägt und treibt hervor jenen, wogt von der leisesten Anregung zur Machtfülle empor und von der zurück bis zu völligem Erlöschen (die Pausen, die Beethoven so oft und bedeutungsvoll in den noch unvollendeten Lauf seiner Melodie streut) wiegt sich auf dem unberechenbaren Spiel linderer oder schwellenderer Bogen, streut über dieses Wechselspiel die Lichtpunkte der einzelnen Betonungen und weiß zu gleicher Zeit der festgezeichneten rhythmischen Gestaltung und dem unendlich wechselvollen Gefühle zu genügen.

Die Aufgabe ist schwer, so lange man sich noch nicht in Beethovens hineingelebt hat. Aber sie ist unabweislich. Hier steht uns Beethovens Vortragweise selbst als vollgenügender Beweis zur Seite. „Es war (nach Schindlers Zeugniß) die deutlichste faßlichste Deklamation, wie sie in dieser hohen Potenz vielleicht nur aus seinen Werken herauszustudiren sein dürfte.“ Wieder ein Beweis, daß er nicht mit Tönen hat spielen wollen, sondern reden. Die Aufgabe ist schwer selbst für den, der Sinn und Gefühl für den Inhalt mitbringt, wegen der Unvollkommenheit des Klaviers für melodisches Spiel. Aber viel vermag man dennoch diesen einfiedlerischen Tonhölzern abzulisten und dem Hörer vorzuspiegeln, viel mehr, als die Meisten meinen und vermögen. Wer Gelegenheit hat, einen Laub, Wieniawski, Joachim (und wie sie sonst heißen, die beseelten und beseelenden Geiger oder Violoncellisten) zu hören, der hat in ihren feinen, wechselreichen Bindungen, Betonungen u. s. w. ein Vorbild dessen, was man dem Klavier abzugewinnen trachten muß. Noch fördernder wird denen, die singen können (gleichviel mit welcher Stimme) das eigne Singen der Melodie. Gefühl drängt zum Gesang, Gesang spiegelt jenes zurück.

Durch das bloße Stärkemaß, auch im Verein mit Bindung und Lösung der Töne, kann aber dem Anspruch des ewig wechselnden und wogenden Gefühlslebens nicht genügt werden; schon die Stufenleiter der Stärkegrade selbst auf den besten Instrumenten erweist sich unzulänglich. Geistig, wie Beethovens Schöpfung, ener-

gisch, wie sein Wollen, frei, wie sein Wesen ist, bedarf es geistiger Mittel des Vortrags, des Ausdrucks jener freischaltenden selbstbestimmungsvollen Willenskraft, des durchaus freien Einerschritts, wo und soweit die künstlerische Vernunft sie der jedesmaligen Aufgabe gemäß fordert. Man muß

6. Tactfreiheit

als unbedingte Nothwendigkeit für den vollkommenen Vortrag Beethoven'scher Komposition anerkennen.

Daß Tactfestigkeit für den Musiker eine ganz unerläßliche Eigenschaft ist und in den ersten Perioden der Musikbildung unbedingt festgehalten werden muß, ist gewiß, kommt aber hier nicht in Betracht. Wir haben hier das künstlerische, nicht das Schulbedürfniß im Auge.

Daß ferner ein Theil der Beethoven'schen Kompositionen der Tactfreiheit nicht bedarf, oder sie sogar ablehnt, ist gewiß, beweist aber nichts gegen das Bedürfniß der andern Kompositionen, sondern weist nur darauf hin, daß jedes Werk seinem besondern Sinne gemäß behandelt sein will. Als Kompositionen, die der Tactfreiheit nicht gar, oder in geringem Maaße bedürfen, wüßten wir nur die Sonaten Op. 22, 54, 53 (Werke, die dem Tonspiel gewidmet sind) zu bezeichnen, und ganz gewiß die Variationen Nr. 36, auch das Finale der Sonate Op. 26 und einige andre einzelne Sätze. Als Werke, die Tactfreiheit ihrem Inhalte nach ablehnen, würden die Märsche Op. 45 und der Trauermarsch der Sonate Op. 26 zu bezeichnen sein. Nur bedingen wir für den letztern aus, daß er nicht in der schleppenden, flennenden Weise vorgetragen werde, wie man am Klavier und mit gemietheten Posaunen sich angewöhnt hat, wenn ein weichmüthiger Bürgermann seine Ruhme begräbt, oder seine Ruhme den Bürgermann. Hier, bei Beethoven, wird ein Held bestattet (die Ueberschrift sagt es, aber die Noten auch, und zwar nicht bloß in den dumpfen Trommelwirbeln des Trio und dem

(Einschrei der Bläser) und seine Helmschaar, die, dürfen wir annehmen, mit ihm gefochten, neben ihm ihre Narben sich geholt und an ihrer Seite ihn fallen gesehn, die Krieger mit finstern, zornkleichen Gesichtern sind es, die ihm das Geleit geben. Da gebührt strenge Haltung und fester, straffer, tropiger Einheitschritt, von den Schlachten her gewohnt, kein wankender Leichenbittergang; da muß das Heranwachsen aus der Ferne bis zum Gipfel Alles thun. Und wer weiß, ob man nicht da und gegen das Ende doch noch wider Willen zögert.

All diese Ausnahmen bei Seite gesetzt, fordern wir für den freiesten Geist freieste Bewegung, Tactfreiheit. Ist doch das Gemüth in jedem Augenblick anders gestimmt und anders entschieden, weilt es bei dieser Regung, eilt es über jene hinweg zu dritten, mag auch die Grundstimmung und Bewegung im Ganzen eines Vorgangs dieselbe oder ungefähr dieselbe bleiben. Man beobachte nur sich selber oder Andre! wo wäre Gleichmaß im Verlauf der Rede, der Geberden, des freien Gangs zu finden, wenn nicht innerer oder äußerer Zwang es hervorrufft?

Naturgesetz ist Tactfestigkeit (Gleichmaß der Bewegung) nicht, Tactfreiheit ist Naturgesetz. Tactfestigkeit ist nur Forderung des Verstandes, der für die ohnehin wellende und schwankende, innerlich unentschiedne und unbestimmte Tonsprache der rhythmischen Festigkeit als äußern Anhalts bedarf. Diese Forderung des Verstandes hat ihr großes Recht, und so weit muß sie gewährleistet werden. Aber ihr gegenüber steht das höhere Recht, das in der Natur der Sache liegt, nämlich in der Wellennatur des Gemüths. Es kommt also darauf an, nach beiden Seiten gerecht zu werden.

Wo Gleichmüthigkeit vorherrscht, wird man Gleichheit der Bewegung festhalten oder vorwalten lassen, nach dem Maße der Gleichmüthigkeit.

Wo das Gemüth erregter, aus dem Gleichgewicht herausgehoben in Unruhe geworfen, dem Wechselspiel von Verlangen und Schen, von Macht und Ermatten — und wie die Gegensätze sonst heißen —

hingegen ist, da würde Gleichmaß zur Lüge, da ist Wechsel der Bewegung Naturgebot. Der Vortrag ist nur dann wahr, wenn er dem Inhalt entspricht.

Bekanntlich hat die Kunst selbst eine Reihe von Bezeichnungen (*accelerando* u. s. w.) für den Wechsel der Bewegung im Verlauf eines Satzes. Wir sind aber keineswegs der Ansicht, daß hierin ein Genügen zu finden sei; die Bezeichnungen sind in sich selber unbestimmt und können nur für die entscheidendsten Momente verwendet werden. Es ist eben unausführbar, Alles zu bezeichnen; man muß dem Sinn des Werks Gehör geben. Hiermit fällt auch das Bedenken weg, ob man nicht gegen den Willen des Komponisten verstoße, da vom Taktmaß abzuweichen, wo er es nicht selbst angeordnet.

Auch hier steht uns Beethovens eigne Vortragsweise nach dem Zeugnisse seiner Schüler und Freunde zur Seite. Ja, ein theilweiser Widerspruch in den Aussagen wirkt nur noch helleres Licht auf die Sache selbst.

Ries erzählt nämlich: „Im Allgemeinen spielte er selbst seine Kompositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Takte und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem *crescendo* mit *ritardando* das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte.“ Hier ist also Taktfreiheit mit ihrer Wirkung bezeugt; nur soll („meistens“) Taktfestigkeit vorgewaltet haben.

Schindler dagegen spricht aus: „Was ich selbst von Beethoven immer vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei alles Zwanges im Zeitmaße, ein *tempo rubato**) im eigentlichsten Sinne des Wortes, wie es Inhalt und Situation bedingte, ohne

*) Das *tempo rubato* war eine Mode des achtzehnten Jahrhunderts, aus dessen letzter Hälfte und aus Italien von den Sängern herkommend; es sollte jene entbundnere, tiefere Fühlung ersetzen, die den Kompositionen selber mangelte, war aber eben deshalb eine Unwahrheit und mußte bald der Reaktion des Verstandes erliegen.

aber nur den leisesten Anklang an eine Karrikatur zu haben.“ Hier erscheint also Tactfreiheit als das Vorwaltende in Beethovens Spiel. Dies muß auch nach dem freien und wechselvoll angeregten Inhalt der Beethovenschen Werke vorausgesetzt werden*), gäb' es selbst gar kein Zeugniß dafür.

„Und Ries Zeugniß?“ — Der Widerspruch klärt sich auf, sobald man Zeit und Personen berücksichtigt. Ries kam als Jüngling 1800 zu Beethoven und war bis 1805 dessen Klavierschüler. Damals war Beethovens Wesen selbst noch nicht zu vollster Freiheit entwickelt, wie der unausgesetzt und unberechenbar steigende Fortschritt in seinen Werken beweist. Voraussetzlich hat auch Beethoven bei seinem Vortrag auf den Klavierschüler Rücksicht genommen und sich nicht frei gehen lassen, um jenem kein irreleitend Beispiel zu geben. Endlich ist Ries in sich selber nicht zu jener hohen künstlerischen Freiheit gelangt, die der geistigen Bewegungsfreiheit bedurft hätte, oder zugänglich gewesen wäre; das beweisen seine sonst schätzbaren Werke und Leistungen am Klavier, wie sein Verhalten (Th. 1. S. 299) der *sinfonia eroica* gegenüber. Schindler dagegen, ohnehin von überlegener Geistesbildung, trat acht oder neun Jahr später zu Beethoven und blieb bis an das Ende bei ihm, konnte daher den vorgeschrittenen Meister beobachten. „Seine ältern Freunde (bezeugt er), die der Entwicklung seines Geistes nach jeder Richtung hin aufmerksam gefolgt sind, versicherten, daß er diese Vortragsweise erst in den ersten Jahren seiner dritten Lebensperiode (von 1813 ab) angenommen, und von der frühern weniger nüzanzirten ganz abgewichen sei.“

Was noch mehr: Schindler hat Beethovens eignen Grundsatz formulirt. Er berichtet, daß Beethoven „behauptete: Gleichwie der Dichter seinen Monolog oder Dialog in einem bestimmt fortschreitenden Rhythmus führt, der Deklamator aber den-

*) Der Verf. hat seine Uebersetzung gebildet und durch Wort und Schrift bekundet lange vor dem Erscheinen des Schindler'schen Werkes, freut sich aber der gewichtigen Bestätigung.

noch zur sichern Verständlichkeit des Sinnes Einschnitte und Ruhepunkte sogar an Stellen machen muß, wo der Dichter sie durch keine Interpunktion anzeigen durfte; eben so ist diese Art zu deklamiren in der Musik anwendbar, und modificirt sich nur nach der Zahl der Mitwirkenden bei einem Werke." Schindler fährt auch einige Stellen an, bei denen Beethoven ein wenig gezügert, und eine an, einen Akkord aus dem Allegretto der Ebur-Sonate Op. 14, „auf dem er sehr lange verweilte.“ Indes wollen wir ihm hierin nicht folgen, da das Einzelne nur im Zusammenhang des Ganzen festgestellt werden kann. Es kommt vor Allem auf Feststellung des Grundsatzes an: Tactfreiheit ist zulässig, wo und soweit sie im Sinne der Komposition erforderlich erscheint. Für sie spricht das psychologisch feststehende Wallen (Vorwärtsdrängen oder Zögern) der Gemüthsbewegungen; für sie der oft (immer und überall ist es, wie schon gesagt, nicht ausführbar) ausgesprochene Wille der Komponisten, die selber *ritardando*, *accelerando*, *più strotto* u. s. w. vorgeichnen; für sie Beethovens ausgesprochene und bezeugte Meinung und Vortragsweise.

Was gegen die Forderung der Tactfreiheit (die Lehrbedenklichkeit bei Seite gelassen) angeführt wird, läßt sich auf drei Punkte zurückführen. Um bei dem Kleinsten anzufangen, so ist es

Erstens der Zweifel, ob man auch durch solche selbständige (nicht vom Komponisten angeordnete) Abweichungen vom Tactmaß nicht gegen den Sinn der Komposition verstoße. „Wer weiß (fragen die Unselbständigen) ob wir damit nicht gegen den Willen des Komponisten handeln?“ — Allerdings kann das im gegebenen Fall geschehn, aber es kann schlechthin durch Alles, was wir thun oder unterlassen, gleichermaßen eintreten. Und da doch einmal Sinn und Wille des Komponisten unmöglich ganz vollständig durch Schrift vorgezeichnet werden kann, so müssen wir, wie wir uns auch anstellen, zuletzt eignes Gefühl, eignes Nachdenken zu Rathe ziehn, um die Unvollständigkeiten in der Schrift zu ergänzen, — oder wir müssen überhaupt darauf verzichten, daß ein Werk durch uns lebendig werde.

Zweitens sind Spieler der strengen Observanz schnell mit der Beschuldigung bei der Hand: dieses Eilen und Zögern, besonders das Letztere, sei eitel „Sentimentalität“ und bei „klassischen Werken“ am wenigsten wohlangebracht. —

Lassen wir vor allen Dingen diese unbestimmten Stichworte „klassisch, romantisch, modern“ hier bei Seite, unter denen Jeder etwas Anderes versteht und andre Reihen von Werken zusammenstellt. Vom alten Bach und von Händel sind Schöpfungen höchster Romantik aufzuweisen, Beethoven ist mit höchstem Recht als Klassiker und als Romantiker zu bezeichnen, hierin dem Goethe und dem „Stern der Sterne,“ Shakespeare zur Seite stehend. Wenn dagegen dilettantische Kunstbesprecher die Romantik als neuere Erfindung preisen, hierin französischen Dichter- und Musikrichtungen zur Seite tretend, so mögen sie des froh sein. Es kommt bei solchem Schematisiren und Rubriziren kein freier, hoher Baumwuchs heran, höchstens Spaliengewächs.

Gehn wir gerade zur Sache. Wo der Vortrag, wo Tactfreiheit aus Sentimentalität, aus herangekünstelter oder überreizter Empfindung (Sensiblerie, nennt es Beethoven) hervorgeht, da sind sie vom Uebel, wie jede Unwahrheit. Diese wollen wir meiden. Aber auch das wollen wir meiden: aus Furcht vor Uebertreibung oder Lüge die Sache selbst, die Wahrheit verhehlen und ihren Ausdruck abschwächen oder gar unterdrücken. Geben wir die Sache, wie wir in Wahrheit sie fühlen. Mag dann der Kältere oder anders Fühlende von unsrer Auffassung und Darstellung zurücktreten, sie übertrieben oder sentimental schelten: wir wollen lieber das ertragen, als gegen unsre Ueberzeugung handeln. Nur muß diese Ueberzeugung eine wahrhaft gründliche sein, beruhend auf Gefühl, Ueberlegung, Studium des Meisters und wiederholter Prüfung.

Drittens endlich besorgt man, mit dem Tactmaaße der Ordnung und Haltbarkeit der Musik selber verlustig zu gehn. Diese Besorgniß beruht auf einem guten Rechte, — nur daß sie leicht zu weit getrieben wird. Wir müssen hier gründlicher eingehn.

Das sich selbst überlassene Gemüth unterliegt dem Willkürspiel der Regungen, die bald heftiger bald schwächer, bald eilender bald zögernder treffen und treiben. Für alle freien Gemüthsäußerungen giebt es daher kein äußerlich Maaß; die Ueberbe des Redenden folgt in ihrer Richtung und Festigkeit, wie in ihrer Schnelligkeit ganz dem innern Antriebe, die Sprache steigt und fällt, verstärkt und erhellte sich, wird stiller und dunklerklingend ganz nach diesem selben innern Antriebe, den kein von außen herangebrachtes Gesetz hemmen oder wenden darf. In diesem Sinne haben wir oben (S. XXXVIII) ausgesprochen, daß nicht Tactfestigkeit Naturgesetz sei, sondern Tactfreiheit.

Alein nun treten wir zur Musik, das Gemüth will sich durch sie offenbaren, kann sich also dem, was ihr Gesetz und Bedürfnis ist, nicht entziehen, wenn es nicht jener selbstgefachten Bestimmung zuwider handeln will. Es fragt sich also: wenn Tactfestigkeit (Gleichmaaß der Bewegung) auch nicht Naturgesetz ist, ist es nicht wenigstens Kunstgesetz, das heißt Nothwendigkeit für die Kunst? für die Musik?

Unbedingte Nothwendigkeit ist jenes Gleichmaaß gewis nicht; dies wird schon offenbar durch das tactfreie Rezitativ, durch die tactfreien Kadenzen, durch die Halte, durch die vorgeschriebenen Momente des Silens und Zögerns, durch die Mischung von zwei- und dreitheiliger Ordnung, durch Synkopen und andre die Klarheit des Maaßes verdunkelnde Sehweisen, die Beethoven so sehr geliebt, und immer mehr, je weiter er auf seiner Bahn vordrang.

Aber ein mächtiger Helfer zur Verständniß der Musik ist das Gleichmaaß der Bewegung ganz gewis, ein im Ganzen unentbehrlicher, weil die Sprache der Töne ohne Vergleich unbestimmter und zutreffender ist, als die des Worts; das Wort giebt blitzschnell seinen Sinn heraus, die Musik braucht Reihen von Tönen, um dasselbe zu erreichen. Damit nur erst eine solche Reihe von Tönen als zusammengehörig für den einen Sinn erfaßt werde, bedarf es der deutlichen Zusammenordnung dieser Reihe und der Sonderung der-

selben von andern Reizen, — und dabei fällt dem Rhythmus die vornehmste Arbeit zu; daher strebt er (abweichend vom Rhythmus der Dichtkunst) zur Festigkeit und Gleichmäßigkeit des Taktmaßes hin, um jener Pflicht auf das Sicherste und Zutreffendste zu genügen.

Dieses Bedürfnis der Musik, am Rhythmus, am Taktmaß Anhalt zu finden, ist ebensowohl berechtigt, als das Bedürfnis des Gemüths, sich der Wellenbewegung seiner steigenden und nachlassenden Antriebe zu überlassen.

Folglich muß beiden Forderungen genügt werden.

Gleichmaß der Bewegung ist für die Musik als Grundgesetz anzuerkennen.

Abweichungen davon können nur als Ausnahmen gelten; nur wo, und nur so lange der Inhalt eines Tonwerks sie fodert, sind diese Ausnahmen statthaft. Sobald ihre Nothwendigkeit aufhört, kehrt die Bewegung in ihr ursprüngliches Grundmaß zurück, — oder wenigstens zum Gleichmaß, wenn der Tonsatz bleibend lebhaftere oder ruhigere Bewegung fodert.

Die Abweichungen folgen der Natur der Gemüthsbewegung, aus der sie hervorgehn, auch darin, daß sie nicht in ordnungsloser Festigkeit hervorspringen (seltne Fälle bei Seite gelassen, wo dies geboten scheint), sondern in Allmähligkeit, gleichsam unmerklich im ersten Augenblick, aus dem Grundmaß der Bewegung hervortreten und eben so zu ihm zurückkehren.

Endlich, wo die Bewegung treibender oder nachlassender und dadurch das rhythmische Zeitmaß unbestimmter wird, da muß die rhythmische und taktische Betonung um so geschäftiger sein, die Glieder des ganzen Tongebildes klar und bestimmt zu bezeichnen, damit man selbst unter den Wandelungen des Zeitmaßes noch das ordnende Gesetz durchfühle und an ihm seinen Anhalt finde.

Daß ein solcher Verein von Gleichmaß und Freiheit höhere allgemein geistige und musikalische Durchbildung fodert, daß hier neben der vernünftigen Freiheit Ausschweifung und Willkür, neben dem Streben nach voller Wahrheit Uebertriebenheit und Karrikatur

liegt, ist gewiß. Eben deswegen muß dem Fortschritt zu vernünftiger Freiheit tüchtige Schulung zur Taktmäßigkeit und sonstige Bildung vorangehn; eben deswegen mag auch Beethoven dem jungen Ries gegenüber (S. XL) sich nicht so frei haben gehn lassen, als fortgeschrittne Personen gegenüber. Aber das Alles hebt das Recht und Bedürfniß der Freiheit nicht auf.

7. Beispiele an einzelnen Werken.

Zuletzt liegt uns ob, zu den allgemeinen Andeutungen, namentlich in Bezug auf die Forderung der Tactfreiheit — dann aber auch auf andre Momente des Vortrags, wenigstens einige bestimmter durchgeführte Beispiele und Beläge zu geben.

Nicht ohne Besorgniß treten wir an diese letzte Aufgabe.

Alle Werke durchzugehen, ist räumlich unausführbar, würde auch den Forschungsbegierigen eher beeinträchtigen, als fördern. Die Auswahl aber wird, wie man sie auch treffe, nicht ohne Willkühr (oder den Anschein derselben) zu bewerkstelligen sein, und unmöglich den begründeten Wünschen jedes Einzelnen entsprechen können.

Ferner zeigt sich, je näher man den Einzelheiten der Sache tritt, allerdings die Unzulänglichkeit der Sprache, wo kaum das lebendige Vorstellen der Sache selbst genügt. Nur Jean Pauls Vult (aus den Flegeljahren) hatte das Recht, sich zu brieflichem Unterricht im Flötenblasen zu erlauben; wir andern müssen hoffen, daß Verständniß, Sympathie und Kunstbildung unserm Stammeln zu Hülfe kommen.

Endlich könnten wir gar wohl im einzelnen Beispiel irren, während die Grundsätze, die wir aufgestellt, richtig wären. Möge man durch etwaige Irrthümer oder Zweifelhaftheiten an jenen Grundsätzen, ihre Prüfung und Anerkennung vorausgesetzt, nicht irre werden!

a. Sonate Dmoll, Op. 31.

Erster Satz.

Das über diese Sonate S. XXVII Gesagte vorausgesetzt, würden wir die 6 Töne des ersten Akkordes in nicht überstützendem aber vordringendem Arpeggio geben, den sechsten Ton (a) als Anfang und Stützpunkt der Melodie hervorheben, mit leisem Zurückhalten über $\bar{c}is$ und $\dots \bar{e}$ nach $\dots \bar{a}$ schreiten und hier gleichsam finnend weilen. Der unterbrechende Zwischensatz (ag | gf so od) würde unruhig bewegt vordringen, nur auf den Tönen 1 und 2 angehalten, der dritte Ansatz (de | cb) würde in das Adagio überzuführen sein. Das Largo kehrt in gleicher Vortragungsweise, vielleicht mit längerem Weilen auf dem letzten Ton (\bar{c}) wieder, der Zwischensatz (Allegro) ebenfalls wie zuvor, nur vom ersten zum zweiten Takte treibender und vom dritten mit entschiedener Betonung des ersten und fünften Achtel; aus zweitöniger Motivierung wird viertönige. Das Hinabsteigen vom \bar{f} hat volle Allegro-Bewegung, oder noch lebhaftere, stets bei scharfer Betonung der ersten und fünften Achtel bis zum dreimaligen b auf dem siebenten Achtel, dessen sf. durch Anhalten verstärkt wird.

Diese ganze Partie zeigt also mancherlei Schwankungen in der Bewegung. Aber, aller besondern Gründe zu geschweigen, sie ist Einleitung, die Gedanken und Gestalten sind noch nicht festgestellt, sie schwanken noch embryonisch zwischen Werden und Sein.

Nun endlich (Takt 21) tritt der Hauptsatz mit Ungeßüm aber voller Entschiedenheit auf. Hier eisenfeste Haltung des Zeitmaßes, feurige aber ernsthafte Bewegung, die erst in den drei letzten Takten vor dem Seitensatze dringender wird und damit dem Lesern das Bewegungsmaß zuführt, in dem er, mit scharfer Betonung des ersten Achtels in jedem Takte sich unruhig (agitato) gleichsam athemlos weiterschlingt, bis zum letzten \bar{f} , von wo er, mit einschneidender Heftigkeit das erste Achtel jedes Viertel fassend, ingrinnig gleichsam hinab sich schwingt zu jenen Nachtschlägen,



die nur bei bedeutendem Zurückhalten zu voller Wirkung kommen. Verweilen und Kraft gebühren am Meisten dem ersten Auftreten, gemildert wird der Gedanke bei jedem Aufschritt in die höhere Oktave, die Bewegung wird gleicher, ungefähr im Maaße des Hauptsatzes, bis zum Schluß in Amoll.

Die nächste Folge (von A.—B an) muß in Besinnung weilen, ganz still wirkt das Motiv jener Machtschläge weiter. Vom Achtelgang treibt die Bewegung wieder allmählig vorwärts und stellt sich im Schlußsage (zu den Halbtaktschlägen) wieder im ersten Maaße des Hauptsatzes fest. Die Rückführung zum Anfang und der Uebergang zum zweiten Theil erfolgt mit zurückhaltendem Vortrag.

Das Weitere versteht sich nach diesen Andeutungen von selber. Nach dem Rezitativ setzt das Allegro wieder fest in der ersten Bewegung ein; die Achteltriolenstelle gewinnt, wenn man sie zögernd beginnt und dann mit Ungestüm hinaufwirft, abermals zögernd hinab- und schwungvoll hinaufgeht.

b. Sonate Fmoll, Op. 57.

Erster Satz.

Dieser Satz hat mit dem ersten der vorhergehenden Sonate den einleitungsartigen Anfang gemein.

Wir würden auf dem ersten Ton ein wenig länger, als der Takt fodert, weilen, dergleichen auf den ersten Tönen (f und \bar{f}) der folgenden Takte 1 und 2, würden Takt 3 zögern und die Pausen des folgenden Takts zu einem förmlichen Halt ausdehnen; dann überschleicht der Wiederbeginn auf das mit der Macht eines neuen Ereignisses. Die folgenden Takte werden wie bange Fragen zögern, das seltsam unheimlich anpochende Des-Des-Des-C jeden Ton mit zögerndem Bedacht in die Waagschale fallen lassen. Dann zuckt das,

a tempo im festen Zeitmaaf (Allegro assai) und voller Schärfe des Anschlags nieder; nur die Rückwendung nach oben und die beiden Afforde zögern fragweis.

In der folgenden Wiederholung des Hauptsatzes würde das Zeitmaaf bei den Fortissimostellen, dann von der Ueberleitung in den Seitensatz (es es es es . . .) festgehalten bis zur Unterbrechung des Gesangs bei



wo, besonders zum zweiten Viertel, mit schmerzlichem Ausdruck gezögert wird. Die Triolenbewegung bringt das feste Zeitmaaf wieder, das sich bis zum Theilsschlusse behauptet.

Das Thema, mit dem der zweite Theil beginnt, hat wieder besinnende Momente; erst mit dem festen Eintritt in Emoll tritt auch wieder festes Zeitmaaf ein. Die quälrischen Quintolen würden in der Bewegung gehemmt beginnen; am meisten träfe das die erste, während bei der dritten oder vierten das feste Zeitmaaf hergestellt sein müßte; so hätte die linke Hand, so gleichfalls die rechte zu beginnen.

Das Weitere folgt dem hier Angeedeuteten.

c. Sonate Emoll, Op. 90.

Erster Satz.

In den beiden zuvor betrachteten Sätzen begründeten sich die Abweichungen vom festen Zeitmaaf zunächst in dem einleitungs- oder vorspielartigen Einsätze; die Sätze waren gleichsam noch nicht, sie wurden vor unsern Augen. Diese Weise der Entspringung kann Beweggrund für Freiheit des Zeitmaafes sein, ist aber keineswegs der einzige Beweggrund. Die Emoll-Sonate tritt mit festen Sätzen auf und fodert dennoch Taktfreiheit.

Denn der erste dieser Sätze (Takt 1 bis 8) tritt energisch, kurz entschlossen auf, wiewohl sich im Abbruch jedes Abschnitts, besonders

Takt 1 zu 2, 5 zu 6 — und auch im Wiederabbrechen des ersten Anschlags zum ersten und dritten Abschnitt ein leises Gefühl von Zweifel müthigkeit verräth. Macht sich dies nur leise geltend, so spricht der Nachsatz (Takt 9 bis 16) entschieden einen ganz andern Gedanken aus; schon die gebundene Schreibart und das weite Hinabstrigen der Melodie beweist es. Wir würden diesen Satz, besonders auf den ersten Tönen der Takte, zurückhalten und im vorgeschriebnen Ritardando bis zur Andantebewegung hinabsteigen. Der mit in tempo bezeichnete zweite Nachsatz oder Anhang würde gleichmäßige Bewegung (wenn nicht von Takt 3 zu 4 und 7 zu 8 ein leises Zögern) erhalten, aber mindere, als der Vordersatz.

Erst der folgende Satz führt zur ersten Bewegung zurück, die hinabtauchenden Sechszehntelgänge werden gegen den Schluß zögernder; nach ihnen wird die Bewegung gesteigert und zum Seitensatz hin, sowie für diesen selbst, das erste Bewegungsmaaß wiederhergestellt, vielleicht um ein Weniges überboten, mit leisem Verweilen auf den zweiten Vierteln der Takte und Vorwärtstreiben der folgenden sieben Sechszehnteln. Der Schlußsatz sinkt mehr und mehr in Zögern hinab.

Und hiermit genug der Andeutungen für diesmal! genug für die, welche Liebe für den Dichter und Hingebung für sein Studium mitbringen und in sich den Sinn für seine Sprache geweckt und erzogen haben, — zuviel für die Andern.

Es kam hauptsächlich darauf an, für die unerläßliche Forderung der Taktfreiheit einige nähere Beläge zu bringen, mit deren Hülfe (wenn wir nicht fehlgegriffen haben) jeder rechte Spieler sich über andre Sätze des Meisters seine Ansicht und seinen Spielplan bilden, oder wenigstens (wenn wir fehlgegriffen haben) sich über unsre Forderung aufklären könne.

Daß die Mittheilungen, wenn wir sie auch um das Zehnfache ausbreiteten, nicht in den Lebensfluß des Ganzen hinabreichen, daß es schlechthin unausführbar ist, das seine Geäder der Lebensströmung,

a tempo im festen Zeitmaas (Allegro assai) und voller Schärfe des Anschlags nieder; nur die Rückwendung nach oben und die beiden Akkorde zögern fragweis.

In der folgenden Wiederholung des Hauptsatzes würde das Zeitmaas bei den Fortissimostellen, dann von der Ueberleitung in den Seitensatz (*es es es es . . .*) festgehalten bis zur Unterbrechung des Gesangs bei



wo, besonders zum zweiten Viertel, mit schmerzlichem Ausdruck gezögert wird. Die Triolenbewegung bringt das feste Zeitmaas wieder, das sich bis zum Theilsschlusse behauptet.

Das Thema, mit dem der zweite Theil beginnt, hat wieder besinnende Momente; erst mit dem festen Eintritt in Emoll tritt auch wieder festes Zeitmaas ein. Die quälerischen Quintolen würden in der Bewegung gehemmt beginnen; am meisten träfe das die erste, während bei der dritten oder vierten das feste Zeitmaas hergestellt sein müßte; so hätte die linke Hand, so gleichfalls die rechte zu beginnen.

Das Weitere folgt dem hier Angeedeuteten.

c. Sonate Emoll, Op. 90.

Erster Satz.

In den beiden zuvor betrachteten Sätzen begründeten sich die Abweichungen vom festen Zeitmaas zunächst in dem einleitungs- oder vorspielartigen Einsätze; die Sätze waren gleichsam noch nicht, sie wurden vor unsern Augen. Diese Weise der Entspringung kann Beweggrund für Freiheit des Zeitmaases sein, ist aber keineswegs der einzige Beweggrund. Die Emoll-Sonate tritt mit festen Sätzen auf und fodert dennoch Tactfreiheit.

Denn der erste dieser Sätze (Tact 1 bis 8) tritt energisch, kurz entschlossen auf, wiewohl sich im Abbruch jedes Abschnitts, besonders

Takt 1 zu 2, 5 zu 6 — und auch im Wiederabbrechen des ersten Anschlags zum ersten und dritten Abschnitt ein leises Gefühl von Zweifelmüthigkeit verräth. Macht sich dies nur leise geltend, so spricht der Nachsatz (Takt 9 bis 16) entschieden einen ganz andern Gedanken aus; schon die gebundene Schreibart und das weite Hinabsteigen der Melodie beweist es. Wir würden diesen Satz, besonders auf den ersten Tönen der Takte, zurückhalten und im vorgeschriebenen Ritardando bis zur Andantebewegung hinabsteigen. Der mit in tempo bezeichnete zweite Nachsatz oder Anhang würde gleichmäßige Bewegung (wenn nicht von Takt 3 zu 4 und 7 zu 8 ein leises Zögern) erhalten, aber mindere, als der Vordersatz.

Erst der folgende Satz führt zur ersten Bewegung zurück, die hinabtauchenden Sechszehntelgänge werden gegen den Schluß zögernder; nach ihnen wird die Bewegung gesteigert und zum Seitensatz hin, sowie für diesen selbst, das erste Bewegungsmaaß wiederhergestellt, vielleicht um ein Weniges überboten, mit leisem Verweilen auf den zweiten Vierteln der Takte und Vorwärtstreiben der folgenden sieben Sechszehnteln. Der Schlußsatz sinkt mehr und mehr in Zögern hinab.

Und hiermit genug der Andeutungen für diesmal! genug für die, welche Liebe für den Dichter und Hingebung für sein Studium mitbringen und in sich den Sinn für seine Sprache geweckt und erzogen haben, — zuviel für die Andern.

Es kam hauptsächlich darauf an, für die unerläßliche Forderung der Taktfreiheit einige nähere Beläge zu bringen, mit deren Hülfe (wenn wir nicht fehlgegriffen haben) jeder rechte Spieler sich über andre Sätze des Meisters seine Ansicht und seinen Spielplan bilden, oder wenigstens (wenn wir fehlgegriffen haben) sich über unsre Forderung aufklären könne.

Daß die Mittheilungen, wenn wir sie auch um das Zehnfache ausbreiteten, nicht in den Lebensfluß des Ganzen hinabreichen, daß es schlechthin unausführbar ist, das feine Geäder der Lebensströmung,

die sich im Grunde von Ton zu Ton ändert, das ewige Wechselspiel der Accente, die sonstigen Färbungen und Umfärbungen des Vortrags durch Bindung und Lösung der Töne und die Art des Anschlags, kurz das eigentliche Seelenleben des Spiels in Worten oder Maassen zu fangen und auszuliefern: das ist uns, wie jedem Andern, der einen lebendigen Begriff von der Kunst hat, wohl bewußt.

Weiter reicht das lebendige Wort und Beispiel des Lehrers. Hier aber werden gar viele Lehrer von ihrem Eifer hingerissen, ihre Auffassung und Darstellungsweise dem Spieler aufzubringen und aufzuzwingen. Dies kann nicht Kunstbildung, sondern nur Nachäfferei zur Folge haben. In der eignen Brust allein ist die Lebenskraft zu finden; das geschriebne wie das gesprochne Wort, das Wort und die vorbildende That können keiner andern Aufgabe sich widmen, als diese Lebenskraft, — Sinn, Gefühl, Bewußtsein im Andern zu wecken und zu läutern. Keine dieser Mittheilungsformen ist für sich zureichend, keine zu entbehren. Alle müssen sich mit der eingebornen Kraft und dem feurigen Willen dessen verbinden, in dem des Meisters Geist lebendig werden soll.

II.

Verzeichniß der Beethoven'schen Werke.

(Nach dem Katalog von Lenz in dessen B. et ses trois styles.)

I. Kompositionen, die als opus, oeuvre, Werke bezeichnet sind.

Opus

1. Drei Trios für Piano, Violin und Violoncell. Es, G-dur, C-mol.
- 2. Drei Sonaten für Piano. F-mol, A-dur, C-dur.
3. Trio für Violin, Bratsche und Violoncell. Es.
4. Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Es.
5. Zwei Sonaten für Piano und Violoncell. F-dur, G-mol.
6. Sonate für Piano zu vier Händen. D-dur.
7. Sonate für Piano in Es.
8. Serenade für Violine, Bratsche und Violoncell. D-dur.
9. Drei Trios für Violine, Bratsche und Violoncell. G-dur, D-dur und C-mol.
10. Drei Sonaten für Piano. C-mol, F-dur und D-dur.
11. Trio für Piano, Clarinette (oder Violine) und Violoncelle in B.
12. Drei Sonaten für Fortepiano mit Violine. D-dur, A-dur, Es.
13. Sonate pathétique für Piano. C-mol.
14. Zwei Sonaten für Piano. E-dur, G-dur.
- 15. Konzert (erstes) für Piano und großes Orchester. C-dur.
16. Quintett für Piano, Klarinette, Oboe, Fagott und Horn in Es.
17. Sonate für Piano und Horn. F-dur.
18. Sechs Quatuors für zwei Violinen, Bratsche und Violoncelle. F-dur, G-dur, D-dur, C-mol, A-dur und B.
19. Konzert (zweites) für Piano, mit Begleitung des Orchesters. B.
20. Großes Septuor für Violine, Klarinette, Horn, Fagott, Bratsche, Violoncelle und Kontrabaß. Es-dur.
- 21. Symphonie (erste) großes Orchester. C-dur.
22. Große Sonate für Piano. B.

23. Sonate für Piano und Violin. A-mol.
24. Sonate für Piano und Violin. F-dur.
25. Serenade für Flöte, Violin und Bratsche. D-dur.
- 26. Sonate für Piano. As-dur.
- 27. Sonate quasi una Fantasia für Piano, No. 1. Es-dur, Nr. 2. Cis-moll.
- 28. Sonate für Piano. D-dur.
29. Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. C-dur.
30. Drei Sonaten für Piano und Violin. A-dur, C-mol, G-dur.
- 31. Drei Sonaten für Piano. G-dur, D-mol, Es-dur.
32. Sechs geistliche Lieder von Gellert, mit Klavierbegleitung.
33. Bagatelles für Piano.
34. Sechs Variationen für Piano.
35. Variationen für Piano.
- 36. Symphonie (zweite). D-dur.
- 37. Konzert (drittes) für Piano mit Begleitung des Orchesters. C-mol.
38. Trio für Piano, Klarinette (ober B.) und Violoncell.
39. Zwei Präludien durch alle Dur- und Molltonarten für Piano od. Orgel.
40. Romanze für B. mit Begleitung des Orchesters. G-dur.
41. Serenade für Piano und Flöte (oder B.) D-dur.
42. Notturmo für Piano und Bratsche. D-dur.
- 43. Die Geschöpfe des Prometheus. Ballet von Bigano.
44. Bierzehn Variationen für Piano, Violin und Violoncell. Es-dur.
45. Drei Märsche für Piano, zu vier Händen. C-dur, Es-dur, D-mol.
- 46. Abelaide.
- 47. Sonate für Piano und Violin, seinem Freunde Kreuzer gewidmet.
- 48. Scene und Arie: Ah! perfido sperjuro, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Orchesters.
49. Zwei leichte Sonaten für Piano. G-mol, G-dur.
- 50. Romanze für Violin mit Begleitung des Orchesters. F-dur.
51. Fehlt.
52. Lieder mit Begleitung des Piano. Text von Claudius, von Sophie Mereau, von Göthe, Bürger, Lessing.
- 53. Große Sonate für P. C-dur.
- 54. Sonate für Piano. F-dur.
- 55. Symphonie eroica (dritte). Es-dur.
56. Großes Konzert für P., B. und Violoncell mit Begleitung d. Orchesters. C-dur.
- 57. Große Sonate für P. F-mol.
58. Konzert (viertes) für Piano mit Begleitung des Orchesters. G-dur.
59. Drei Quatuors für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. F-dur, E-mol, C-dur.
- 60. Symphonie (vierte). B-dur.

61. Konzert für Violin mit Begleitung des Orchesters. D-dur.
62. Ouvertüre zu Coriolan. C-mol.
63. Sonate für Piano, Violin und Violoncell.
64. Sonate für Piano, Violin und Violoncell.
65. Gleichbedeutend mit 48.
66. Variationen für Piano und Violoncell (ober Violin). F-dur.
67. Symphonie (fünfte). C-mol.
68. Pastoralsymphonie (sechste). F-dur.
69. Sonate für Piano und Violoncell. A-dur.
70. Zwei Trios für Piano, Violin und Violoncell. B-dur, D-dur.
71. Sextuor für zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte. B-dur.
72. Lenore (Hibefio).
73. Konzert (fünftes) für Piano mit Begleitung des Orchesters. B-dur.
74. Quatnor (sechstes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. D-dur. ♩
75. Sechs Lieder mit Begleitung des Piano. Text von Goethe.
76. Variationen für Piano. D-dur.
77. Fantasie für Piano.
78. Sonate für Piano. Fis-dur.
79. Sonatine für Piano. G-dur.
80. Fantasie für Piano, Orchester und Chor.
81. Les adieux, l'absence et le retour. Sonate für Piano. Es-dur.
82. Vier Arietten und ein Duett mit Piano.
83. Drei Lieder mit Begleitung des Piano. Text von Goethe.
84. Ouvertüre und Zwischenaktmusik zu Egmont.
85. Christus am Delberge. Oratorium.
86. Messe, vierstimmig, in drei Hymnen. C-dur.
87. Variationen für Piano zu vier Händen. C-dur.
89. Polonaise, brillante, für Piano. C-dur.
90. Sonate für Piano. E-mol.
91. Schlacht bei Vittoria.
92. Symphonie (siebente). A-dur.
93. Symphonie (achte). F-dur.
94. An die Hoffnung. Melodie mit Begleitung des Piano. B-mol.
95. Quatnor (erstes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. F-moll.
96. Sonate für Piano und Violin. G-dur.
97. Trio für Piano, Violin und Violoncell. B-dur.
98. An die ferne Geliebte, ein Liederkreis von Zeitteles f. Gesang u. Piano.
99. Der Mann von Wort für Gesang und Piano. G-dur.
100. Merkenstein nächst Baden, für eine od. zwei Singstimmen mit Piano. F-dur.
101. Sonate für Piano. A-dur.
102. Zwei Sonaten für Piano und Violoncell (ob. Violin). C-dur, D-dur.

103. Fehlt.
104. Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. C-mol.
105. Sechs variierte Themata für Piano und Flöte (oder Violin).
- 106. Große Sonate für Piano. B-dur.
107. Sechs variierte russische, schottische und tyroler Themata f. Piano und Flöte (oder Violin).
108. Fünfundzwanzig schottische Melodien für Gesang mit Begleitung v. Piano, Violin, Violoncell und obligatem Chor, oder für Gesang mit Begleitung des Piano allein.
- 109. Sonate für Piano. E-dur.
- 110. Sonate für Piano. As-dur.
- 111. Sonate für Piano. C-mol.
112. Zwölf Bagatellen für Piano.
- 113. Ouvertüre zu den Ruinen von Athen und vier Gedichte von Diabelli mit Begleitung des Piano.
114. Märsche und Chöre zu den Ruinen von Athen.
- 115. Große Ouvertüre. C-dur.
116. Terzett: tremato empì für Sopran, Tenor und Bass.
- 117. Ouvertüre (Es-dur) Märsche und Chöre zum Prolog von Koberner: König Stephan.
118. Elegischer Gesang: Sanft wie du lebest; an die verklärte Gemahlin meines Freundes, für vier Singstimmen, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell oder Piano.
119. Fehlt.
- 120. Dreiunddreißig Veränderungen über einen Walzer.
121. Opferlied für eine Sopranstimme, Chor und Orchester. E-dur.
122. Bundeslied: In allen guten Stunden, von Goethe, für zwei Stimmen u. einem Chor in drei Partien, m. Begleitung von zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. B-dur.
- 123. Messe.
- 124. Ouvertüre in C-dur mit großem Orchester.
- 125. Symphonie mit Schlußchor, An die Freunde. Für Orchester, vier Solo und vier Chorstimmen. D-moll. Neunte und letzte Symphonie.
126. Sechs Bagatellen für Piano.
127. Quatuor (zwölftes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Es-dur.
128. Der Fuß. Ariette für eine Sopranstimme mit Piano. A-dur.
129. Rondo capriccioso.
130. Quatuor (dreizehntes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. B-dur.
131. Quatuor (vierzehntes). Cis-moll.
132. Quatuor (fünfzehntes). A-moll.
133. Große Fuge für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell. B-dur.
134. Große Fuge.

135. Quatuor (sechszehntes). F-dur.
 136. Fehlt.
 138. Fuge für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. D-dur.
 -138. Oubertüre caractéristique (erste zu Leonore). C-dur.

II. Kompositionen, die statt Opus-Zahlen einfache Nummern haben.

Nummer

1. Variationen für Piano und Violin auf ein Thema aus Mozarts Figaro.
 1b. Variationen für Piano (es war einmal ein alter Mann, aus der Oper: Das rothe Käppchen). A-dur.
 1c. Rondo für Piano. C-dur.
 2a. Variationen für Piano. Adur.
 2b. Rondo für Piano. G-dur.
 3a. Variationen für Piano (mich stiehn alle Freuden).
 3b. Zwei Menuets für Piano zu vier Händen.
 4. Variationen für Piano. C-dur.
 5a. Variationen für Piano (das Waldmädchen). A-dur.
 5b. Variationen für Piano u. Violoncell (od. B.) auf ein händelsches Thema.
 6. Variationen für Piano und Violoncell (od. B. (ein Mädchen od. Weibchen). F-dur.
 7. Variationen für Piano, verschiedene Themata. C-dur.
 8. Variationen für Piano. Bdur.
 9. Variationen für Piano (Kind willst du ruhig schlafen). F-dur.
 10a. Variationen für Piano (tändeln und scherzen).
 10b. Variationen für Piano und Violoncell (od. B.), (über „Bei Männern, welche Liebe fühlen“). Es-dur.
 11. Variationen (très-faciles) für Piano. G-dur.
 12. Variationen (faciles) für Piano (od. Harfe) üb. eine Schweizerarie. F-dur.
 13. Variationen für Piano, auf ein Motiv von Righini. D-dur.
 14—23 fehlt.
 24. Der Wachtelschlag. Melodie mit Begleitung des Piano. F-dur.
 25. Variationen für Piano auf: God save the King. C-dur.
 26. Variationen (favorites) für Piano auf: Rule Britannia. D-dur.
 27. Variationen für Piano zu vier Händen. E-dur. Originalthema: „ich denke Dein, wenn mir der Sonne Schimmer.“
 28. Menuet für Piano. Fs-dur.
 29. Präludium für Piano. F-moll.
 30—31 fehlt.
 32. An die Hoffnung, von Liedge. Melodie mit Begleitung des Piano. Es dur.
 33—34 fehlt.
 35. Andante (favori) für Piano. F-dur.
 36. Variationen für Piano, Originalmotiv. C-moll.

37. Fehlt.

38. Die Sehnsucht. Vier Melodien mit Begleitung des Piano, auf einen Text von Goethe. Drei sind in G-moll, eine in Es-dur.

III. Kompositionen, die durch Buchstaben bezeichnet sind.

A. Instrumentalmusik.

- a. Trio in einem Satz f. Piano, Violin, Violoncell. An meine kleine Freundin M. B. zur Aufmunterung im Klavierspielen. B-dur.
- b. Rondo für Piano und Violin. G-dur.
- c. Andante für Piano in G.
- d. Sonate (facile) für Piano in C.
- e. Zwei Sonatinen (très faciles) für Piano. G- und F-dur.
- f. Drei Sonaten für Piano, komponirt im Alter von 10 Jahren.
- g. Rondo für Piano. A-dur.
- h. Aufgabe von L. B. B. gebichtet. Andante auf den Text: O Hoffnung, du stähst die Herzen.
- i. Marsch (favorite) des Kaisers Alexander. F-dur.
- k. Variationen für Piano. Ich habe ein kleines Hüttchen nur. B-dur.
- l. Variationen für Piano auf einen Marsch von Dreßler. C-moll. Im Alter von 10 Jahren.
- m. Variationen für Piano zu vier Händen. Originalmotiv.
- n. Variationen für Piano zu vier Händen. A-dur.
- o. Triumphmarsch mit großem Orchester. C-dur.
- p. Zweite und dritte Overtüre in C zu Leonore (Fidelio).
- q. Overtüre von Fidelio (Leonore). E-dur. Die vierte.
- r. Triumphmarsch mit großem Orchester. G-dur.
- s. Drei Duos für Clarinette und Fagot. C-dur, F-dur, B-dur.
- t. Menuet für Piano. Arrangement des Menuets aus dem Septuor.
- u. Quintett (Manuscript) f. zwei Violinen, zwei Bratschen u. Violoncell. F-dur.

B. Tanzmusik.

- Zwölf Contretänze.
 Zwölf Menuets f. großes Orch. (für den I. I. Redoutensaal in Wien gesetzt).
 Sechs Menuetts für Piano.
 Zwölf deutsche Tänze für zwei Violinen und Baß.
 Sieben ländlerische Tänze für Piano.
 Sechs ländlerische Tänze für Piano.
 Zwölf Ecossaisen für Piano.
 Sechs Allemanden für Piano und Violine.
 Zwölf Walzer mit Trios für Orchester.
 Sechs Walzer für zwei Violinen und Baß.
 Zwei Menuets für Piano zu vier Händen.

Sechs Contretänze für Piano.

Zwei Walzer (favorites) für Piano. B-dur, F-moll.

C. Vocalmusik.

a. Sechs Gedichte aus Heißigs „Blümchen der Einsamkeit.“

1. Sehnsucht. E-dur.

2. Kriegers-Abschied. Es-dur.

3. Der Jüngling in der Fremde. B-dur.

4. An den fernem Geliebten. G-dur.

5. Der Zufriedene. A-dur.

6. Der Liebende. D-dur.

b. Drei Gefänge.

1. An die Geliebte. B-dur.

2. Das Geheimniß. G-dur.

3. So oder so! Nord oder Süd!

c. Italienische und deutsche Gefänge. 4 Hefte.

1. La partenza: „ecco quel fiori.“ 2. Trinklied. 6. Liedchen von der Ruhe.

4. An die Hoffnung. 5. Ich liebe dich, so wie du mich! 6. Molly's

Abschied. 7. Ohne Liebe. 8. Wachtelgesang. 9. Marmotte. 10. Mai-

gesang. 11. Feuerfarbe. 12. Ecco quel fiori istanti.

d. Gefänge, ein- u. mehrstimmige, mit und ohne Piano, frei nach Shakespeare
Byron, Thomas Moore.

e. Der glorreiche Augenblick, für 4 Singstimmen und Orchester.

f. Lied aus der Ferne.

g. Drei Lieder von Liedge.

h. Drei Lieder.

i. Drei Lieder.

k. O daß ich dir vom stillen Auge.

l. Sehnsucht nach dem Rhein.

m. Die Klage: mein Glück ist entflohen!

n. Drei Andanten.

o. Ruf vom Berge.

p. Der Bardengeist.

q. Als die Geliebte sich trennen wollte. Fs-dur.

r. Elegie auf den Tod eines Pudels.

s. Ariette. As-dur.

t. Canon. Es-dur.

u. Zärtliche Liebe.

v. Resignation. E-dur.

w. Canon für 6 Singstimmen.

x. Canon für 4 Singstimmen.

y. Canon für 3 Singstimmen.

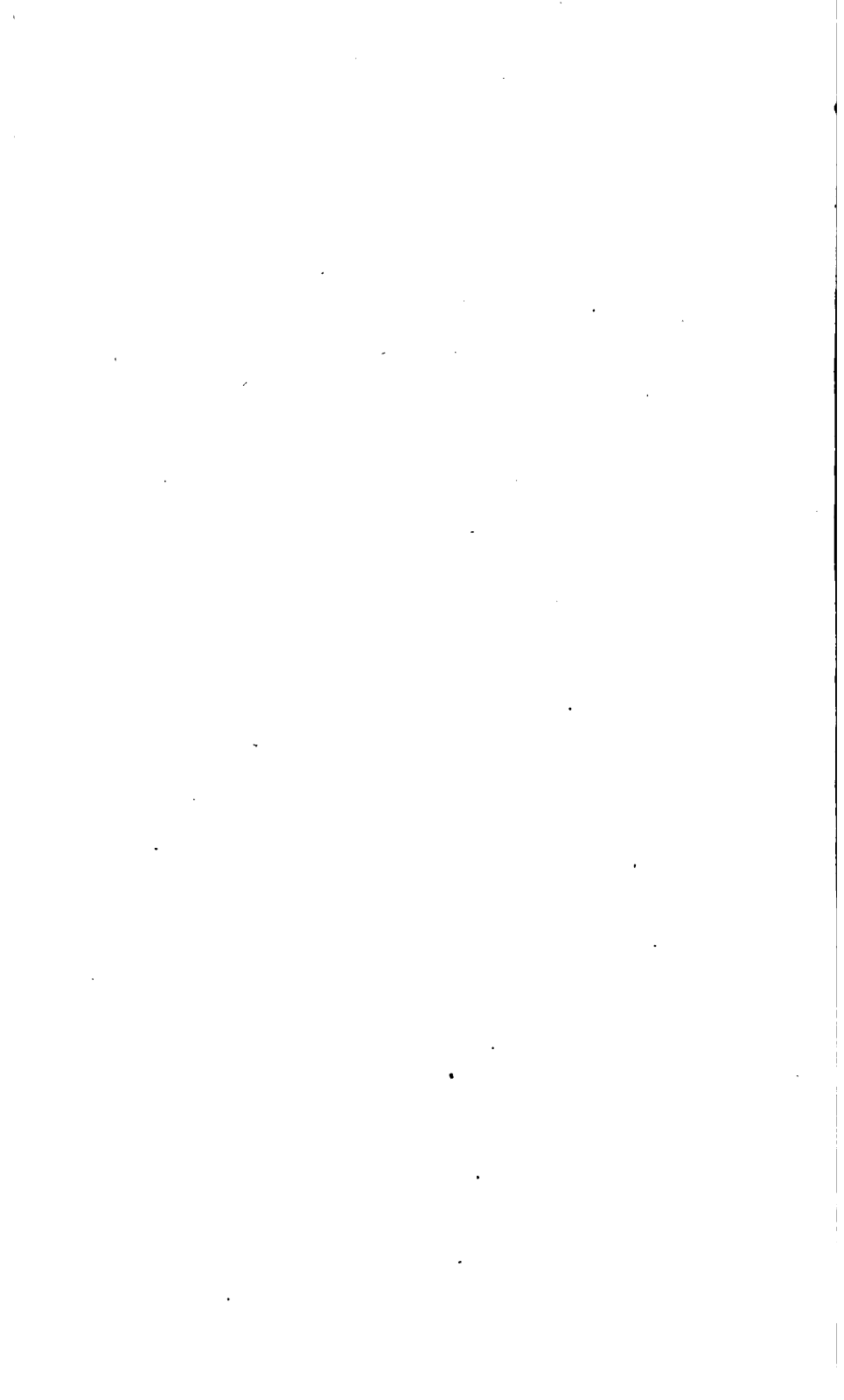
- a. Kanon, dem Musikdirektor Reide in's Stammbuch geschrieben.
- tz. Gesang der Mönche, aus Schillers Wilhelm Tell.
- a3. Der Gesang der Nactigall.
- b2. Germania's Wiedergeburt, für 4 Singstimmen und Orchester.
- c2. Abschiedsgesang an Wiens Bürger.
- o2. Schlußgesänge aus 1. Die Ehrenpforte. D-dur. 2. Die gute Nachricht.
- f2. Andenken von Mathisson, Allegretto. D-dur.
- g2. Dreistimmiger Gesang.

IV. Kompositionen, nach dem Tode herausgegeben, ohne Opuszahlen und Nummern.

- a. Beethovens Heimgang, für eine Singstimme mit Piano.
- b. An Sie. Lied. As-dur.
- c. Zwei Lieder. 1. Seufzer eines Ungeliebten. 2. Die laute Klage.
- d. Die Ehre Gottes in der Natur, für 4 Singstimmen und Orchester oder Piano. C-dur.
- e. Cantate: „Europa steht.“
- f. „Gedenke mein, ich denke dein. Lied mit Piano.
- g. „Empfindungen bei Lydia's Untreue. Es.dur.
- h. „Equali“, zwei Stücke für vier Posauern.
- i. Allegretto für Orchester.
- k. Drei Quartette.
- l. Rondo für Piano, mit Begleitung des Orchesters.
- m. Großes Ottett.
- n. Rondino für achttimmige Harmonie.
- o. Zwei Trios für Piano, Violin und Violoncell.
- p. Militärmarsch für Piano.
- q. Trauerklänge an Beethovens Grabe.
- r. Letzter musikalischer Gedanke.

Handwritten musical notation on two staves. The lyrics are: "Ist ein Heiliges Kind, das in der Welt ist, das uns alle erlöst." The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is written on the upper staff, and the bass line is on the lower staff. The lyrics are written below the notes.

Handwritten musical notation on two staves. The lyrics are: "Das Kind, das in der Welt ist, das uns alle erlöst." The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is written on the upper staff, and the bass line is on the lower staff. The lyrics are written below the notes.



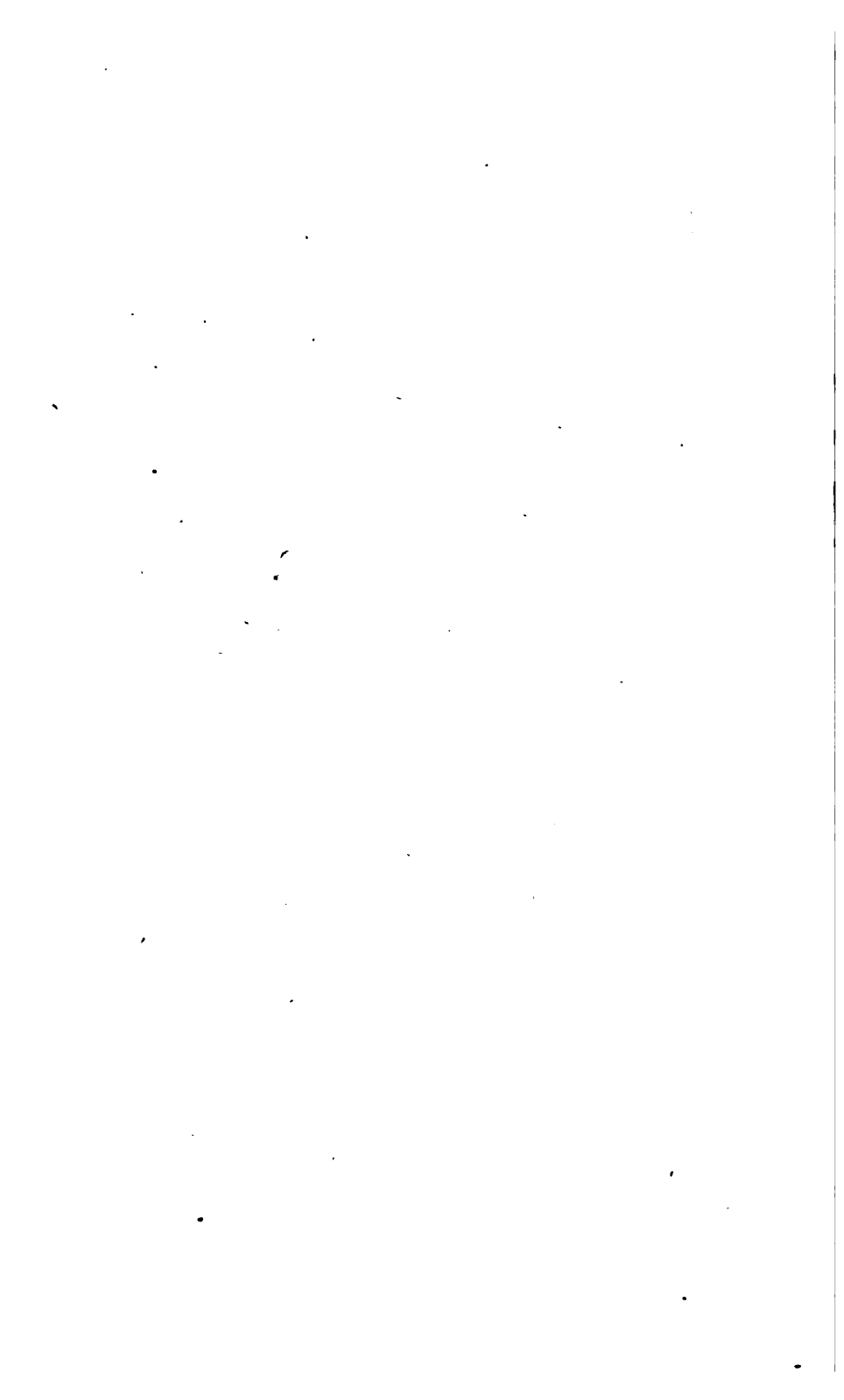
Ag/Bt un/3 ges lita jax

un/3 lita jax

un/3 lita jax

un/3 lita jax

un/3 lita jax

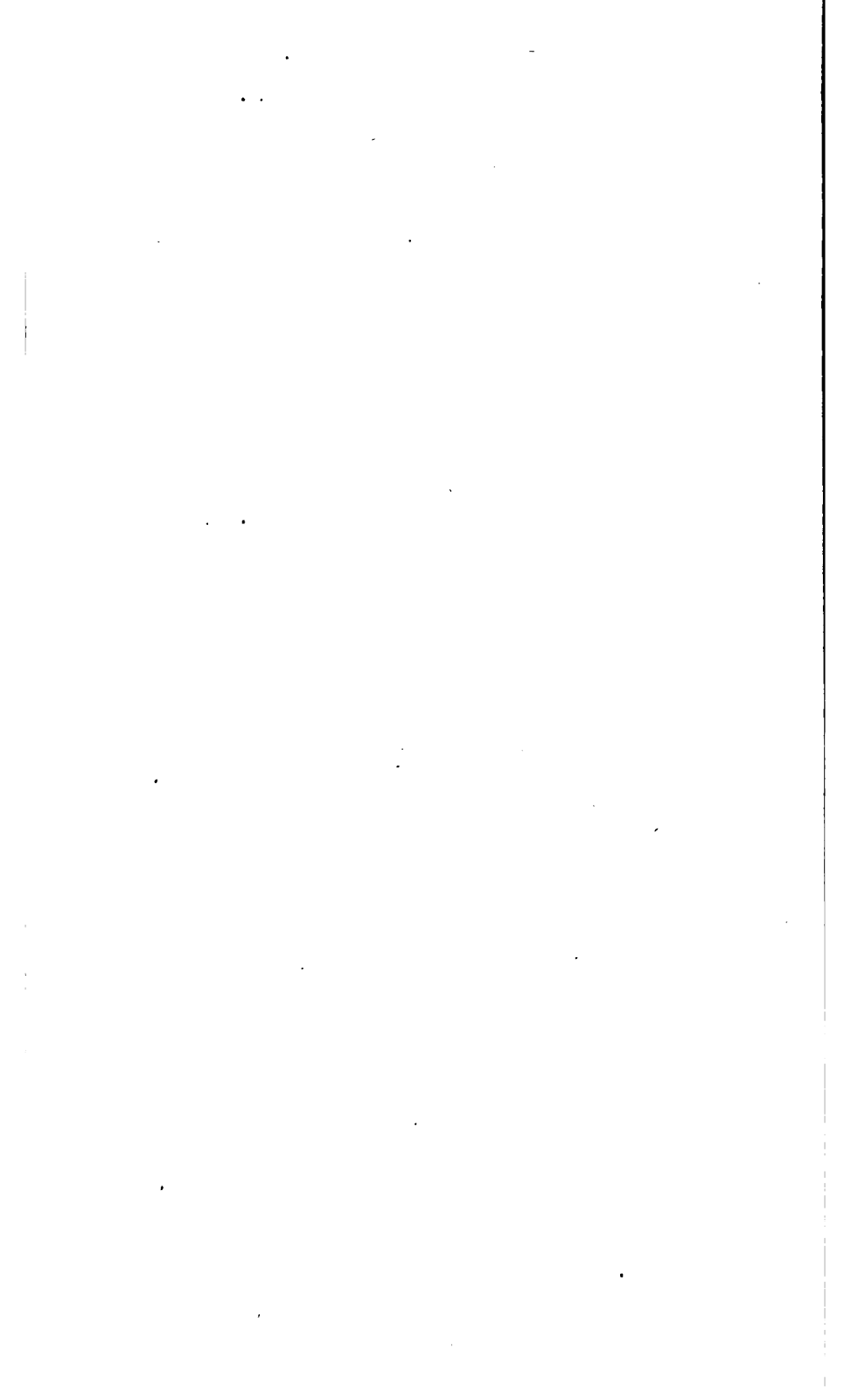


Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a common time signature. The notation consists of rhythmic stems, some with flags, and a few note heads. The word "Soprano" is written in cursive below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features rhythmic stems and note heads. The word "Alto" is written in cursive below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features rhythmic stems and note heads. The word "Tenor" is written in cursive below the staff.

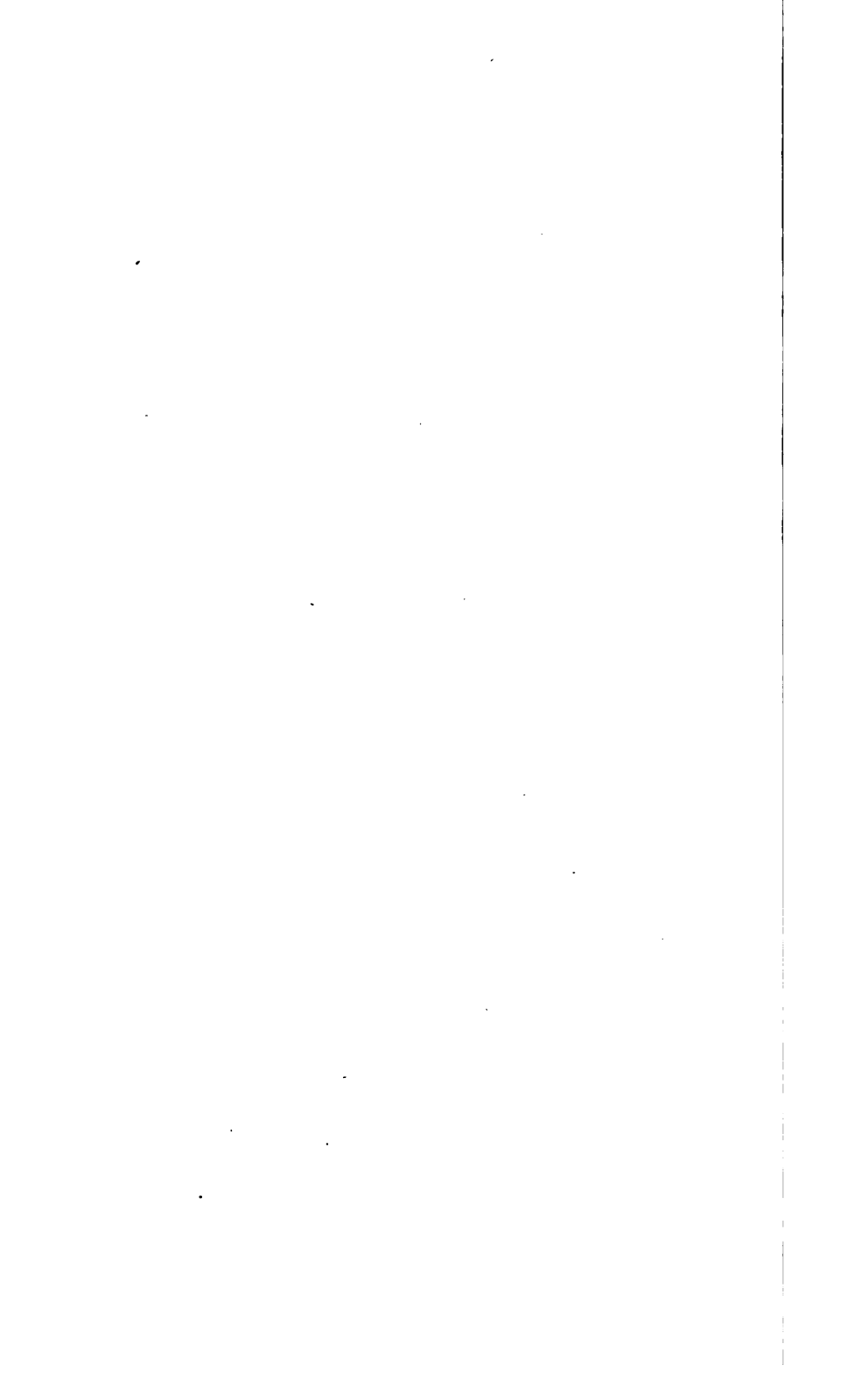
Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features rhythmic stems and note heads. The word "Bass" is written in cursive below the staff.



der bei mir liegt

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of several notes, some with stems and beams. Below the staff, the lyrics 'die sie für Pöbel's per' are written in a cursive hand. There are some scribbles and corrections at the beginning of the staff.

per
sich
muchs
e

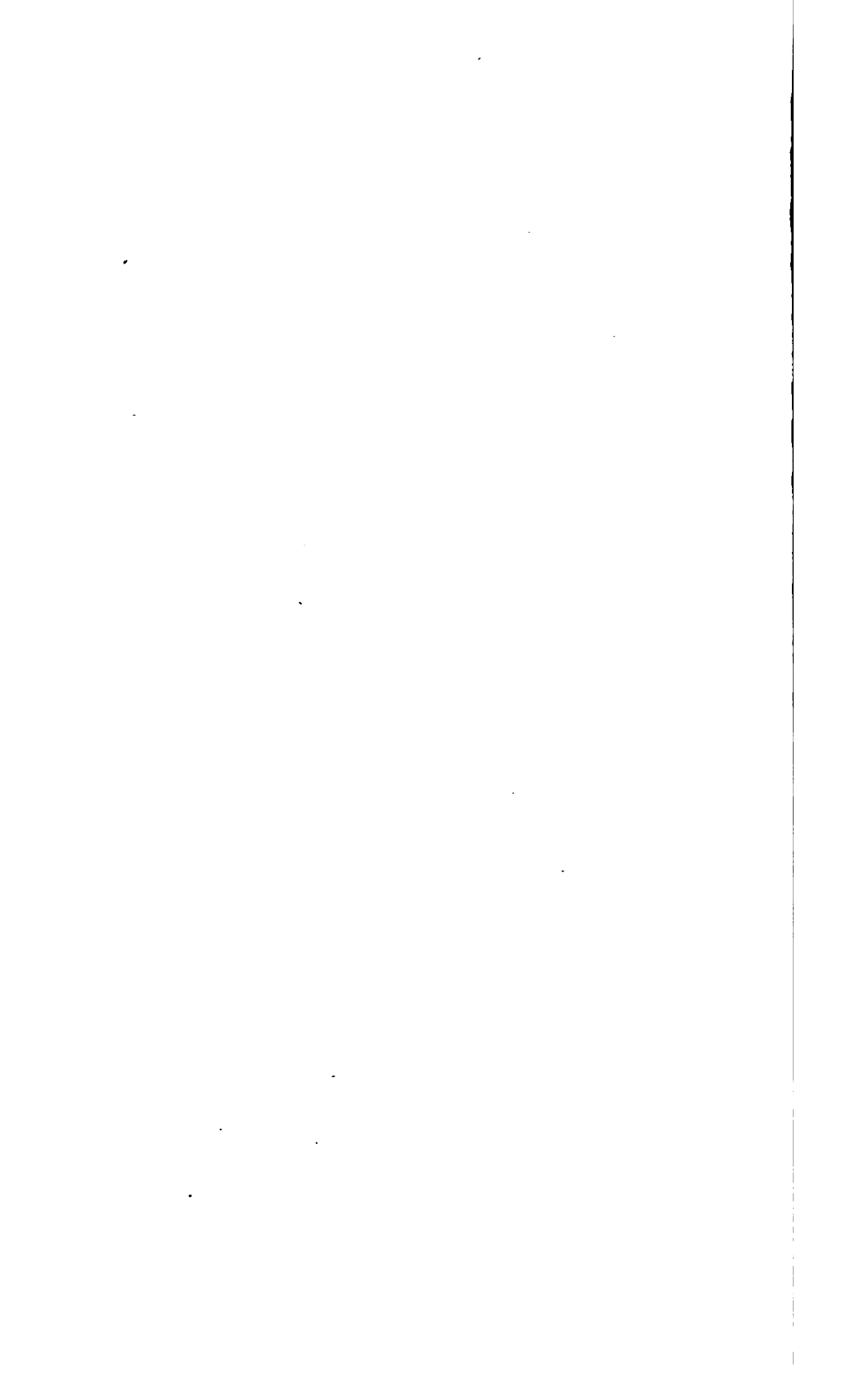


III.

Beilagen.

- A. Die ägyptische Inschrift (Th 1. S. 323) in Abschrift von Beethoven, mitgetheilt von Schindler.
- B. Aus Bs. Notizbüchern, in der Berliner Bibliothek befindlich.
Mit „meilleur“ werden Verbesserungen angedeutet.
- C. Eine Zuschrift Beethovens an Herrn Moritz Schlesinger, von diesem dem Verf. für das vorliegende Werk zugesandt.

Der Verf. hatte 1824 die mit 1831 aufgekündete „Berliner allgemeine musikalische Zeitung“ eröffnet und sich mit Vorliebe und Ehrfurcht den Werken Beethovens zugewandt. Hierauf bezieht sich die freundliche, scherzhafte Aeußerung Beethovens, der mehr auf die Gesinnung und Empfänglichkeit des Schreibers, als auf den fraglichen Werth der Mittheilungen gesehen zu haben scheint.

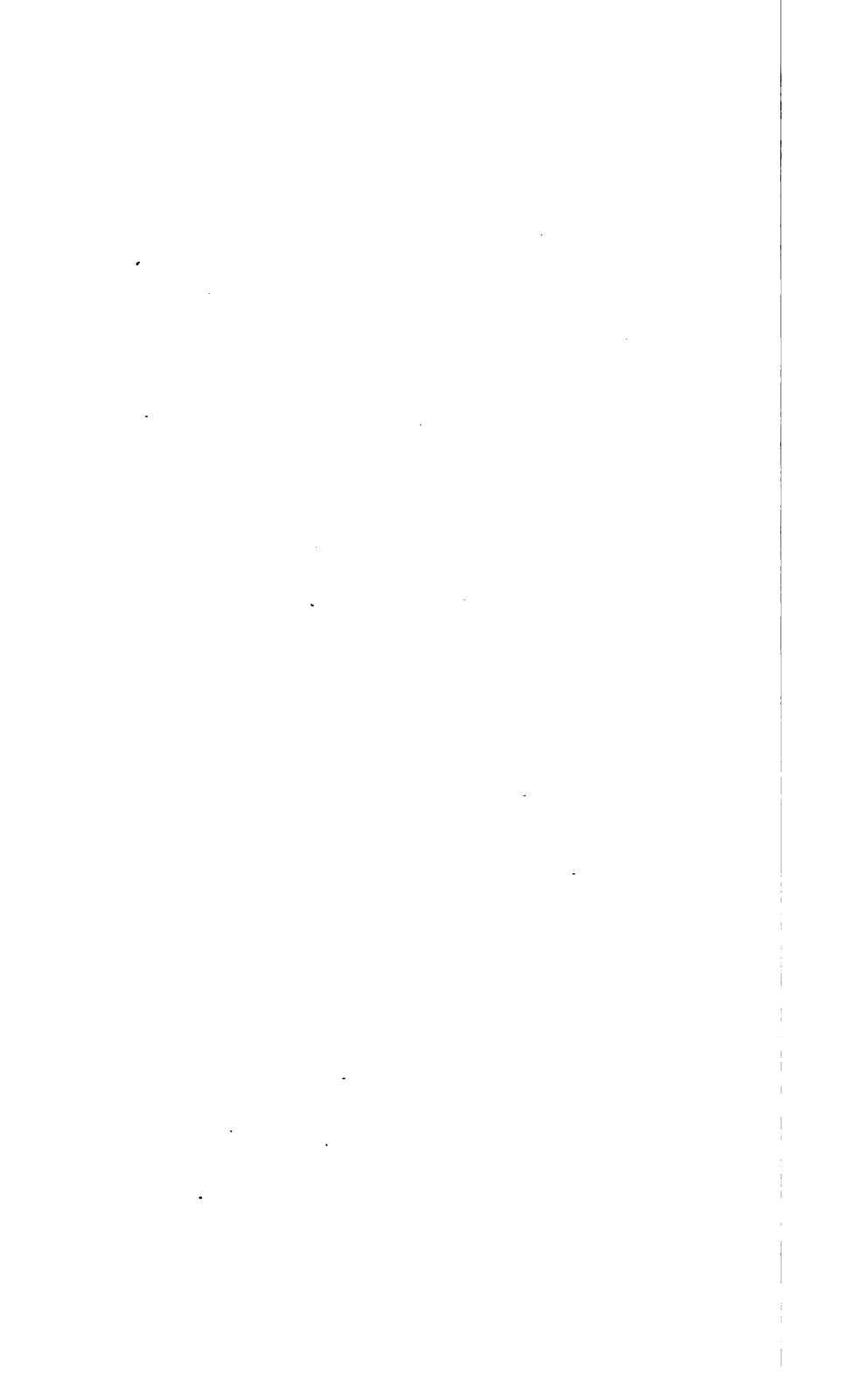


III.

Beilagen.

- A. Die ägyptische Inschrift (Th 1. S. 323) in Abschrift von Beethoven, mitgetheilt von Schindler.
- B. Aus Bs. Notizbüchern, in der Berliner Bibliothek befindlich.
Mit „moillour“ werden Verbesserungen angedeutet.
- C. Eine Zuschrift Beethovens an Herrn Moriz Schlesinger, von diesem dem Verf. für das vorliegende Werk zugesandt.

Der Verf. hatte 1824 die mit 1831 aufgegebene „Berliner allgemeine musikalische Zeitung“ eröffnet und sich mit Vorliebe und Ehrfurcht den Werken Beethovens zugewandt. Hierauf bezieht sich die freundliche, scherzhafte Aeußerung Beethovens, der mehr auf die Gesinnung und Empfänglichkeit des Schreibers, als auf den fraglichen Werth der Mittheilungen gesehen zu haben scheint.

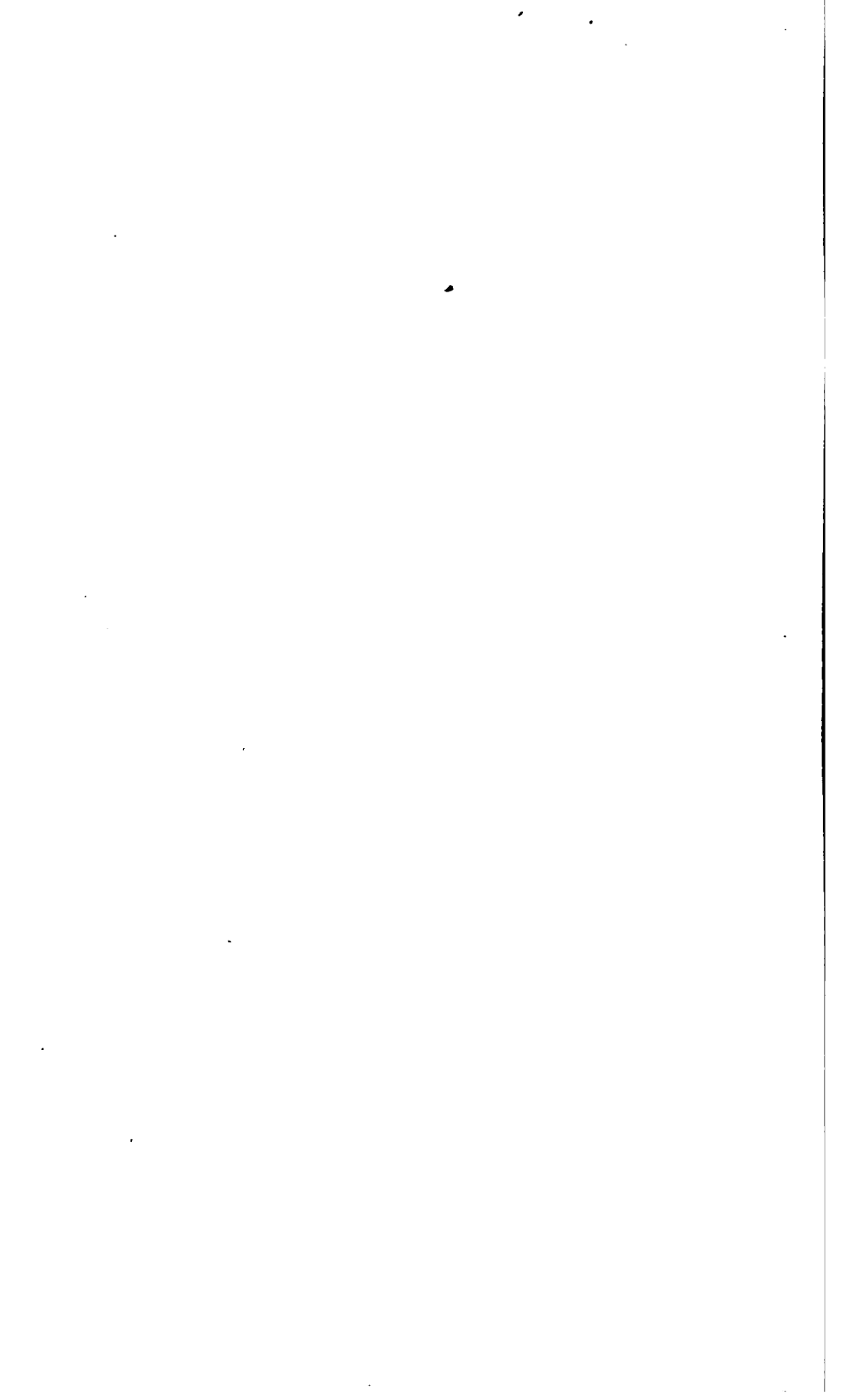


III.

Beilagen.

- A. Die ägyptische Inschrift (Th 1. S. 323) in Abschrift von Beethoven, mitgetheilt von Schindler.
- B. Aus Bs. Notizbüchern, in der Berliner Bibliothek befindlich.
Mit „moillour“ werden Verbesserungen angedeutet.
- C. Eine Aufschrift Beethovens an Herrn Moriz Schlesinger, von diesem dem Verf. für das vorliegende Werk zugesandt.

Der Verf. hatte 1824 die mit 1831 aufgegebene „Berliner allgemeine musikalische Zeitung“ eröffnet und sich mit Vorliebe und Ehrfurcht den Werken Beethovens zugewandt. Hierauf bezieht sich die freundliche, scherzhafte Aeußerung Beethovens, der mehr auf die Gesinnung und Empfänglichkeit des Schreibers, als auf den fraglichen Werth der Mittheilungen gesehen zu haben scheint.







Mus 1512.420

Ludwig van Beethoven, leben und ach

Loeb Music Library

BCY506



3 2044 041 099 482

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE AUG 10 1922

~~South 1/23/33~~

~~JUN 20 1921~~

~~DUE MAY 3 33~~

~~JUN 20 1922~~

~~MUSIC LIBRARY~~

DUE NOV 27 1946

DUE NOV 29 1946

~~DEC 2 1922~~

