

II. ABSCHNITT
DER FRUEHE BEETHOVEN

„Nichts von Ruhe!“

5. Kapitel

STUDIEN IN WIEN

Beethoven war 22 Jahre alt, als er nach Wien zog, um die hohe Schule der Komposition bei Altmeister Haydn durchzumachen. Die Bonner Freunde und Gönner glaubten bestimmt an die grosse Zukunft dieses jungen Musikers, der sowohl durch seine Kompositionen als auch durch seine freien Phantasien am Klavier allgemeines Aufsehen erregt hatte. Wegeler erzählt, dass man im Breuningschen Hause, als Beethoven einmal phantasierte, in Franz Ries drang, auch seine Geige zu nehmen, um sein Spiel mit dem des Klavierspielers zu vereinigen. „So mag wohl damals zum erstenmal von zwei Künstlern zugleich phantasiert worden sein,“ und wir glauben es Wegeler gern, dass das ein „schönes, höchst anziehendes Spiel“ der beiden gewesen.

Die Musik des jungen Beethoven hat damals schon die Köpfe verwirrt. Bernhard Romberg erklärte Beethovens „Zeug für barock“, und er stand mit diesem Urteil nicht allein. Ein Engländer Gardiner schrieb über das obenerwähnte Streichtrio: „So verschieden von allem, was ich je gehört hatte, erweckte es in mir einen neuen Sinn, eine neue Freude an der Wissenschaft der Töne.“ „Es war eine Sprache, die meine Einbildungskraft so mächtig anregte, dass mir alle andere Musik zahm und geistlos erschien.“ Er berichtet weiter, dass Beethoven „als toller Mensch“ betrachtet wurde; „seine Musik sei wie er selbst“. Die Umgebung Beethovens empfand damals schon in musikalischen Dingen seine Ueberlegenheit, die Ueberlegenheit des Genius. Und in seinen Werken kam so manches von der Freiheit heraus, in der er nicht nur in der geistig-freiheitlichen Atmosphäre unter Max Franz, sondern auch in der Familie aufgewachsen war. Zuletzt war er

ja sogar das Oberhaupt des Beethovenschen Hauses gewesen. Dazu kam seine unregelmäßige, teilweise ungenügende Schulung durch Neefe und eine vielseitige Uebung als Organist, Klavierspieler und Bratscher. Kurz, Beethoven war ein Original, dem jeder etwas zutraute. Da er selbst dabei die Einsicht behielt, dass ihm noch viel fehle, zog er zwar selbstbewusst, aber doch lernbegierig nach Wien, ein unscheinbarer, untersetzter Jüngling, den man wegen seiner dunklen Hautfarbe den „Spagnol“ nannte. Aus dem Gesicht blickte bald Schwermut, bald der schelmische Humor, den die lebhaften dunklen Augen verrieten, während die kugelförmige Stirn von Nachdenken zeugte. So rückte Beethoven in Wien ein.

„Erst nachdem ich nun hier in der Hauptstadt bald ein ganzes Jahr verlebt habe,“ schreibt er am 2. November 1793 an Eleonore von Breuning; es war am Jahrestage seiner Abreise von Bonn. Nicht später als am 10. November muss Beethoven in Wien angekommen sein. Ein anziehendes Bild von Wien, wie Beethoven es vorfand, malt uns Seume in seinem „Spaziergang nach Syrakus“. Das Buch erschien im Jahre 1803 und wurde von der Zensur verboten; aber wir finden ein Exemplar in Beethovens Nachlass, wodurch Seumes Bericht uns noch mehr Anteil entlockt. Auch die ebenfalls verbotenen „Apokryphen“ Seumes, eine Sammlung freiheitlicher, politischer Aphorismen, besass der Meister. Wir erkennen daran, wie eifrig der republikanisch gesinnte Beethoven die Schriften des Freiheitsschwärmers Seume las. Dieser hatte mit Beethoven starke Charakterähnlichkeit; konnte doch Hebbel von Seume sagen, er sei der „Eisenabguss beharrlichen Männerwillens“. Dies Wort passt auch auf Beethoven.

Seume schildert seine Ankunft in Wien und die dortigen Verhältnisse also:

„Den zweiten Weihnachtsfeiertag kamen wir hier in Wien an, nachdem wir die Nacht vorher in Stockerau schon ächt wienerisch gegessen und geschlafen hatten. An der Barriere wurden wir durch eine Instanz angehalten und an die andere zur Visitation gewiesen. Ich armer Teufel wurde hier in bester Form für einen Hebräer angesehen, der wohl Juwelen oder Brabanter Spitzen einpaschen könnte. Ueber die Physiognomie! Aber man musste doch den casum in terminis gehabt haben. Mein ganzer Tornister wurde ausgepackt, meine weisse und schwarze Wäsche durchwühlt, mein Homer beguckt, mein Theokrit herumgeworfen und mein Virgil

beschaut, ob nicht vielleicht etwas französischer Kontreband darin stecke; meine Taschen wurden betastet und selbst meine Beinkleider fast bis an das heilige Bein durchsucht: alles sehr höflich; so viel nämlich Höflichkeit bei einem solchen Prozesse Statt finden kann. I must needs have the face of a smuggler. Meine Briefe wurden mir aus dem Taschenbuche genommen, und dazu musste ich einen goldnen Dukaten eventuelle Strafe niederlegen, weil ich gegen ein Gesetz gesündigt hatte, dessen Existenz ich gar nicht wusste und zu wissen gar nicht gehalten bin: „Du sollst kein versiegeltes Blättchen in deinem Taschenbuche tragen.“ Der Henker kann so ein Gebot im Dekalogus oder in den Pandekten suchen. Aus besonderer Güte, und da man doch am Ende wohl einsah, dass ich weder mit Brüssler Kanten handelte noch die Post betrügen wollte, erhielt ich die Briefe nach drei Tagen wieder zurück, ohne weitere Strafe, als dass man mir für den schönen vollwichtigen Dukaten, nach der Kaisertaxe, von welcher kein Kaufmann in der Residenz mehr etwas weiss, neue blecherne Zwölzkreuzerstücke gab. Uebrigens ging alles freundlich und höflich her, an der Barriere, auf der Post und auf der Polizei. Wider alles Vermuten bekümmerte man sich um uns mit keiner Silbe weiter, als dass man unsere Pässe dort behielt und sagte, bei der Abreise möchten wir sie wieder abholen. Sobald ich meine Empfehlungsbriefe von der Post wieder erhalten hatte, wandelte ich herum, sie zu überliefern und meine Personalität vorzustellen. Die Herren waren alle sehr freundschaftlich und honorierten die Zettelchen mit wahrer Teilnahme. Ich könnte Dir hier mehrere brave Männer unserer Nation nennen, denen ich nicht unwillkommen war, und die ich hier zum ersten Male sah; aber Du bist mit ihrem Wert und ihrer Humanität schon mehr bekannt als ich.

... Während der vierzehn Tage, die ich hier hausetete, war nur einigemale in Stündchen reines, helles Wetter, aber nie einen ganzen Tag; und die Wiener klagen, dass dieses fast beständig so ist. Da ging ich denn so finster allein für mich auf dem Walle und ethymologisierte ‚Vindobona, quia dat vinum bonum; Danubius, quia dat nubes‘; wer weiss, ob die Römer bei ihrer Nomenklatur nicht an so etwas gedacht haben. Wenn Harrach, Föger, Retzer, Ratschky, Möller und einige andere nicht gewesen wären, die mir zuweilen ein Viertelstündchen schenkten, ich hätte den dritten Tag vor Angst meinen Tornister wieder packen müssen.

Von dem Wiener Theaterwesen kann ich Dir nicht viel Erbauliches sagen. Die Gesellschaft des Nationaltheaters ist abwechselnd in der Burg und am Kärnthner Tore, und spielt so gut sie kann. Das männliche Personal ist nicht so arm, als das weibliche; aber Brockmann steht doch so isoliert dort und ragt über die andern so sehr empor, dass er durch seine Ueberlegenheit die Harmonie merklich stört. Die andern, unter denen zwar einige gut sind, können ihm nicht nacharbeiten, und so geht er oft zu ihnen zurück, zumal da auch seine schöne Periode nun vorbei ist. Man gab eben das Trauerspiel „Regulus“. Ich gestehe Dir, dass es mir ungewöhnlich viel Vergnügen gemacht hat; vielleicht schon deswegen, weil es einen

meiner Lieblingsgegenstände aus der Geschichte behandelte . . . Der weibliche Teil der Gesellschaft, der auf den meisten Theatern etwas arm zu sein pflegt, ist es hier vorzüglich; und man ist genötigt, die Rolle der ersten Liebhaberin einer Person zu geben, die mit aller Ehre Aebtissin in Quedlinburg oder Gandersheim werden könnte. Die Dame ist gut, auch gute Schauspielerin; aber nicht mehr für dieses Fach.

Die Italiener sind verhältnismässig nicht besser. Man trillert sehr viel und singt sehr wenig. Der Kastrat Marchesi kombabusierte einen Helden so unbarmherzig in seine eigene verstümmelte Natur hinein, dass es für die Ohren eines Mannes ein Jammer ist; und ich begreife nicht, wie man mit solcher Unmenschlichkeit so traurige Missgriffe in die Aesthetik hat tun können. Das mögen die Italiener, wie vielen anderen Unsinn, bei der gesunden Vernunft verantworten, wenn sie können . . . Schikaneder treibt sein Wesen in der Vorstadt an der Wien, wo er sich ein gar stattliches Haus gebaut hat, dessen Einrichtung mancher Schauspiel-direktor mit Nutzen besuchen könnte und sollte. Der Mann kennt sein Publikum und weiss ihm zu geben, was ihm schmeckt. Sein grosser Vorzug ist Lokalität, deren er sich oft mit einer Freimütigkeit bedient, die ihm selbst und der Wiener Duldsamkeit Ehre macht. Ich habe auf seinem Theater über die Nationalnarrheiten der Wiener Reichen und Höflinge Dinge gehört, die man in Dresden nicht dürfte laut werden lassen, ohne sich von höherem Orte eine strenge Weisung über Vermessenheit zuzuziehen. Mehrere seiner Stücke scheint er im eigentlichsten Sinne nur für sich selbst gemacht zu haben, und ich muss bekennen, dass mir seine barocke Persönlichkeit als Tiroler Wastel ungemeines Vergnügen gemacht hat. Es ist den Wienern von feinem Ton und Geschmack gar nicht übel zu nehmen, dass sie zuweilen zu ihm und Kasperle herausfahren und das Nationaltheater und die Italiener leer lassen. Seine Leute singen für die Vorstadt verhältnismässig weit besser als jene für die Burg. Die Kleidung ist an der Wien meistens ordentlicher und geschmackvoller als die verunglückte Pracht dort am Hofe, wo die Stiefletten des Helden Erfolges noch manchmal einen sehr ärmlichen Aufzug machen. So lange Schikaneder Possen, Schnurren und seine eigenen tollen Operetten gibt, wo der Wiener Dialekt und der Ton des Orts nicht unangenehm mitwirkt, kann er auch Leute von gebildetem Geschmack einigemal vergnügen; aber wenn er sich an ernsthafte Stücke wagt, die höheres Studium und durchaus einen höheren Grad von Bildung erfordern, muss der Versuch allerdings immer schlecht ausfallen, aber hier wird er vielleicht sagen: ich arbeite für mein Haus; dawider ist denn nichts einzuwenden. Nur möchte ich dann nicht zu seinem Hause gehören. Er will aber höchst wahrscheinlich für nichts weiter gelten als für das Mittel zwischen Kasperle und der Vollendung der mimischen Kunst im Nationaltheater. Die Herren Kasperle und Schikaneder mögen ihre subordinierten Zwecke so ziemlich erreicht haben; aber das Nationaltheater ist, so wie ich es sah, noch weit entfernt, dem ersten Ort unsers Vaterlandes und der Residenz eines grossen Monarchen durch seinen Gehalt Ehre zu machen.

Den Herrn Kasperle aus der Leopoldstadt hat, wie ich höre, der Kaiser zum Baron gemacht; und mich däucht, der Herr hat seine Würde so gut verdient als die meisten, die dazu erhoben worden. Er soll überdies das wesentliche Verdienst besitzen, ein sehr guter Haushalter zu sein.

Ueber die öffentlichen Angelegenheiten wird in Wien fast nichts geäußert, und Du kannst vielleicht monatelang auf öffentliche Häuser gehen, ehe Du ein einziges Wort hörst, das auf Politik Bezug hätte; so sehr hält man mit alter Strenge eben so wohl auf Orthodoxie im Staate wie in der Kirche. Es ist überall eine so andächtige Stille in den Kaffeehäusern, als ob das Hochamt gehalten würde, wo jeder kaum zu atmen wagt. Da ich gewohnt bin, zwar nicht laut zu enragieren, aber doch gemächlich unbefangen für mich hin zu sprechen, erhielt ich einigemal eine freundliche Weisung von Bekannten, die mich vor den Unbekannten warnten . . .

Doktor Gall hat eben einen Kabinettsbefehl erhalten, sich es nicht mehr begeben zu lassen, den Leuten gleich am Schädel anzusehen, was sie darin haben. Die Ursache soll sein, weil diese Wissenschaft auf Materialismus führe.

. . . Als die Franzosen bis in die Nähe von Wien vorgedrungen waren, soll sich, die Magnaten und Kreaturen etwa ausgenommen, niemand vor dem Feinde gefürchtet haben: aber desto grösser war die allgemeine Besorgnis vor den Unordnungen der zurückgeworfenen Armee. Damals fing Bonaparte eben an, etwas bestimmter auf seine individuellen Aussichten loszuarbeiten und hat dadurch zufälliger Weise den Oestreichern grosse Angst und grosse Verwirrung erspart.

. . . Man sieht auch hier in der Residenz nichts als Papier und schlechtes Geld. Das Lenkseil mit schlechtem Gelde ist bekannt; man führt daran, so lange es geht. Das Kassenpapier ist noch das unschuldigste Mittel, die Armut zu decken, so lange der Kredit hält.

. . . Ich darf rühmen, dass ich in Wien überall mit einer Bonhomie und Gefälligkeit behandelt worden bin, die man vielleicht in Residenzen nicht so gewöhnlich findet. Selbst die schnakische Visitation an der Barriere wurde, was die Art betrifft, mit Höflichkeit gemacht. Den einzigen böotischen, aber auch ächt böotischen Auftritt hatte ich auf der italienischen Kanzlei. Hier wurde ich mit meinem alten Passe von der Polizei um einen neuen gewiesen. Im Vorzimmer war man artig genug und meldete mich, da ich Eile zeigte, sogleich dem Präsidenten, der eine Art von Minister ist, den ich weiter nicht kenne. Er hatte meinen Pass von Dresden schon vor sich in der Hand, als ich eintrat.“

Soweit Seume.

Beethoven musste nun in Wien zunächst seine Lebensbedürfnisse befriedigen. Die erste Wohnung in einer Dachstube fand er im Hause des Buchdruckers Strauss in der Alser Vorstadt. Als bald hielt er in den Zeitungen Umschau nach einem Klavier, schrieb sich Angebote aus den Blättern auf und mietete schliesslich

eines für monatlich 6 Gulden 40 Kreuzer. Nach späteren Einzeichnungen in sein Tagebuch bereitet er sich dann für besseren Umgang vor: „Schwarze seidene Strümpfe — einen Dukaten, 1 Paar Winterseidene Strümpfe — 1 Gulden 40 Kreuzer, Stiefel — 6 Gulden, Schuh 1 Gulden 30 Kreuzer.“ „Andreas Lindner, Tanzmeister, wohnt im Stoff am Himmel Nr. 415.“

Die Auszahlungen vom Kurfürsten erfolgten gewöhnlich Anfang bis Mitte des zweiten Monats jeden Vierteljahres. In den Novembertagen 1792 trägt Beethoven denn auch ein: „25 Dukaten Einnahme.“ Es folgt weiter auf einer späteren Seite: „Am Mittwoch, den 12. Dezember, hatte ich 15 Dukaten.“ Und die nächste Seite besagt: „Alle Notwendigkeiten, z. B. Kleidung, Leinwand, alles ist auf. In Bonn verliess ich mich darauf, ich würde hier 100 Dukaten empfangen, aber umsonst. Ich muss mich völlig neu equipieren.“ Er sollte ja, wie wir wissen, 600 Gulden aus der Schatulle des Kurfürsten erhalten, die offenbar nicht eintrafen. Zufolge dem Eintrag: „Zwei Gulden sind dabei von dem meinigen,“ hat er selbst auch noch etwas besessen.

Die Beziehungen zur Heimat beschäftigten ihn noch ferner: am 18. Dezember 1792 starb der Vater plötzlich. Dadurch trat insofern für Ludwig eine Geldschwierigkeit ein, als Johann das Dekret, welches 100 Taler aus seinem Gehalte für Ludwig zur Erziehung seiner Geschwister bestimmte, beiseite geschafft hatte und Beethoven das Geld zunächst nicht erheben konnte. Ausserdem musste die Unterstützung von Rechts wegen beim Ableben des Vaters wegfallen. Auf Ludwigs Gesuch hin wurden ihm aber die 100 Taler aus dem Gehalt des Vaters für die Geschwister auch weiterhin zugesagt.

Eine frühere Notiz des Tagebuches: „Alles mit dem künftigen Monat angefangen,“ bezieht sich auf die monatlichen Zahlungen: „Hauszins 14 Gulden, Klavier 6 Gulden 40 Kreuzer, Heizen jedesmal 12 Kreuzer, Essen mit dem Wein 16½ Gulden; 3 Kreuzer für B.(edienten) und H.(ausmädchen). Der Hausfrau ist nicht nötig, mehr als 7 Gulden zu geben, das Zimmer ist so auf der Erd’.“ Beethoven war sehr bald aus der Dachstube in das Erdgeschoss des Hauses im Alsergrund gezogen, welches dem Fürsten Joseph Lichnowski gehörte. Später siedelte er als Gast in das Haus des Fürsten Karl Lichnowski über, wo er bis im Mai 1795 blieb.

Schon auf einer der erwähnten Seiten des Tagebuches stehen Posten wie: „Haydn 2 Groschen“, „Haydn 8 Groschen“ usw.; es handelt sich um Kaffeegroschen für die „Gelage“, zu denen der „Grossmogul“ Beethoven Papa Haydn einlud. Beethoven hat also kurz nach seiner Ankunft in Wien den Unterricht bei Haydn begonnen.

Der Unterricht bei Haydn kann nicht mit dem Studium des Kontrapunkts angefangen haben. Denn Beethoven ist nach über sechs Monaten noch nicht beim Kontrapunkt angelangt. Baron van Swieten empfahl ihm daher das Studium dieser Materie ernstlich und fragte ihn oftmals, „wie weit er schon in seiner Lehre fortgeschritten sei?“. Diese Anregung und das beständige Fragen nach dem Fortgang der Studien „erzeugten in dem wissbegierigen Lehrling ein Missbehagen, das er an seinen Freund oft laut werden liess“. Ende Juli kam der Komponist Schenk, durch den Abt Gellinek mit Beethoven bekannt gemacht, auf Ludwigs Stube, wo er „einige Sätze der ersten Uebung im Kontrapunkt auf seinem Schreibpulte“ fand. Er erzählt: „Nach kurzer Uebersicht gewährte ich bei jeder Tonart (so kurzen Inhalts sie auch war) etwelche Fehler.“

Jedenfalls hat Schindler recht, wenn er sagt, dass „Beethovens Kenntnisse in den harmonischen Wissenschaften zur Zeit, als der Unterricht bei Haydn begann, die Generalbasslehre nicht überschritten hatten“. Auf alle Fälle war Beethoven nicht weit darüber hinaus, unzweifelhaft ohne systematische Kenntnis des Kontrapunkts. Haydn ging sehr langsam mit Beethoven vorwärts und hielt das offenbar für angebracht; daher auch seine ironische Bemerkung über den Schüler, von dem doch alle Welt so viel erwartete, und der nach Haydns eigener Ueberzeugung, wenn auch nicht recht wenig, so doch mangelhafte theoretische Kenntnisse hatte: „Er würde ihm (Beethoven) grosse Opern aufgeben und bald aufhören zu komponieren.“ Ausserdem war Haydn stark mit sich selbst beschäftigt. Wenn er in Beethovens Uebungen Fehler stehen liess, so erklärt sich das daraus, dass er nicht über alles sprach, einzelne Fehler zur Erläuterung auswählte und eben langsam voranging. Er hatte sich aus Fux' „Gradus ad Parnassum“ zum Unterricht einen Auszug gemacht, den er auch Beethoven in die Hand gab. Auf alle Fälle ging es Beethoven

nicht rasch genug vorwärts. Deshalb bat er auf Gellineks Veranlassung Schenk, seine Uebungen durchzusehen, da er den Unterricht bei Haydn nicht ohne weiteres aufgeben konnte. Schenk hat Beethoven von Anfang August 1793 bis Ende Mai 1795 bei seinen Uebungen geholfen. Von dieser Nachhilfe sollte Haydn nichts erfahren.

Als dieser am 19. Januar 1794 wieder nach England reiste, wandte sich Beethoven auf Haydns persönliche Empfehlung hin an Albrechtsberger, den berühmtesten Theoretiker des damaligen Wien. Albrechtsberger unterrichtete nach seiner „Anweisung zur Komposition“ und begann mit dem einfachen Kontrapunkt. Die Studien schritten mit kontrapunktischen Uebungen im freien Satze, in der Nachahmung fort, gingen dann zur zwei- bis vierstimmigen Fuge und der Choralfuge über und führten über den doppelten und dreifachen Kontrapunkt und die Doppelfuge zum Kanon, womit sie abbrachen. Die kontrapunktischen Studien betrieb Beethoven mit Ernst und Eifer, während ihn im Kapitel über die Fuge oftmals die graue Theorie ermüdete; wahrscheinlich deshalb, weil Albrechtsberger in diesem Teil der Satzkunst kein so vorzüglicher Lehrer mehr war, so dass sich der Schüler in diesem Zweig mehr Freiheiten nahm. Dass er den Lehrer nicht befriedigt hat, beweist Albrechtsbergers Warnung vor Beethoven, der habe „nichts gelernt“.

Der Unterricht bei Albrechtsberger endigte kurz vor Haydns Rückkunft aus England; Beethoven „tat ungefähr nach halbem Mai“ Schenk „zu wissen, dass er mit Haydn (wenn dieser zurück sei) sich bald nach Eisenstadt begeben werde und daselbst bis Anfangs Winter verweilen werde“. Schenk erklärte: „Wenn seine kaiserliche Hoheit (der Kurfürst) seinen Schützling gleich zu Albrechtsbergers Leitung hingegeben hätte, so wäre sein Studium nie unterbrochen und ganz vollendet worden.“ Die Unterbrechung fand Anfang Juni statt. Denn Beethoven war nach einem Billettchen an Schenk bereits nach Eisenstadt gefahren. In dem Brieflein spricht er ihm seine „Dankbarkeit für die ihm erzeugten Gefälligkeiten“ aus.

Im Tagebuch finden wir nun noch die Notiz: „Schuppanzigh dreimal die W.(oche), Albrechtsberger dreimal die W.(oche).“ Beethoven nahm also bei dem jungen Geiger Schuppanzigh Violinunterricht.

Frühzeitig hatte sich Beethoven auch „zu Herrn Kaiserl. Königl. Hofkapellmeister Salieri hinbegeben, um in der Komposition im freien Stil Unterricht zu nehmen“. Er kannte Salieris Opern schon von Bonn her und bekam es allmählich satt, „musikalische Gerippe zu schaffen“. Salieri belehrte Beethoven über dramatische Komposition, über Deklamation von Texten, namentlich solchen in italienischer Sprache. Eigentliche Stunden hat Beethoven jedoch nicht bei ihm genommen, sondern ihn unentgeltlich um Rat gefragt. Die guten Beziehungen zu Salieri blieben viele Jahre hindurch bestehen. Begriffen hat auch dieser Lehrer den Schüler nicht; Salieri war manchmal unzufrieden mit dem jungen Genie. Einmal tadelte er eine Melodie Beethovens. Am Tage darauf erklärte er, die Melodie habe ihn seit gestern nicht losgelassen. Beethoven: „Dann kann sie doch so schlecht nicht gewesen sein.“ Alle drei Lehrer sahen Beethoven, wie Albrechtsberger es aussprach, als „einen exaltierten musikalischen Freigeist“ an. Und er war es! Auf ihn trafen jene Worte in Goethes berühmtem, 1773 geschriebenen Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ zu: „Und ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu geniessen gegeben ward, und nunmehr herabgetreten, zu verkünden eure Seligkeit, ihr schadet dem Genius. Er will auf keinen fremden Flügeln, und wären es die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigenen Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub. Darum erzieht sie meist die Natur, weil ihr Pädagogen ihm nimmer den mannigfaltigen Schauplatz erkünsteln könnt, stets im gegenwärtigen Mass seiner Kräfte zu handeln und zu geniessen.“

Der allgemeine musikalische Boden, den Beethoven in Wien betrat, war eher als die Lehrer imstande, das Neue mit ihm zu empfangen. Der Adel hatte die Musik gepachtet. Aber es war „der allermusikalischste Adel, den es vielleicht je gegeben“, wie Kapellmeister Reichardt bezeugt. Die Liebe zur Musik und der Geschmack in musikalischen Dingen waren in vornehmen Häusern allgemein. Von dem Orchester des Fürsten Esterhazy weiss man aus Haydns Lebensgeschichte. Die Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg, Auersperg hielten sich ebenfalls eigene Musik-

kapellen. Fürst Karl Lichnowski hatte ein eigenes Streichquartett, das aus den jugendlichen Geigenmeistern Schuppanzigh, Sina, Weiss und dem Cellisten Nikolaus Kraft bestand. Auch Vater Anton Kraft und Beethovens später vielgenannter Freund Zmeskall von Domanowecz wirkten mit.

In diese Kreise kam Beethoven schon durch die Bonner Empfehlungen, von denen die des Grafen Waldstein zu den wichtigsten gehörte; stand doch der Graf, dessen Mutter eine geborene Fürstin Liechtenstein war, mit den Familien Dietrichstein, Kinsky, Pallfy, von Erdöd, Lobkowitz, Keglevicz in näherer oder entfernterer Verwandtschaft. Gerade die Namen dieser Familien aber begegnen uns in Beethovens fernerer Lebensgeschichte des öfteren.

Die Wiener Kunstfreunde, unter ihnen auch die Grafen Appony, Browne, Fries, die Gräfinnen Hatzfeld und Erdödy, der Freiherr Gottfried van Swieten und der Bankier Hennikstein, veranstalteten alle öffentliche und Privatkonzerte, denen Beethoven beigewohnt hat.

Die Bühnen boten lange nicht so viel des Interessanten. Als der Kaiser Leopold und seine Gemahlin im März 1792 starben, setzte man zwar mit den Aufführungen nicht lange aus, so dass es an Bühnener eignissen nicht mangelte, aber die italienische Oper war obenauf, nicht etwa Mozart und die deutsche. Salieri waltete nicht mehr seines Amtes an der Hofoper, nur bei der Kirchenmusik. An seiner Statt dirigierte sein Schüler Joseph Weigl. Ignaz Umlauf war Kapellmeister und Komponist der deutschen Hofoper. Neben den Hofbühnen hatten Schikaneders Theater auf der Wieden und das Theater von Marinelli ein gutes Ansehen. Schikaneder zeigte, gerade als Beethoven ankam, die hundertste Vorstellung der „Zauberflöte“ an, wobei freilich ein kleiner Schwindel mit der Zählung getrieben wurde. — Beethoven lernte die Fachleute bald kennen, was einem Schüler Haydns und dem Schützling des musiktreibenden Adels kaum Schwierigkeiten machen konnte.

Er führte sich in den vornehmen Musiksalons zunächst als Klavierspieler ein. Dass er in den ehrwürdigen Kreis des selbstbewussten Adels nicht gedankenlos eintrat, zeigt seine Beschäftigung mit dem im Jahre 1792 erschienenen Buche Kotzebues „Vom Adel“,

das sich noch im Nachlasse vorfand. Ganz gewiss trug das Wörtchen „van“ vor seinem Namen dazu bei, dass der Adel ihm so bereitwillig die Türen öffnete. Denn freie Künstler galten noch in viel späteren Zeiten als zweifelhafte Existenzen; das Vorurteil, das gegen das fahrende Volk bestanden, war noch nicht überwunden. Wir erinnern uns der Bedientenrolle, die Mozart gespielt, und die Haydn damals im Grunde noch fortspielte. Indessen brauchte man die Musiker zu seinem Vergnügen.

Kurz nach Beethovens Ankunft in Wien wurde eines jener bei den neugierigen Musikfreunden beliebten Wettspiele zweier bedeutender Pianisten veranstaltet. Der bekannte Klaviermeister Abbé Gellinek kündigte es dem Vater von Karl Czerny mit den Worten an: „Ich soll mit einem jungen Klavierspieler, der erst angekommen ist, mich messen. Den will ich verarbeiten.“ Es kam anders. Gellinek erklärte: „Das ist kein Mensch, das ist ein Teufel; der spielt mich und uns alle tot, und wie er phantasiert!“

Darüber wollen wir Schenk reden lassen: „Nun habe ich diesen itzt so hochberühmten Tonsetzer zum ersten Mal gesehen — und auch gehört. Nachdem die gewöhnlichen Höflichkeitsbezeugungen vorüber waren, erbot er sich, auf dem Pianoforte zu phantasieren. Er wollte, dass ich zunächst seiner sitzen sollte. Nach einigen Anklängen und gleichsam hingeworfenen Figuren, die er unbedeutsam so dahingleiten liess: entschleierte der selbstschaffende Genius so nach und nach sein tiefempfundenes Seelengemälde. Von den Schönheiten der mannigfaltigen Motive, die er klar und mit überreicher Anmut so lieblich zu verweben wusste, war mein Ohr zur beständigen Aufmerksamkeit gereizt, und mit Lust überliess sich mein Herz dem empfangenen Eindrücke, während er sich ganz seiner Einbildungskraft dahingegeben, verliess er allgemach den Zauber seiner Klänge und mit dem Feuer der Jugend trat er kühn (um heftige Leidenschaften auszudrücken) in weit entfernte Tonleitern. In diesen erschütternden Aufregungen wurde mein Empfindungsvermögen sehr getroffen. Nun begann er unter mancherlei Wendungen mittelst gefälliger Modulation bis zur himmlischen Melodie hinzugleiten, jenen hohen Idealen, die man oft in seinen Werken häufig vorfindet. Nachdem der Künstler seine Virtuosität so meisterhaft beurkundet: verändert

er die süßen Klänge in traurig-wehmütige, sodann in zärtlich-rührende Affekte, dieselben wieder in freudige bis zur scherzenden Tändelei. Jeder dieser Figuren gab er einen bestimmten Charakter, und sie trugen das Gepräge leidenschaftlicher Empfindung, in denen er das eigene Selbstempfundene rein aussprach. Weder matte Wiederholungen noch gehaltlose Zusammenraffung vielerlei Gedanken, welche gar nicht sich zusammenpassen, noch viel weniger kraftlose Zergliederung durch fortwährendes Arpeggieren (worüber das Gefühl des Hörers ein Schlummer überschleicht) konnte man gewahren. In der Ausführung dieser Phantasie herrschte die grösste Richtigkeit; es war ein heller Tag, ein volles Licht. Mehr als eine halbe Stunde war verstrichen, als der Beherrscher seiner Töne die Klaviatur verliess. Diese unermessliche Phantasie, mit der er das Ohr und das Herz zu fesseln und den Geschmack zu reizen wusste, lebt noch frisch in meiner Seele.“

Dass Beethoven nicht nur durch seine grossartigen freien Phantasien, sondern auch durch seinen Vortrag von Bach-Präludien und -Fugen, die er in- und auswendig konnte, Herzen und Ohren einnahm, lässt sich denken. Namentlich der für die alten Meister Hasse, Händel und Bach schwärmende und eintretende Präses der Kaiserlichen Bibliothek, Freiherr Gottfried van Swieten, liess sich immer und immer wieder diese Bachschen Stücke vorspielen. Wenn bei ihm alle Gäste weggegangen waren, wünschte er „zum Abendsegen“ noch einige Nummern aus dem „Wohltemperierten Klavier“ des Thomaskantors zu hören. Beethoven wird einmal brieflich zu „ $\frac{1}{2}$ 9 Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack“ bestellt.

Das Schreiben ist nach der Alsergasse 45 gerichtet, allwo Beethoven bei dem Fürsten Karl Lichnowski wohnte. Bei diesem Kunstgönner fand die erste Aufführung der Klaviertrios op. 1 statt. Ries berichtet, dass bei dieser Soirée die „meisten Künstler und Liebhaber eingeladen“ waren. Unter ihnen befand sich auch Haydn. Ihm wollte das c-moll-Trio, das dritte der Reihe, nicht sonderlich gefallen, und er riet Beethoven ab, es herauszugeben, was diesen sehr verstimmt und gegen Haydn misstrauisch machte. Haydn hat sich indes Ries gegenüber erklärt; er fürchtete, man möchte das Trio nicht zu würdigen wissen, und wir können es begreifen, wenn wir von unserem Verhältnis zu diesem Trio

einmal absehen, und die immer wiederholten Urteile der Zeitgenossen über Beethovens barocke, frappante, originelle Musik bedenken.

Veröffentlicht hat Beethoven die Trios einstweilen nicht. Er schickte zunächst einiges Aeltere in die Welt, was wir bereits als Ertrag der Bonner Studien kennen: die Variationen über „Se vuol ballare“ aus Figaro, die er Eleonore von Breuning widmete, die dreizehn Variationen über jenes Thema aus Dittersdorffs Oper „Das rote Käppchen“ und die vierhändigen Variationen über einen Gedanken Waldsteins. Es gab gute Gründe, das Beste einstweilen zurückzubehalten. Ueber die Verhältnisse Beethovens zu den Wiener Kollegen spricht sich der Meister ja in dem Briefe an Eleonore von Breuning aus, worin er sich beklagt, dass man ihn absichtlich nachahme, und dass er unter „Todfeindschaft“ seiner Kollegen zu leiden habe. Er suche sich zu rächen, indem er seine Kompositionen recht schwierig gestalte, damit sich die „Herren übel dabei produzieren“ müssen.

Die Briefe an Eleonore von Breuning, mehr noch die Dedikation, zeigen, wie oft die Gedanken Beethovens in der Heimat weilten. Er hatte an Barbara Koch zweimal, an Freund Malchus sogar dreimal geschrieben und lässt sie beide in den Briefen an Eleonore grüssen. Dieser „teuersten Freundin“ leistete er Abbitte wegen seines ungezogenen, heftigen Betragens, das sie ihm nochmals verzeihen möge. Sie sendet ihm, seinem Wunsche ungefähr entsprechend, eine Halsbinde aus Hasenhaaren, wofür er ihr dann wieder innig dankt.

Im Januar 1794 trat ihm die Heimat in der Person seines Kurfürsten, der vorübergehend nach Wien kam, wieder lebhaft ins Gedächtnis. Für das Quartal Januar-März hat Beethoven die letzte Gehaltszahlung von 50 Talern erhalten. Er blieb jedoch in Diensten „ohne Gehalt, bis er einberufen werde“. Er wurde aber niemals einberufen.

Eine Folge der Verhandlungen mit dem Fürsten war die Uebersiedlung der einzig überlebenden Mitglieder der Beethoven'schen Familie Karl und Johann van Beethoven nach Wien, welche im Sommer 1795 erfolgte.

Wieder wurden alte Beziehungen zu der Heimat erneuert, als der Professor der Universität Bonn und Arzt Gerhard Wegeler,

vor dem feindlichen französischen Heere fliehend, nach Wien kam. Als er im Oktober 1794 eintraf, hatte Beethoven bereits als Gast bei dem Fürsten Lichnowski Aufnahme gefunden, wo er, als Wegeler 1796 wieder in die Heimat reiste, nicht mehr weilte, trotzdem Wegeler dies behauptet. Es hielt für Beethoven ausserordentlich schwer, sich an die Hausordnung des Fürsten zu halten, allein schon rechtzeitig bei Tische zu erscheinen. Auch wurde es dem jungen Klavierspieler allmählich lästig, in allen Gesellschaften spielen zu müssen. Ueber dieses Unbehagen wusste ihn dann Wegeler oft mit klugen Worten hinwegzuhelfen.

Wegeler berichtet uns nun allerlei kleine Züge von Beethovens Schlagfertigkeit als Musiker; wie vorzüglich er über Fehler geschriebener Stimmen, so in einem Quartette Försters, hinwegzulesen und richtig *a vista* zu spielen wusste. Von den Virtuosen liess sich Beethoven Ratschläge erteilen, die er sogar gelegentlich befolgte. Das Finale des zweiten Klaviertrios hat er daraufhin aus dem Viervierteltakt in den Zweivierteltakt gesetzt. Das will viel heissen; war doch Beethoven sonst äusserst schwierig, namentlich in seiner Kunst. Mit Wegeler selbst hatte er wieder einige von den Zerwürfnissen, wie er sie in dem Briefe an Eleonore von Breuning so lebhaft bedauert. Aber auch mit dem Freunde kommt er alsbald wieder ins richtige Geleise. Wie bezeichnend ist doch für ihn sein Schreiben an Wegeler:

„Liebster, Bester! In was für einem abscheulichen Bilde hast Du mich mir selbst dargestellt! O, ich erkenne es, ich verdiene Deine Freundschaft nicht, Du bist so edel, so gutdenkend, und das ist das erstemal, dass ich mich nicht neben Dich stellen darf. Weit unter Dich bin ich gefallen; ach, ich habe meinem besten, edelsten Freund acht Wochen lang Verdruss gemacht. Du glaubst, ich habe an der Güte meines Herzens verloren; dem Himmel sei Dank, nein! — Es war keine absichtliche, ausgedachte Bosheit von mir, die mich so gegen Dich handeln liess, es war mein unverzeihlicher Leichtsinn, der mich nicht die Sache in dem Lichte sehen liess, wie sie wirklich war. — O, wie schäme ich mich für Dir, wie für mir selbst — fast traue ich mich nicht mehr, Dich um Deine Freundschaft wieder zu bitten. Ach, Wegeler, nur mein einziger Trost ist, dass Du mich seit meiner Kindheit kanntest, und doch, o lass mich's selbst sagen, ich war doch immer gut und bestrebte mich immer der Rechtschaffenheit und Biederkeit in meinen Handlungen; wie hättest Du mich sonst lieben können? — Sollte ich denn jetzt seit der kurzen Zeit auf einmal mich so schrecklich, so sehr zu meinem Nachteil geändert haben? — Unmöglich! Diese Gefühle des Grossen, des Guten sollten alle auf einmal in mir erloschen sein? Mein



IGNAZ SCHUPPANZIGH
1776—1830.



ANTON SALIERI
1750—1825

Wegeler, Lieber, Bester, o wag' es noch einmal, Dich wieder ganz in die Arme Deines Beethoven zu werfen; baue auf die guten Eigenschaften, die Du sonst in ihm gefunden hast. Ich stehe Dir dafür, der neue Tempel der heiligen Freundschaft, den Du darauf aufrichten wirst, er wird fest, ewig stehen, kein Zufall, kein Sturm wird ihn in seinen Grundfesten erschüttern können — fest — ewig — unsere Freundschaft! Verzeihung — Vergessenheit, Wiederaufleben der sterbenden, sinkenden Freundschaft! — O Wegeler, verstosse sie nicht, diese Hand zur Aussöhnung, gib die Deinige in die meine — ach Gott! — doch nichts mehr — ich selbst komme zu Dir und werfe mich in Deine Arme und bitte um den verlorenen Freund, und Du gibst Dich mir, dem reuevollen, Dich liebenden, Dich nie vergessenden
Beethoven

wieder.

Jetzt eben hab' ich Deinen Brief erhalten, weil ich erst nach Hause gekommen bin.“

Während Wegelers Anwesenheit in Wien trat Beethoven zum erstenmal in der Kaiserstadt öffentlich auf; und zwar in den beiden zum Besten der Witwen der Tonkünstlergesellschaft unter Salieris Leitung am 29. und 30. März 1795 veranstalteten Konzerten. Im ersten bildete ein Oratorium in zwei Teilen von einem Schüler Salieris das Hauptstück der Darbietungen. Nur zwischenhinein spielte Ludwig van Beethoven „ein neues Konzert auf dem Pianoforte von seiner Erfindung“. Wegelers Notizen sind hierüber in so mancher Beziehung lehrreich. Sie lauten: „Erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung seines ersten Konzerts (C-dur) schrieb er das Rondo, und zwar unter ziemlich heftigen Kolikschmerzen, woran er häufig litt. Ich half durch kleine Mittel, so viel ich konnte. Im Vorzimmer sassen vier Kopisten, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab.

Hier sei mir noch eine Abschweifung erlaubt. Bei der ersten Probe, die am Tage darauf in Beethovens Zimmer statthatte, stand das Klavier für die Blaseinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven liess auf der Stelle diese und so auch die übrigen statt nach a nach b stimmen und spielte seine Stimme aus cis.“ Im zweiten Konzert phantasierte „der berühmte Herr Ludwig van Beethoven“ und hat gewiss wie im ersten Abend „den ungeteilten Beifall des Publikums geerntet“. Am 31. März trat der junge Meister in einer, von der Witwe Mozarts veranstalteten Aufführung des „Titus“ wieder auf. „Nach der ersten Abteilung“ spielte „Herr Ludwig van Beethoven ein Konzert auf dem Klavier

von Mozarts Komposition“. Durch diese drei Konzerte kam Beethovens Name von neuem in vieler Munde, um so mehr, als es sich um drei Wohltätigkeitskonzerte handelte, die ja stets ihr besonderes Publikum haben. Am 18. Dezember 1795 wirkte Beethoven dann in einer „grossen musikalischen Akademie“ mit, welche sein Lehrer Haydn im kleinen Redoutensaale gab. Der Schüler spielte in diesem Konzerte, worin „der Herr Kapellmeister drei noch nicht gehörte grosse Symphonien, die er in England geschrieben“, zur Aufführung brachte, sein B-dur-Konzert.

Im Mai des Jahres 1795 unterbrach Beethoven, wie wir sahen, seine Studien bei Albrechtsberger und Schenk. Kurz zuvor war er zum erstenmal in Wien öffentlich aufgetreten, und im Mai gab er sein Opus 1 heraus. Der Geselle machte sein Meisterstück. Er schrieb Simrock, dass er bald werde „die grosse Revue an seinen Kompositionen vorgenommen haben“. Dies schrieb Beethoven am 2. August 1794. Die grosse Revue fand also im Herbst dieses Jahres statt und bestand nicht nur in einer scharfen kritischen Auslese aus den Manuskriptwerken, sondern auch in einer gründlichen Umarbeitung herauszugebender Werke.

Würdig, als op. 1 zu erscheinen, dünkten dem Komponisten nach gründlicher Bearbeitung die drei Klaviertrios. Sie hatten an jenem Musikabend bei Lichnowski, da man sie zum erstenmal vernommen, grossen Anklang gefunden. Nur Haydn widerriet Beethoven, das dritte in c-moll herauszugeben. Dieser Umstand hinderte Beethoven, das Opus Haydn zu widmen, abgesehen davon, dass er dem Fürsten Lichnowski verpflichtet war; diesem wurden die Trios denn auch zugeeignet. Haydn wünschte, wie Ries behauptet, Beethoven solle auf dem Titel vermerken: Schüler von Haydn. Beethoven entsprach dem Wunsche seines Lehrers, „von dem er nichts gelernt habe“, auf eine andere, feine Weise: er widmete ihm seine drei Klaviersonaten op. 2.

Die Trios gab er bei Artaria & Cie. auf Pränumeration heraus. Sie wurde am 9., 13. und 16. Mai 1796 in der Wiener Zeitung bekanntgemacht und hatte den Erfolg, dass 123 Subskribenten sich zur Abnahme von 241 Exemplaren verpflichteten, so dass Komponist und Verleger mit ihren Geschäften zufrieden sein konnten. Lichnowski verpflichtete sich allein zur Abnahme von 20 Exemplaren. Im September ging das Werk in das Eigentum des Verlegers über.

Der Widmungsempfänger Fürst Karl Lichnowski war nicht nur der Gönner und liebenswürdige Wirt Beethovens, sondern auch der von Mozart gebildete treffliche Klavierspieler, der die Klavierstücke Beethovens spielte und übte, und der von vornherein grosses Verständnis für Beethovens Muse gezeigt hatte. Die Trios mussten ihm also doppelt interessant und lieb sein.

Von den drei Werken ist das dritte in c-moll der Entstehung nach gewiss nicht das erste, nur das zuerst vollendete. Schindler berichtet: Beethoven hielt es für das beste! Nicht nur nach Beethovens Gepflogenheiten, sondern auch nach dem inneren und äusseren Wert zu urteilen, muss das zweite Trio in G-dur zuerst entworfen worden sein. Der erste Satz erreicht noch nicht jenen vollen Gemütston, das Zwingende des Es-dur- und c-moll-Trios. Auch das Menuett kann sich mit den entsprechenden Sätzen in den beiden andern Trios nicht messen. Ja, selbst der zierliche letzte Satz hält den Vergleich mit den übrigen Schlusssätzen nicht aus. Das ungemein frische, federnde Motiv dieses Presto-Finales zeigt allerdings ganz die Beethovensche Musik, die, obschon an Mozart gebildet, doch ihren eigenen Gang geht und ihren eigenen Klang klingt. Alles ist kräftiger; es ist, wie wenn ein junger Riese sich dehnt. Dies Andeutende gibt erst den vollen Gehalt, der mit den Noten nicht erschöpft ist, sondern hinter ihnen noch etwas Weiteres, und zwar die Hauptsache, ahnen lässt. Das erste Allegro im Es-dur-Trio ist schon durch die Bestimmtheit seiner Themen und Formen im Verein mit der gewählten Tonart ein echter Beethoven. Es ist bedeutungsvoll, dass Beethoven als erstes Stück seiner ersten „Werke“ ein solches in der von ihm zeit- lebens bevorzugten Tonart darbietet. — Wie verschieden sind die langsamen Sätze im Es-dur- und G-dur-Trio! Das Larghetto im G-dur-Trio hebt dies Werk ungemein; es ist ganz voll verhaltener Melancholie, die unter Tränen des Glückes lächelt. Wie voll und weich wirkt der Gesamtklang, wie gerecht sind die Anteile auf Klavier, Cello und Violine verteilt. Tief war es Beethoven aus dem Herzen gequollen; das verrät uns eine Skizze, worauf wir das Stück auch für Klavier allein begonnen sehen. Unter den Scherzosätzen steht das Menuett: quasi allegro im c-moll-Trio obenan, das in seiner schlechtweg meisterhaften Knappheit die reizendsten und überraschendsten Einzelheiten, nicht zum wenig-

sten jene heiklen Klavieroktaven, einschliesst. Im gleichen Trio bringt Beethoven Variationen über ein volkstümliches und doch gehobenes Thema in wechselnden Stimmungen und straffen Formen. Namentlich der Schluss der letzten Variation mit seinen sanft auslaufenden Sechzehnteltriolen könnte nicht vollkommener sein. Ueberhaupt die Abschlüsse! Die beiden Finales im ersten und dritten Trio bringen darin kleine Wunder. Dies weiche Abschwellen und sanfte Verschwinden in dem heftigen, kraftvollen Prestissimo des c-moll-Trios ist von der bezauberndsten Wirkung, welche durch die überraschende, echt Beethovensche Modulation harmonisch unterstützt wird. Man vergleiche folgenden Uebergang vor der Coda:



Alle drei Trios sind in sich abgerundet, sind schlank und schön gebaut. Jedes umfasst vier Sätze. Die Finales sind nicht Rondi, sondern Sonatensätze mit regelrechten Durchführungen, Der Tanzsatz heisst zweimal Scherzo und nur einmal Menuett; ein wesentlicher Unterschied besteht noch nicht.

Das nächste Opus bildeten die drei Klaviersonaten, welche ebenfalls bei den Liebhabern längst bekannt waren, als sie am 9. März 1796 als erschienen angezeigt wurden. Die erste Sonate beginnt, wie das erste Trio, in ihrem Allegro alla breve mit einem bestimmten, in der Musikgeschichte damals keineswegs unbekannten Aufstieg. Der Satz wird thematisch ohne Umschweife entwickelt und hält die Gegensätze sozusagen nahe zusammen. Das im Dreivierteltakte stehende Adagio stimmt eine schluchzende Klage an, deren Text Beethoven selbst dazusetzte. Wegeler teilt ihn mit:

Mein Glück ist entflohn!
 Meine Ruhe ist dahin!
 Auf stürmenden Wogen
 Schwankt so unstät,
 So trübe mein Sinn!
 Keine Seele hört mein Flehn!
 Mir verschlossen jedes Herz!
 Des Todesengels Wehen,
 Schon fühl' ich's,
 Mich tötet der Schmerz!
 Nirgends Trost!
 Grosse Götter!
 Komm, o Tod!
 Komm, o Retter!
 Komm, o Freund!
 Ha, bald wiegt der Klagen Nacht
 (Eine Ahnung weht's mir zu)
 Mich befreiend in den Todesschlaf.
 Mein Glück ist entflohn!

(weiter wie oben)

Keine Hilfe! Nirgends Hoffnung!
 Ach, wer rettet,
 Nur der Tod befreiet mich.

In der Musik empfinden wir die Klage gemässigter, den Ausdruck gedämpft durch die wohltuenden Gesetze der einfachen Liedform. Wie voll aber klingt diese Melodie, wie bezeichnend sind die beschwichtigenden Zweiunddreissigstelgänge und die um ihren guten Taktteil betrogenen Sechzehnteltriolen. Das Menuetto allegretto lässt die Stimmung heiter ausklingen und gewinnt dann, namentlich im Trio, wieder frohere Fassung. Das Prestissimo alla breve zeigt die Pranke des Löwen.



Solch ein breites, mächtiges Finale im *Alfrescostile* hatte bisher niemand geschrieben. Wie linde wirkt da die langgesponnene Gegenmelodie. Der Schluss erschallt brillant und bedeutet ein Machtwort.

Die A-dur-Sonate mit ihren heiter-ausladenden Sätzen steckt zuerst, im *Allegro vivace*, voll Humor, voller Winke und Gedanken, wirkt im formell etwas erweiterten Scherzo *allegretto* leichtfüssig, leuchtend, singt sich breiter aus im gebundenen, sanglichen Trio, und gibt sich im Rondo finale als echtes „*Grazioso*“, das in den wichtigen Seitensätzen vielfarbig schillert. Gleich nach dem Anfangssatz fesselt uns das milde, schwere und zu grossartigem Höhepunkte anschwellende *Largo appassionato*, dessen begleitende *Staccati* die *Legato*wirkung der Melodie noch heben und zum Schluss selbst in ein anschmiegendes *Legato* übergehen.

Trotz der Aufnahme von Motiven aus dem C-dur-Quintett in die letzte Sonate derselben Tonart, von denen sich allein drei im ersten Satz finden, ist diese Sonate die grösste von den dreien. Eine Stimmung, nicht nur eine Figur wie im ersten Trio oder in der ersten Sonate, türmt sich mächtig empor. Auf packende Griffe folgt dann die schmelzende Melodiegirlande über ruhigen, tragenden Achteln. In thematisch geschlossener Einheit, aber trotzdem mit entzückenden Abzweigungen, ballt sich die Durchführung zusammen, die fast fragend beginnt und dann, mit starken Klängen kurz und energisch austönend, in die Reprise mündet. Hierin wird manches ausdrücklicher als im ersten Teile gesagt, und eine vollwichtige, entzückende Kadenz führt uns zu der selbstgefälligen Coda. Das *Adagio*, im Hauptsatz von weicher Stimmung, wird im Zwischensatz durch romantische Synkopen unter gleichmässig dahingleitenden Zweiunddreissigsteln zu belebterem Tone gesteigert. Das ausgesprochene Scherzo *allegro* berührt uns flüchtig, umspannt ein breiter malendes Trio und geht dann in eine beruhigende Coda aus. In dem *Allegro assai* zum Schluss vereinigen sich wieder blendende Klangwirkungen und Gemütsiefe. Während das Hauptthema an frühere Meister gemahnt, wird in breiten melodischen Akkordgängen der Seitensätze Brahms vorgeahnt. Lange Trillerketten erglänzen und verraten in dieser Sonate so recht deutlich den Meister des Klaviers. In der Ankündigung des Werkes in der Wiener Zeitung vom

9. März 1796 trifft der Verleger den Nagel auf den Kopf mit den Worten: „Drei Sonaten für das Pianoforte von Herrn Ludwig van Beethoven. Da das vorige Werk dieses Herrn Verfassers, die bereits in den Händen des Publikums befindlichen drei Klaviertrios, opera 1 desselben, mit so vielem Beifall aufgenommen worden sind, so verspricht man sich das Nämliche von dem gegenwärtigen Werke, um so mehr, da es ausser dem Wert der Komposition noch auch das an sich hat, dass man aus demselben nicht nur die Stärke, die Herr van Beethoven als Klavierspieler besitzt, sondern auch die Delicatesse, mit welcher er dieses Instrument zu behandeln weiss, ansehen kann“ Die Stärke, die Herr van Beethoven als Klavierspieler besitzt — ja, eben diese Stärke ist es!, die wir in den drei Sonaten verspüren, und namentlich in der dritten.

Gegenüber diesen Stücken bedeuten die Variationen über „Nel cor più non mi sento, perdute par la Signora“**, die während einer Aufführung der „Molinara“ von Païsiello neben dem Meister in der Loge sass, „ritrovate par Luigi van Beethoven“, nur einen freundlichen Scherz. Recht hübsch variierte er auch das Operntheema von Païsiello „Quant è più bello“. Diese kleinen Werke wurden wieder Lichnowski gewidmet. Die Variationen über ein Menuett à la Vigano aus dem Haibelschen Ballett „Le nozze disturbate“, das bei Schikaneder gegeben wurde, mögen auch angeführt werden. Sie beweisen uns Beethovens Theaterbesuch. Das Werkchen wurde am 27. Februar 1796 durch die Zeitungen zum Kauf angeboten. Eine Opuszahl trägt es nicht. Schliesslich sollen die „beliebten deutschen Menuetten und deutschen Tänze des Herrn Ludwig van Beethoven“ nicht vergessen werden, nach denen die Mitglieder der Gesellschaft der bildenden Künste sich auf ihrem jährlichen Ball, der diesmal am 22. November (1795) stattfand, drehten und bekomplimentierten. Die Tänze waren für ein Orchester von zwei Violinen, Bass und Bläser gesetzt. In einem der Stücklein treibt das Posthorn seinen Scherz, nein, der schalkhafte Beethoven.

Das war also der Komponist, der im Mai 1795 seine Studien aufgegeben hatte, um sie nicht wieder aufzunehmen. Bei der Gesellschaft war er trotz seines oft vernachlässigten Aeussers angesehen, gewürdigt, angeschwärmt (die Gräfin Thun bat ihn einmal, auf den Knien vor ihm liegend, zu spielen), angestaunt,

beneidet, angefeindet. Er dachte noch immer, nach Bonn zurückkehren zu müssen. „Sind Ihre Töchter schon gross? Erziehen Sie mir eine zur Braut; denn wenn ich ungeheiratet in Bonn bin, so bleibe ich gewiss nicht lange da,“ schreibt er an Simrock.

Auch in Wien gab es liebe Mädchen. Und die Liebe machte unserem Meister viel zu schaffen. „In Wien war Beethoven, wenigstens so lange ich (Wegeler) da lebte, immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären.“ An wen dürfen wir dabei denken? Auf alle Fälle an Babette von Keglevicz, spätere Fürstin von Odessalchi, der als Mädchen op. 7, als Frau das Konzert op. 15 gewidmet wurden. Sie galt als eine der „Flammen“ Beethovens. Wegeler sagt sogar allgemein: „Bemerken will ich noch, dass, soviel mir bekannt geworden, jede seiner Geliebten höheren Ranges war.“ Beethoven kam nicht nur bei Lichnowski mit der höheren Gesellschaft in ständige Berührung; so machten sich diese Verhältnisse von selbst.

Liebe und Natur sind dauernd die Quellen für des Meisters Schaffen gewesen. Auch in diesen frühen Jahren gab er sich dem innigen Genuss der Natur hin. Wegeler bezeugt: mit der Wohnung bei Lichnowski „zugleich hatte Beethoven fast immer eine Wohnung auf dem Lande“.

Alles lässt sich vortrefflich an; es ging dem jungen Meister, wie er sagen konnte, „immer besser“. Er war der Schule entwachsen, als fünfundzwanzigjähriger Mann stand er gefestigt, stand er gereift da. Nicht alle hatten ihn als Komponisten verstanden, wussten ihn voll zu würdigen. Er verliess die Schule, obzwar nicht gerade mit schmeichelhaften Zeugnissen seiner Lehrer, doch als Meister. Der frühe Beethoven war schon der erste lebende Komponist.

6. Kapitel

DIE ERSTEN WIENER ERFOLGE

Mit Worten, die im „Egmont“ stehen könnten, spricht Beethoven über die befürchteten revolutionären Unruhen in Oesterreich: „Es heisst, die Tore zu den Vorstädten sollen nachts um 10 Uhr gesperrt werden. Die Soldaten haben scharf geladen. Man darf nicht laut sprechen hier, sonst gibt die Polizei einem Quartier.“ Wir sehen hier nochmals in Seumes „Spaziergang nach Syrakus“, worin er die politischen Verhältnisse in Wien folgendermassen schildert:

„Ich erinnere mich eines drolligen, halb ernsthaften, halb komischen Auftritts in einem Wirtshause, der auf die übergrosse Aengstlichkeit in der Residenz Bezug hatte. Ein alter, ehrlicher, eben nicht sehr politischer Oberstlieutenant hatte während des Krieges bei der Armee in Italien gestanden und sich dort gewöhnt, recht jovialisch lustig zu sein. Seine Geschäfte hatten ihn in die Residenz gerufen, und er fand da an öffentlichen Orten überall eine Klosterstille. Das war ihm sehr missbehaglich. Einige Tage hielt er es aus, dann brach er bei einem Glase Wein ächt soldatisch laut hervor und sagte mit recht drolliger Unbefangenheit: ‚Was, zum Teufel, ist denn das hier für ein verdammt frommes Wesen in Wien? Kann man denn hier nicht sprechen? Oder ist die ganze Residenz eine grosse Karthause? Man kommt ja hier in Gefahr, das Reden zu verlernen. Oder darf man hier nicht reden? Ich habe so etwas gehört, dass man überall lauern lässt: ist das wahr? Hole der Henker die Mummerei! Ich kann das nicht aushalten, und ich will laut reden und lustig sein.‘ Du hättest die Gesichter der Gesellschaft bei dieser Ouvertüre sehen sollen! Einige waren ernst, die andern erschrocken; andere lächelten, andere nickten gefällig und bedeutend über den Spass: aber niemand schloss sich an den alten Haudegen an. ‚Ich werde machen,‘ sagte dieser, ‚dass ich wieder zur Armee komme: das tote Wesen gefällt mir nicht.‘“

Die Anekdote könnte sich ebensogut auf Beethoven beziehen, da auch er sich in politischen Dingen sehr freimütig äusserte.

An eine Revolution brauchte indessen niemand zu glauben, und Beethoven glaubte auch nicht daran. Er hatte seine Oesterreicher schon kennen gelernt und kennzeichnete sie folgendermassen: „Solange der Oesterreicher noch brauns Bier und Würstel hat, revoltiert er nicht.“ Beethoven hatte Wien beurteilen und schätzen gelernt. Er gehörte jetzt nach Wien und blieb für immer in Wien. Wenn er später ans Auswandern aus den österreichischen Ländern dachte, so lag es zum grossen Teil an seinen persönlichen Zuständen und Verhältnissen, dass es ihn forttrieb. In den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts fühlte er sich sehr wohl in der Kaiserstadt.

Er war gesund. Von den „Kolikschmerzen, woran er häufig litt“ und gegen die Wegeler „kleine Mittel“ gab, braucht man nicht ernstlich zu reden. Das junge Genie war sich seiner Kraft bewusst. Im Tagebuch verzeichnet Beethoven die Worte: „Mut. Auch bei allen Schwächen des Körpers soll doch mein Geist herrschen. — 25 Jahre, sie sind da. Dieses Jahr muss den völligen Mann entscheiden — nichts muss übrig bleiben.“

Mit den revolutionären und kriegesischen Unruhen jener Zeit wurde Beethoven immerhin genugsam bekannt. Und da die Politik ihn beschäftigte und er alle Vorgänge im deutschen Vaterlande, wozu ja damals auch Oesterreich gehörte, eifrig verfolgte, so verwundert es nicht, dass er auch Melodien gesungen, die den Soldaten Mut einflössen sollten. Zwei frische Kriegslieder stammen von ihm: ein Abschiedsgesang „An Wiens Bürger beim Auszug der Fahndivision des Corps der Wiener Freiwilligen von Friedelberg, in Musik gesetzt von Louis van Beethoven, dem Herrn Kommandanten des Corps, Oberstwachmeister von Kowosdy, gewidmet vom Verfasser“, das am 15. November 1796 erschien; das andere war ein „Kriegslied der Oesterreicher von Friedelberg, in Musik gesetzt für das Klavier von Ludwig van Beethoven. Wien, den 14. April 1797“. Dies Lied galt dem „Wiener Aufgebot“, dessen Fahnenweihe am 17. April 1797 stattfand.

Wenn Beethoven sich so rasch in das Wiener Leben eingewöhnt hatte, so lag das auch wohl zum Teil daran, dass er in den Wirtschaften und bei seinen Umzügen das, was wir heute die Volksseele nennen, näher kennen gelernt hatte. Im März 1795 war er nicht mehr der Gast des Fürsten Karl von Lichnowski, denn in der Anzeige der Pränumeration auf seine Trios op. 1 gibt

er an: „In Wien pränumeriert man bei dem Verfasser im Ogylsischen Hause in der Kreuzgasse hinter der Minoritenkirche Nr. 35 im ersten Stock.“ Dies Haus befindet sich in der heutigen Metastasiogasse. Nun schreibt ein Neffe der Komtesse Babette von Keglevicz in einem Briefe: „Die Sonate wurde von Beethoven für sie, als sie noch Mädchen war, komponiert. Er hatte die Marotte — eine von den vielen —, dass er, da er vis-à-vis wohnte, im Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu ihr ging und ihr Lektion gab.“ Die Komtesse wohnte sicher nicht in der Kreuzgasse, sondern in der Alservorstadt entweder dem Fürsten Joseph oder Karl Lichnowski gegenüber. Die Komtesse war also in der Tat eine der ersten Flammen Beethovens. Die Sonate, welche der Verliebte der Schülerin widmete, wurde vom Verleger Artaria als Opus 7 am 7. Oktober 1797 als erschienen angezeigt.

Die Sonate, welche auch die „verliebte“ heisst, ist wahrlich in der glücklichsten Stunde empfangen. Das Allegro molto e con brio eilt in seiner Sechsstimmigkeit flott und kräftig dahin, nirgends, auch nicht in der Durchführung, lange verweilend, obwohl freudig alle Motive entfaltend, darum in merkwürdigen Modulationen schillernd und über Orgelpunkten spielend. Das Adagio con espressione gilt als der vollkommenste langsame Satz der bisherigen vier, ja man kann sagen, auch noch späterer Sonaten. Denn auch dort gibt es Adagiosätze, die von diesem an Innigkeit weit übertroffen werden. Darin werden in überraschender Weise lebhaftere Gegensätze vereinigt. Vollendet ist die Ausdruckskraft der Bässe in der Begleitung, die in den letzten Takten dem Gehalt des Satzes erst voll zur Aussprache verhilft. Das Scherzo allegro ist ganz verliebtes Scherzen; im Trio bedecken dunklere Schatten den Himmel. Und das Presto-Finale, ein Poco allegretto e grazioso, entfaltet alle Reize lachender Augen. Es herrscht darin jenes vollkommene Gleichmass zwischen Scherz und Ernst, welches uns nicht nur mit der Welt in beglückendes Gleichgewicht setzt, sondern auch unbekümmerten Genuss verschafft.

Die Liebesanregungen haben, wie diese Sonate zeigt, Beethoven häufig in fruchtbarer Weise beeinflusst, wovon noch manches Beispiel anzuführen sein wird. Doch es gab in der Gesellschaft von Kennern noch manch' andere Anstösse zu schöpferischem Tun. Bei jenem Freitag-Morgen-Konzerte, da der Schüler seinem

Meister Haydn die diesem gewidmeten Sonaten op. 2 zum erstenmal vorspielte, war auch Graf Appony anwesend. Dieser „trug Beethoven auf, gegen ein bestimmtes Honorar ein Quartett zu komponieren, deren er bisher noch keines geliefert hatte“. Aus den weiteren Worten des Grafen lernen wir die Gepflogenheiten bei solchen Verabredungen kennen. „Der Graf erklärte, er wolle das Quartett nicht wie sonst gewöhnlich ein halbes Jahr vor der Herausgabe für sich allein haben, er fordere nicht die Dedikation desselben usw.“ Wegeler erzählt nun dazu: „Auf meine oft wiederholte Erinnerung an diesen Auftrag machte sich Beethoven zweimal ans Werk; allein beim ersten Versuch entstand ein grosses Violin trio (op. 3), bei dem zweiten ein Violin quintett (op. 4).“ In der Tat hat Beethoven den ersten Quartetten Streichtrios und ein Quintett vorausgeschickt. Wir bemerken Aehnlichkeiten zwischen dem Streichquintett op. 29 und dem ersten Beethovenschen Streichquartett op. 18, 3 in D-dur. Die Verwandtschaft zwischen den Streichtrios op. 9 und den ersten Quartetten, wie besonders zwischen dem Finale aus op. 9, 3 in c-moll und demselben Satze in op. 18, 1 in F-dur, ist offenkundig. Sie wurde bisher übersehen. Das aber ist von jeher aufgefallen, dass das Quintett op. 29 sich mit den Quartetten op. 18 nicht messen kann; trotzdem jenes flott geschrieben ist, fließt das Ensemble nicht so recht zu künstlerischer Einheit zusammen; ja, das Werk erreicht nicht einmal die Streichtrios op. 9. Da es mit dem ersten Quartett verwandt ist, muss es trotz der Opuszahl 29 als erster Versuch Beethovens gelten, jene von Appony geforderten Quartette zu schreiben. Es wurde natürlich nicht Appony gewidmet; der Graf Moritz von Fries, auch einer der ersten Gönner Beethovens erhielt es. Die Trios, der andere Vorversuch zu den Quartetten, erschienen 1798 und wurden dem Grafen von Browne zugeeignet:

„Le comte de Browne,
Brigadier en services de S. M. I. de toutes les Russies.

Monsieur,

L'auteur vivement pénétré de votre munificence aussi délicate que libérale se réjouit de pouvoir le dire au monde en vous dédiant cet oeuvre. Si les productions de l'art, que vous honorez de votre protection en connoisseur, dépendaient moins de l'inspiration du génie que de la bonne volonté de faire de son mieux, l'auteur aurait la satisfaction tant désirée de présenter au premier mécène de sa muse la meilleure de ses oeuvres.“

Wegeler konnte diese Werke nur aus dem Manuskript kennen. Beethoven hat ganz gewiss noch vielfach daran gebessert.

Die drei Trios bedeuten einen entschiedenen Fortschritt gegenüber früheren Werken dieser Art, und sollten sie auch von Mozart stammen. Das Divertimento dieses Meisters erreicht nicht den Vollklang, den Beethoven mit dem leicht leer klingenden Streichtrio erzielt und der ihm so rund und schön in op. 3 selbst noch nicht geglückt war. Das c-moll-Trio klingt mit seinen vielfachen, glücklich gewählten Doppelgriffen fast wie ein Streichquartett. Das flotte, in sich abgeschlossene Presto finale des G-dur-Trios op. 9, 1 übertrifft zwar den Schlusssatz in op. 9, 3, aber das c-moll-Trio mit seinem breiten Adagio und seinem heftigen Scherzo ist im übrigen von echt Beethovenscher Grösse; man denke auch an das symphonische Gepräge des Anfangssatzes! Dies Trio war also eine rechte Vorbereitung für das Quartettensemble. Die Trios liessen bereits erkennen, dass Beethoven die gefälligen Quartette eines Gassmann, Kotzeluch, Gyrowetz und der anderen Modeschreiber, ja, selbst die wundervollen Vorbilder eines Haydn und Mozart nicht werde zu scheuen brauchen, wenn er erst mit Quartetten hervortreten würde. Allerdings hat der junge Meister und Klavierspieler sich keine Mühe verdriessen lassen, sich mit dem Quartettsatze gründlich vertraut zu machen. Auch die ersten Cellosonaten dürfen als Vorübung dazu gelten. Er schrieb sie nicht in Wien.

Der „Konzertmeister auf dem Pianoforte“ unternahm nämlich 1795 eine Kunstreise nach Prag, wo er eine Akademie gab und „mit allgemeinem Beifall spielte“. Christoph und Stephan von Breuning trafen ihn im Januar 1796 auf der Heimreise in Nürnberg. Allen dreien fehlte ein Wiener Pass, so wurden sie in Linz angehalten. Beethoven hielt so demokratische Reden, dass er der Polizei verdächtig schien, die freilich bald seiner „Harmlosigkeit“ inne wurde.

Schon im Februar 1796 befindet sich der reiselustige Künstler wieder in Prag, von wo er seinem Bruder nach Wien schreibt. Johannoder, wie Beethoven ihn in dem Briefe noch nennt, „Nicholaus“, war nämlich ebenso wie Bruder Karl (Kaspar) seit Sommer 1795 in Wien. Jener, ein „grosser schwarzer, schöner Mann und vollkommen Dandy“, war in der Apotheke „Zum heiligen Geiste“

am Kärntner Gehilfe, dieser, Karl, „klein, rothaarig, hässlich“, nahm und gab Musikstunden. Ludwig unterstützte Johann mit Geld, Karl im Berufe, indem er ihm Schüler verschaffte. In dem Briefe aus Prag lesen wir, dass sich Beethoven dort durch seine Kunst Freunde erwarb und Achtung verschaffte. Auch Geld erwartete er „diesmale ziemlich“. Er beabsichtigte, nach Dresden, Leipzig und Berlin weiter zu gehen. Als Geldquelle in Verlegenheiten nennt er dem Bruder Johann den Fürsten Lichnowski, der noch eine Schuld an ihn habe. Er warnt den Bruder „vor der ganzen Zunft der schlechten Weiber“. Dabei denken wir vorausschauend an die Heirat, die Johann mit einer übel beleumundeten Person einging. Der Gruss im Briefe Ludwigs ist überaus herzlich und mag als Zeichen für Beethovens Güte hier stehen.

„Uebrigens wünsche ich, dass Du immer glücklicher leben mögest, und ich wünsche etwas dazu beitragen zu können. Leb' wohl, lieber Bruder, und denke zuweilen

an Deinen wahren

treuen Bruder

L. Beethoven.

Grüss' Bruder Kaspar.“

Beethoven wohnte in Prag auf der Kleinseite im Goldenen Einhorn. In Prag war man sehr musikalisch; Mozart hatte dort bedeutende Erfolge mit seinen Opern Figaro, Don Juan und Titus erzielt. Beethoven erwarb sich dort ebenfalls viele Verehrer. Darunter war die Freundin Mozarts, Madame Duschek, welche am 19. November 1798 die in dieser Zeit entstandene Arie mit Rezitativ „Ah perfido, spergiuro“ in Leipzig sang. Die bekannte, trotz ihrer italienischen Manier gewaltige Arie wurde einer anderen Prager Gönnerin, der Komtesse di Clari, gewidmet. Das Stück erschien 1805. In der Familie des Grafen Christian Clam-Gallas, in welche die Komtesse Clari 1797 hineinheiratete, verkehrte Beethoven ebenfalls auf das freundschaftlichste. Schon jetzt lernte er auch seinen späteren Rechtsbeistand Joseph Kanka kennen. Dessen Vater, von Beruf ebenfalls Rechtsanwalt, Joseph Kanka selbst, sowie seine Schwester Jeannette waren alle drei musikalisch. Vater und Sohn versuchten sich sogar in der Komposition.

Diesmal ging es wirklich nach Berlin, wo Beethoven eine neue Anregung auf dem Gebiet der Kammermusik empfing. Der König von Preussen, Friedrich Wilhelm II., spielte Cello und besass überdies musikalischen Geschmack; suchte er doch seinerzeit Mozart nach Berlin zu ziehen. Auch Beethoven wünschte er an den Berliner Hof zu fesseln, woraus jedoch gleichfalls nichts wurde. Der Künstler hat dem Könige seine beiden ersten Cello-sonaten, op. 5, gewidmet.

Sie erschienen am 7. Februar 1797. Beide Sonaten bestehen nur aus zwei Sätzen, deren erster jedesmal durch eine stimmungsvolle langsame Einleitung vorbereitet wird. Die Wiederholung des Adagios vor dem Presto-Abschnitt gegen Schluss des ersten Satzes der F-dur-Sonate bringt einen Hinweis auf Robert Schumanns „Träumerei“ in den „Kinderszenen“. Der Cellopart, ausser vielleicht im Finale der ersten Sonate, ist klanglich gut behandelt. Schöne Melodien zeichnen den ersten Satz der F-dur-Sonate aus, männliche Kraft und Anmut den Hauptsatz der G-moll-Sonate; er hat eine besondere Bedeutung als erstes ausgesprochenes Scherzo im Beethovenschen Sinne. Ein Kabinettstück heiteren Humors und leichter Beweglichkeit bietet der Meister mit dem Allegro-Finale, einem Rondo im Zweivierteltakt.

Der König war in Berlin nicht der einzige Hofmann, der Verständnis für die Tonkunst und einen Meister wie Beethoven hatte. Sein Neffe Prinz Louis Ferdinand verstand sich so trefflich aufs Klavierspiel, dass Beethoven ihm das grosse Lob spendete, „er spiele gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Klavierspieler“. Anders erging es den Kollegen. Zwar war Beethoven wohl nicht unzufrieden mit dem Cellisten Duport, mit dem die Cellosonaten probiert wurden, aber die Kapellmeister, die an des entlassenen Reichardt Stelle standen, Righini und namentlich Himmel, konnten einem Künstler wie Beethoven nicht genügen: dieser Himmel sei ein angenehmer, eleganter Klavierspieler, „besitze ein artiges Talent, weiter aber nichts“. Nachdem Himmel in dem Privatzimmer eines Kaffeehauses Unter den Linden einmal vor Beethoven eine halbe Stunde phantasiert hatte, meinte dieser: „Nun, wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?“ Bestürzung — Beschimpfung — Entzweiung. Der Streit wurde später beigelegt. Himmel rächte sich jedoch an

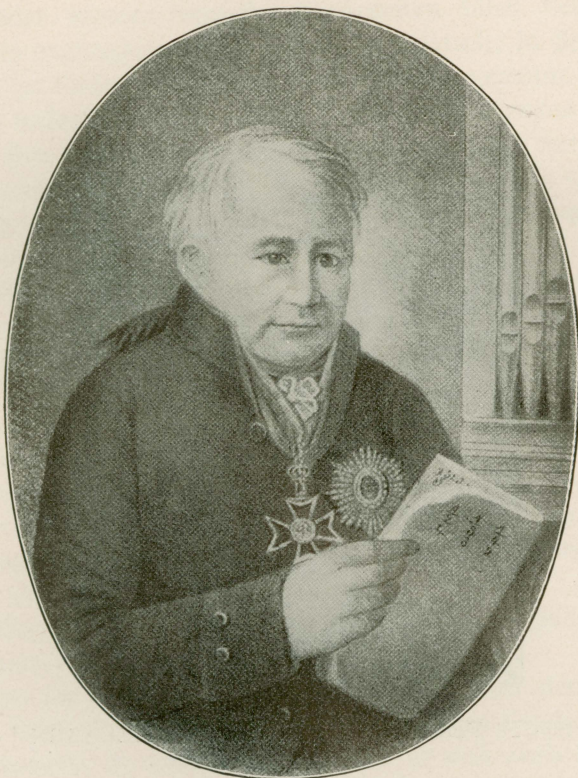
Beethoven, indem er auf dessen ewige Fragen nach Berliner Neuigkeiten als grösste die Erfindung einer Laterne für Blinde meldete. Beethoven machte sich zu Himmels Genugtuung durch ernste Nachfrage nach diesem erstaunlichen Werke menschlicher Erfindung zum Gegenstand des Spottes. Für wichtige technische oder wissenschaftliche Neuigkeiten blieb Beethoven übrigens stets zugänglich. Nicht aber für Klatsch; in den zahlreichen Briefen finden wir kaum etwas, was so genannt werden dürfte. Man bedenke aber, wie lange Briefe und Zeitungen damals gingen, und dass die Nachrichten, wie Beethoven sie in der „Augsburger Allgemeinen“ las, sehr einseitig und örtlich bleiben mussten, dass ausserdem die Blätter nicht übermässig oft, höchstens dreimal die Woche, erschienen.

In der Berliner Singakademie bewahrte man das Andenken an Beethovens Anwesenheit. Er wurde natürlich mit den Leitern der Singakademie, Fasch und Zelter, bekannt. Der Wiener Meister hörte vom Vereine einen Choral und Faschsche Stücke, und drei Nummern aus einer sechzehnstimmigen Messe wurden ihm vorgesungen. Das geschah am 21. Juli. Fasch schreibt diese Ereignisse in Kürze so auf: „21. Juli 1796. Herr van Beethoven phantasierte vor der Davidiana (Faschsche Versetti) und nahm dazu das Fugenthema aus Psalm 119, Nr. 16. — Herr van Beethoven war so gefällig, uns eine Phantasie hören zu lassen. — 28. Juni. Herr van Beethoven war auch diesmal so gefällig, uns eine Phantasie hören zu lassen.“

Beethoven phantasierte mit grossem Beifall, über den Czerny berichtet: „Seine Improvisation war im höchsten Grade brillant und staunenswert; in welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, dass häufig kein Auge trocken blieb, während manche in lautes Weinen ausbrachen; denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdrucke noch ausser der Schönheit und Originalität seiner Ideen, und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte. Wenn er eine Improvisation dieser Art beendet hatte, konnte er in lautes Lachen ausbrechen und seine Zuhörer über die Bewegung, die er in ihnen verursacht hatte, verspotten. ‚Ihr seid Narren,‘ sagte er wohl. Zuweilen fühlte er sich sogar verletzt durch diese Zeichen der Teilnahme. ‚Wer



LOUIS FERDINAND, PRINZ V. PREUSSEN
1772—1806.



ABT VOGLER
1749—1814.

kann unter so verwöhnten Kindern leben,' sagte er. Und einzig aus diesem Grunde (wie er mir erzählte) lehnte er es ab, eine Einladung anzunehmen, welche der König nach einer der Improvisationen an ihn gelangen liess." Auch Bettinen Brentano erzählte Beethoven, die Zuhörer seien von seinem Spiel zu Tränen gerührt gewesen. Dazu meinte er denn: „Das sei es nicht, was die Künstler wünschen. Die verlangen Applaus.“ Beethovens Anschauung war, dass der Künstler Freude und Erhebung bringen solle und dafür frohen Beifall erwarten dürfe und nicht Tränen.

Von Berlin nahm der Meister eine mit Louisdors gefüllte goldene Dose mit; er erzählt, es sei „keine gewöhnliche Dose gewesen, sondern eine der Art, wie sie den Gesandten wohl gegeben werde“. Der König von Preussen hatte sie ihm verehrt. Die Heimreise ging im Juli über Leipzig, wo Beethoven wiederum durch sein Klavierspiel, ganz besonders durch sein Stegreifspiel, Aufsehen erregte.

Nach der Rückkehr hat sich Beethoven eifrig seinen Werken gewidmet und Stunden gegeben. Erst zu Anfang des neuen Jahres trat er wieder öffentlich auf, und zwar in einem Konzert zweier Bonner Orchesterkollegen, der Vettern Andreas und Bernhard Romberg. Ihm kam wohl das Verdienst zu, dass die beiden Virtuosen, die „auch nicht ein einziges Empfehlungsschreiben hatten“, in dem für Wien schlechten Konzert immerhin 3600 Gulden einnahmen. Auch am 6. April 1797 wirkte Beethoven in einem Konzert mit. Sein Geigenlehrer Schuppanzigh gab es. Madame Willmann sang als Nr. 2 eine „Arie von Herrn van Beethoven“ (Ah perfido). Nr. 3 des Programms war „ein Quintett auf dem Pianoforte mit vier blasenden Instrumenten, accompagniert, gespielt und komponiert von Herrn Ludwig van Beethoven“. Das Werk erreicht nicht den harmonischen Ausgleich zwischen Klavier und Bläsern, wie ihn Mozart in dem unnachahmlichen Quintett für das gleiche Ensemble erzielte. Mozart hielt auch dies Werk für sein bestes. Das Beethovensche Stück ist namentlich in den beiden ersten Sätzen und der Grave-Einleitung von Wohllaut erfüllt. Das für Beethoven ungewöhnlich klangvolle Andante cantabile ruft die Erinnerung an Mozart wach. Das muntere Rondo-Finale ist rhythmisch und harmonisch geistreich gehalten. In einem Witwen- und Waisenkonzert der Tonkünstlergesellschaft

am 2. April, wozu Salieri Beethovens Mitwirkung erbeten, wiederholte Beethoven das früher schon gespielte Werk und zeichnete sich „dabei auf dem Pianoforte durch langes Phantasieren“ aus, worüber Ries also berichtet: „Am nämlichen Abend spielte Beethoven sein Klavierquintett mit Blasinstrumenten. Der berühmte Oboist Ramm von München spielte auch und begleitete Beethoven im Quintett. — Im letzten Allegro ist einige Male ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu phantasieren, 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 Ramm 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 Beethoven befriedigt und fiel wieder ins Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt.“

Die Bearbeitung des Werkes als Quartett für Klavier, Violine und Cello stammt von Beethoven selbst und hat, obwohl natürlich tonlich etwas matter als das Original, doch auch ihre eigenen Reize.

Die Cellosonaten und das Klavierquintett zeigte der Verleger Artaria im Februar und April 1797 als erschienen an, gleichzeitig Variationen über einen russischen Tanz. Diese wurden der Gemahlin des russischen Grafen Browne gewidmet, dem die Streichtrios op. 9 zugeeignet sind. Ries erzählt dazu: „Beethoven war in vielen Sachen sehr vergesslich. Einst hatte er für die Dedikation der Variationen in A-dur Nr. 5, über ein russisches Lied, vom Grafen Browne ein schönes Reitpferd zum Geschenk erhalten. Er ritt es einige Male, vergass es aber bald darauf und, was schlimmer war, auch dessen Futter. Sein Bedienter, der dieses gar bald merkte, fing an, das Pferd für Geld zu seinem eigenen Vorteile auszuleihen und übergab, um Beethoven nicht aufmerksam zu machen, lange keine Futterrechnung. Endlich aber ward zu Beethovens grösstem Erstaunen eine gar grosse eingereicht, welche ihm plötzlich sein Pferd und zugleich seine Nachlässigkeit ins Gedächtnis zurückrief.“

Aus diesen Jahren stammt auch ein Lied, welches Beethovens Beschäftigung mit der Literatur beweist. Ein Dichter, mit dem

er sich eingehender befasst hat, war Friedrich von Matthison. Der Meister komponierte die „Adelaide“ und nannte das Werkchen eine „Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers“. Auch das „Opferlied“ desselben Dichters vertonte er, welches offenbar noch tieferen Eindruck auf ihn gemacht hat, denn er komponierte es viel später wieder; diesmal für Solo, Chor und Orchester. In dieser Fassung ist es als op. 121b erschienen. Auch das Gedicht „Der Wunsch“ liess eine Saite des Herzens bei Beethoven anklingen:

Noch einmal möchte ich, eh' in die Schattenwelt
Elysiums mein sel'ger Geist sich senkt,
Die Flur begrüssen, wo der Kindheit
Himmlische Träume mein Haupt umschwebt.

Das Gedicht entbehrt der eigentlichen Sänglichkeit, so dass Beethoven von der Komposition Abstand nahm.

Die „Adelaide“ kann als Muster der noch immer Klopstockisch prunkhaften und empfindsamen Uebergangszeit von den Tagen des Hainbundes zu denen der Aufklärung gelten. Die Komposition entspricht ganz dem Texte. Man wird an Zelter und Reichardt erinnert und schweift doch mit Beethoven in eine aufrichtigere Welt ab. Beethoven widmete das Lied dem Dichter und schrieb ihm 1800: „Sie erhalten hier eine Komposition von mir, welche bereits schon einige Jahre im Stich heraus ist, und von welcher Sie vielleicht zu meiner Scham gar nichts wissen. Mich entschuldigen und sagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was so warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich nicht. Vielleicht dadurch, dass ich anfänglich Ihren Aufenthalt nicht wusste, zum Teil auch wieder meine Schüchternheit, dass ich glaubte, mich übereilt zu haben, Ihnen etwas gewidmet zu haben, wovon ich nicht wusste, ob es Ihren Beifall hätte. Zwar auch jetzt schicke ich Ihnen die ‚Adelaide‘ mit Aengstlichkeit. Sie wissen selbst, was einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen; je grössere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine älteren Werke. — Mein grössester Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die musikalische Komposition Ihrer himmlischen ‚Adelaide‘ nicht ganz missfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht

zu schaffen; und, fänden Sie meine Bitte nicht unbescheiden, es mir sogleich zu schicken, und ich will dann alle Kräfte aufbieten, Ihrer schönen Poesie nahezukommen. — Die Deklination betrachten Sie teils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Komposition Ihrer ‚Adelaide‘ gewährte, teils als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das selige Vergnügen, was mir Ihre Poesie überhaupt immer machte und noch machen wird.“

Beethoven war also damals von seiner „Adelaide“ weniger befriedigt. Der Dichter dachte anders darüber: „Mehrere Tonkünstler beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte nach meiner innigsten Ueberzeugung gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten als der geniale Ludwig van Beethoven in Wien.“ So Matthison in einer Anmerkung zu seinen Gedichten.

Im öffentlichen Spiel hatte sich Beethoven nun genügend in der Gunst des musikalischen Publikums befestigt. Noch ein Konzert, in dem er mitwirkte, ist zu erwähnen; die von Prag her ihm befreundete Madame Duschek gab es am 29. März 1798. Man kannte den Klavierspieler allmählich; nicht alle waren ihm jedoch grün. Wir gedenken seiner Worte: „Einige der Pianisten sind meine Todfeinde.“ Es gab noch öfter solche Wettkämpfe wie mit dem Abbé Gellinek, so einmal mit Joseph Wölffl. Tomaschek in Prag schreibt:

„Ein Klavierspieler, der sechs Fuss in der Länge misst, dessen Finger ungeheuer lang, eine Spannung von einer Terzdezime ohne alle Anstrengung ausführen, der noch dazu so mager ist, dass an ihm alles wie an einer Vogelscheuche klappert, der mit der unglaublichsten Leichtigkeit mit einem zwar schwachen, jedoch einem netten Anschlag allé Schwierigkeiten, für andere Klavierspieler Unmöglichkeiten, vollführt, ohne die ruhige Haltung des Körpers dabei zu verlieren, der oft ganze Stellen in mässig bewegtem Tempo mit einem und demselben Finger, wie in dem Andante der Mozart'schen Phantasie die lange in Sechzehnteln fortgehende Stelle im Tenor, zu binden weiss, — ein solcher Klavierspieler ist wohl einzig in seiner Art zu nennen.“

Er fährt weiterhin fort:

„Wölffl's eigentümliche Virtuosität abgerechnet, hatte sein Spiel weder Licht noch Schatten. Es mangelte ihm männliche Kraft ganz und gar, daher es kommen möchte, dass sein Spiel nicht in das Innere des Menschen drang, sondern das Gymnastische daran zur Bewunderung hinriss.“

Dieser gewandte Pianist musste von Beethoven aufs Haupt geschlagen werden. In dem höchst spannenden Wettkampf wurde Wölffl so beurteilt:

„Wölffl, in Mozarts Schule gebildet, bleibt immerdar sich gleich: nie flach, aber stets klar und eben deswegen der Mehrzahl zugänglicher; die Kunst diente ihm bloss als Mittel zum Zwecke, in keinem Falle als Prunk- und Schaustück trockenen Gelehrtentums. Stets wusste er Anteil zu erregen und diesen unwandelbar an den Reihengang seiner wohlgeordneten Ideen zu bannen.“

Ueber Beethoven dagegen hiess es:

„Im Phantasieren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum Unheimlich-Düsteren sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermesslichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft und flog siegreich jubelnd empor in lichte Aetherräume; jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wildschäumenden Katarakte, und der Beschwörer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäusserung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen imstande war; nun sank er zurück, abgespannt, leise Klagen aushauchend, in Wehmut zerfliessend: — wieder erhob sich die Seele, triumphierend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete sich nach oben in andachtsvollen Klängen und fand beruhigenden Trost am unschuldsvollen Busen der heiligen Natur. — Doch wer vermag zu ergründen des Meeres Tiefe? Es war die geheimnisreiche Sanskritsprache, deren Hieroglyphen nur der Eingeweihte zu lösen ermächtigt ist!“

Im Jahre 1798 ging Beethoven nochmals nach Prag und spielte zuerst sein C-dur-Konzert und dann das in B-dur in neuer Bearbeitung. Ausserdem phantasierte er, wie ein Ohrenzeuge berichtet, über das Thema „A tu fosti il primo oggetto“ aus Titus. Tomaschek, der darüber schreibt, wurde auf eine „ganz fremdartige Weise erschüttert“; ja, „fühlte sich im Innersten gebeugt“. Er bekennt, dass er „seit Mozarts Tode, der immer noch das non plus ultra bleibe, diese Art des Genusses nirgends in der Masse gefunden habe, in welchem sie ihm bei Beethoven zuteil ward“. Als er Beethoven zum drittenmal hörte, fand er in dessen Phantasien „kühne Absprünge“, die auch wohl seine „grossartigsten Tonwerke schwächen“. Das heisst nichts anderes, als: Tomaschek war nicht imstande, Beethoven zu begreifen.

Nach seiner Rückkehr von Prag konzertierte Beethoven auch wieder in Wien, und zwar spielte er am 27. Oktober in Schikaneders Theater ein Klavierkonzert; wahrscheinlich die neue, in Prag beendigte, Bearbeitung des B-dur-Konzerts.

Andere Musiker nahmen nunmehr seine Werke in ihre Programme auf. Schuppanzigh spielte am 5. November ein Adagio. Bei sich musizierte Beethoven mit dem berühmten Kontrabass-Virtuosen Dragonetti im Frühjahr 1799; dieser spielte dem Komponisten die zweite Cellosone so zu Dank, dass Beethoven ihn samt Kontrabass stürmisch umarmte.

Einen nicht unbedeutenden Einfluss auf Beethoven hatte der Klavierspieler John B. Cramer, der 1799 nach Wien kam, um in Wien die neue Musik kennen zu lernen. Cramer spielte sauber und zart. In seinen bekannten Etuden bewährte er reinen Geschmack; Beethoven anerkannte das und hat die Etuden im Unterricht vielfach benutzt. Er gestand sogar, dass er Cramers Anschlag dem aller anderen Pianisten vorziehe. Ries erzählt: „Unter den Klavierspielern lobte er nur einen als ausgezeichneten Spieler: John Cramer. Alle andern galten ihm wenig.“ Cramer hat wiederum Beethoven geschätzt und erklärte, dieser sei, „wenn nicht der erste, doch einer der ersten und bewunderungswürdigsten Klavierspieler.“ Beide Künstler kamen in der Verehrung Mozarts überein; als sie bei der Promenade im Augarten einmal Mozarts c-moll-Konzert hörten, blieb Beethoven stehen und sagte: „Cramer, Cramer, wir werden niemals imstande sein, etwas Aehnliches zu machen.“ Weil aber Beethoven sich etwas aus Cramer machte, entstand zwischen beiden eine Spannung, als Cramer in Gesellschaft eigene Werke aus dem Manuskript vortrug, während Wölffl und Beethoven im besten Einvernehmen miteinander blieben; Beethoven gab nicht viel auf Wölffl. Dieser widmete dem grösseren Meister sogar seine Sonate op. 7.

Für viele, so auch für Cramer, war Beethoven zu rauh. Cramer tadelte das Ungestüm auch an Beethovens Spiel und an dessen Werken. Er liebte nicht „das unregelmässige Wiedergeben einer und derselben Komposition, heute geistreich und voll charakteristischen Ausdrucks, morgen aber launenhaft bis zur Unklarheit, oft verworren“. Und darum konnte sich Cramer, der ausgesprochene Liebhaber Händels und Bachs, nicht so recht mit den nach seinem Gefühl bizarren, sprunghaften Werken Beethovens befreunden. Trotzdem erkannte er mit sicherem Blick die Bedeutung der Trios op. 1 von Beethoven: „Das ist der Mann, der uns für den Verlust Mozarts trösten wird,“ konnte aber doch wieder spöttisch zu

seinem Schüler, dem jungen Musiker Potter, sagen: „Wenn Beethoven sein Tintenfass über ein Stück Notenpapier ausschüttete, so würden Sie es bewundern.“ Mosel traf in Schmidts Wiener Musikzeitung den Nagel auf den Kopf, wenn er schrieb: Beethoven stellte alle Pianisten durch die „erhöhte Kraft und das sprühende Feuer“ seines Spiels in den Schatten, und seine Phantasien „zogen durch den Strom der dahindrauschenden originellen Ideen alle Kunstfreunde unwiderstehlich an“.

Das Ebenmass und die Abgeklärtheit eines Mozart waren vorüber. Beethoven brachte die grosse Revolution in die Musik. Er ward ihr Napoleon.

Diese von unverbrauchter Kraft erfüllte Natur musste sich ungebärdig geben. Man hielt sich in höheren Kreisen öfters über Beethovens „etwas hohen Ton“ auf. Der emporstrebende Künstler brachte es fertig, dem Fürsten Lobkowitz zu erklären: „Mit Menschen, die keinen Glauben und kein Vertrauen zu mir haben, weil ich dem allgemeinen Rufe noch unbekannt bin, kann ich keinen Umgang haben.“ Freilich musste und konnte ein Genie so antworten, war doch der junge Meister ganz Sturm und Drang. Er bildet in der Musik die Parallelerscheinung zu jenen Stürmern und Drängern der Dichtung. Der Geist der Form führte ihn jedoch zu anderen Zielen, und der Geist der Pflicht zu jener die Zeit beherrschenden Tugendlehre.

Wie Beethoven sich im einzelnen betrug, mag Schindler erläutern. Er sagt: „Dass unser Tondichter in gemischten Kreisen ein ebenso zurückhaltendes, oftmals steifes, künstlerstolzes Benehmen zu beobachten pflegte, als er wiederum in vertraulichem Verkehr drollig, aufgeweckt, zuweilen sogar schwatzhaft gewesen und es liebte, alle Künste des Witzes und der Sarkasmen spielen zu lassen, dabei er jedoch nicht immer Klugheit verraten, insbesondere in politischen Dingen und sozialen Vorurteilen. Diesem wussten beide (Cramer und Cherubinis Frau) noch manches über seine Ungeschicklichkeit im Anfassen von Gegenständen, als Gläser, Kaffeegeschirr und dergleichen hinzuzufügen, wozu Meister Cherubini mit dem Refrain ‚toujours brusque‘ den Kommentar lieferte.“

Am natürlichsten gab sich Beethoven unter seinesgleichen; wenn im „Kamel“ roter Wein gekneipt wurde. Wie ausgelassen

es zugging, wenn „musiziert, soupiert, punschiert etc.“ wurde, kann man sich denken. Beethoven war übrigens mässig im Trinken. „Wenn das Gespräch auf Zoten und dergleichen kam, beteiligte sich Beethoven nicht.“ Daraus darf man nicht den Schluss ziehen, der junge Brausemut und Freund aller schönen Frauen sei platonisch liebend durch die Welt gegangen. Noch hatte er keinen Grund, trübe in diese Welt zu sehen. Er war sich seiner Ueberlegenheit bewusst, genoss das Dasein und „liess gegen jeden anderen seine Ueberlegenheit fühlen“.

Unzweifelhaft stand in hohen und niedrigen Kreisen um Beethoven die Musik im Mittelpunkt der Gespräche, und eben auf diesem seinem eigensten Gebiete hat Beethoven die Berufsgenossen von oben herab behandelt. Technische Bedenken der Musiker beachtete er kaum mehr. Als der Cellist Kraft meinte, eine Stelle liege nicht in der Hand, erklärte Beethoven kurz: „Muss liegen.“ Der Meister erkundigte sich bei Autoritäten, und wenn diese eine Passage gutgeheissen hatten, so kamen Bedenkliche übel an: „Ei was, die können es, und ihr müsst es können.“ „Die Komponisten waren damals gegen Beethoven, den sie nicht verstanden, und der ein böses Maul hatte.“ Mit Beethoven war nicht leicht auszukommen. Scharf tritt seine Wahrheitsliebe hervor; und sein ideales, sittliches Streben weist jene damals allgemeinen, übertriebenen Züge auf. Ganz Beethovens Art verrät der Ukas an Hummel: „Komme er nicht mehr zu mir! Er ist ein falscher Hund, und falsche Hunde hole der Schinder. Beethoven.“ Am folgenden Tage schon folgte die Versöhnung, da Beethoven sein Unrecht eingesehen; und Hummel ist wieder ein „ehrlicher Kerl, der Herzensnatzerl, und wird von Mehlschöberl Beethoven geküsst“. Beethoven hat sich selbst gekannt und treffend beurteilt, wenn er in das Stammbuch eines Nürnberger Freundes schreibt: „Ich bin nicht schlimm — heisses Blut — ist meine Bosheit — mein Verbrechen Jugend, schlimm bin ich nicht, schlimm wahrlich nicht; wenn auch — oft wilde Wallungen mein Herz verklagen, mein Herz ist gut. —“ (22. Mai 1793.)

Unter den Musikern zählten ausser Haydn, Albrechtsberger, Salieri und Schuppanzigh natürlich die Quartettspieler Sina, Weiss, sowie Vater und Sohn Kraft zu den Bekannten Beethovens; dazu die Sänger Vogl und Kiesewetter, jener durch seine Propa-

ganda für Schuberts Lieder, dieser durch musikgeschichtliche Schriften bekannt, dann Gyrowetz, den Beethoven einen „Misericordialis“ nennt; ferner die Kapellmeister Weigl und Eybler, sowie der Kammermusikkomponist Förster, von dem Beethoven noch einiges lernen sollte. Wenn der Meister die Kenntnis der Streichinstrumente und ihrer Technik den Schuppanzigh, Weiss und Genossen, der „jungen und alten Kraft“, wie er sich ausdrückte, verdankte, mit denen er ja von seinen frühesten Wiener Tagen an musizierte, so hat er sich weiteres von Wenzel Krumpholz angeeignet, bei dem er sogar eine Zeitlang Geigenunterricht nahm. Die Klarinettenteknik erklärte ihm Joseph Friedlowski, und in reger und enger Beziehung stand er auch mit dem bekannten Hornisten Johann Wenzel Stich, der sich italienisiert Giovanni Punto nannte. Karl Scholl schliesslich weihte ihn in die Geheimnisse der Flöte ein. Zu den Künstlerinnen, welche tiefen Eindruck auf den jungen Meister machten, gehörte die ihm schon von Bonn befreundete vortreffliche Sängerin Magdalena Willmann, die an der Wiener Hofoper angestellt war. Beethoven machte ihr sogar einen Heiratsantrag, mit dem er freilich abgewiesen wurde, „weil er so hässlich war und halb verrückt“. Die Willmann heiratete 1799 Herrn Galvani und starb schon 1801.

Launig verkehrte Beethoven mit seinen Freunden; er hatte seinen „Narren“ Krumpholz und nannte den dicken, vergnügten Esser und flotten Zecher Schuppanzigh Mylord Falstaff oder Falstafflerl. Weit mehr Namensauszeichnungen musste sich Baron Zmeskall von Domanowecz, ein Hofkonzipist und guter Cello-Dilettant, gefallen lassen. Er wird als „Liebster Baron Dreckfahrer“, „Fressgraf“, „Herrn von Zmeskalls Zmeskalität“ usw. angedet. Er scheint ebenso wie Krumpholz eine unbewusste Ahnung von Beethovens Grösse gehabt zu haben. Denn er hat dem Meister zeitlebens, vornehmlich aber in den ersten zwanzig Jahren des Wiener Aufenthaltes, immerfort redlich in allen Verhältnissen des Lebens mit rührender Anhänglichkeit beigestanden, man möchte fast den Ausdruck gebrauchen: treu gedient. Er schnitt ihm die Gänsefedern, lieh ihm Geld, besorgte Wein, mietete Diener — kurz, nahm sich brüderlich seiner an und förderte den Meister ausserdem musikalisch. Denn bei den privaten Aufführungen der Beethovenschen Werke war er oft der Retter in

der Not, wenn kein anderer Cellist zur Verfügung stand. Er hat selbst ein paar Quartette geschrieben, über die man nicht spricht, da auch Beethoven sie keiner Silbe würdigt. Bei sich veranstaltete er Morgenkonzerte; bei ihm fand manches Werk Beethovens zum erstenmal den Weg in die Köpfe und damit in die Musikwelt. Zmeskall hat alle jene Zettel Beethovens an ihn, man möchte es Telegramme nennen, sorgfältig aufbewahrt und zum grossen Teil genau datiert.

Eine innigere Freundschaft voll romantischen Gefühls verband Beethoven mit einem jungen Theologen aus Kurland, Karl Amenda. Dieser kam, ein Jüngling fast gleichen Alters mit Beethoven, nur um ein Jahr jünger, im Frühling 1798 nach Wien, wo er sich als Vorleser des Fürsten Lobkowitz und dann als Musiklehrer in Mozarts hinterbliebener Familie nützlich machte. Durch sein Geigenspiel an einem Quartettabend bei einem der Kunstgönner gewann er sich Beethovens Herz. Beethoven bewies ihm das auf eine besonders sinnige Art, indem er „dem lieben Amenda“ die ursprüngliche Niederschrift seines Quartetts op. 18, 1 schenkte; „als ein kleines Denkmal unserer Freundschaft“. Amenda „besass eine vorzügliche Gabe der Rede“, die er in seinen späteren Stellungen als Geistlicher gut gebrauchen konnte. Beethoven hat einige Schreiben an ihn gerichtet, die wir noch dem Wortlaute nach kennen lernen werden.

In den Briefen Beethovens kommen auch die Namen zweier trefflicher Dilettanten auf der Violine vor, deren vollendete Kunst sie befähigte, an den Quartettabenden der vornehmen Welt erfolgreich mitzuwirken: Heinrich Eppinger und Hering, seines Zeichens Kaufmann und Bankier. Eppinger veranstaltete auch eigene Musikaufführungen.

Von den Gönnern Beethovens nennen wir noch den Grafen Moritz Lichnowski, den Bruder des Fürsten Karl und gleich diesem aus Mozarts Schule hervorgegangenen Klavierspieler, der dauernd mit Beethoven befreundet blieb.

Von den Frauen, die in Beethovens ersten Wiener Jahren seine Kreise berührten, haben wir die Komtesse Babette von Keglevicz schon kennen gelernt. Christine Gerhardi besass eine schöne Stimme und sang oft im Hause des Professors Peter Franck. Sein Sohn Dr. Joseph Franck führte sie am 20. August 1798 heim.

Solange das junge Paar in Wien lebte — es verliess die Stadt 1804 —, stand es in lebhaftem Verkehr mit Beethoven. Der junge Franck komponierte selbst. Beethoven hat diese Versuche des jungen Arztes durchgesehen. Die Sängerin begleitete Beethoven öfter zum Gesang. Drei Briefe des Meisters bezeugen das freundschaftliche Verhältnis zu der Dame. Der zweite beginnt „Liebe Christine!“ und endigt drastisch: „Adie, hol Sie der Teufel.“ Der dritte Brief betrifft das Konzert vom 30. Januar 1801, in dem die nunmehrige Frau Franck mitwirkte. Gewidmet hat ihr Beethoven nichts, trotzdem sie als eine seiner „Flammen“ galt.

Das Rondo in G-dur, welches als op. 51, 2 im September 1802 erschien, wurde der Schwester des Fürsten Karl Lichnowski Henriette, gewidmet, nachdem es vorher für die Schülerin Giulietta Guicciardi bestimmt gewesen. Das anmutige Stück wird noch heute von Pianisten, die den zarteren Beethoven lieben, gern gespielt.

Wir müssen die Liste der Widmungen und dabei gleich einige Werke näher ansehen. Die Trios op. 1 bekam, wie wir hörten, Fürst Karl Lichnowski, die drei Sonaten op. 2 Haydn, das als op. 3 erschienene Streichtrio wurde niemand zugeeignet, das Quintett op. 4 nach dem Oktett für Blasinstrumente (herausgegeben als op. 103), eine Bearbeitung voll selbständiger Reize, erhielt Graf Fries. Von der Dedikation jener zwei Cellosonaten op. 5 an den König Friedrich Wilhelm II. von Preussen wissen wir schon. Unbenannt steht op. 6 da, eine zweisätzige Sonate für Klavier zu vier Händen. Die „verliebte Sonate“ op. 7 trägt den Namen der Gräfin Babette von Keglevicz. Die Serenade in B-dur, op. 8, für Violine, Viola und Violoncell, welche in der Wiener Zeitung vom 7. Oktober 1797 als erschienen angezeigt wurde, ist niemand gewidmet. Sie gehört zu den echten Serenaden mit ihrer ungezwungenen Folge von Sätzen und wird von Musikern sehr geschätzt, besonders ihres ansprechenden Charakters wegen, der sich schon in den Namen der Sätze ankündigt: Marcia, Menuett, Allegretto alla polacca. Namentlich dieser letzte ausgelassene Satz gefällt dem spielenden Publikum. Die drei Streichtrios op. 9 sind dem Grafen Browne zugeeignet. Der Gemahlin dieses „ersten Mäzens“ „Gräfin von Browne, widmete Beethoven die drei Sonaten op. 10 in c-moll, F-dur und D-dur und jene mit dem Geschenk eines Reitpferdes belohnten Waldmädchenvariationen über einen russischen Tanz.

Auf die drei Sonaten op. 10 wurde vom Verleger wieder eine Pränumeration eröffnet, die er am 7. Juli 1798 in der Wiener Zeitung bekannt gab. In den Skizzenbüchern, in welche Beethoven seine Gedanken, wo er stand und ging, einzutragen pflegte, finden wir einiges zur Entstehungsgeschichte dieser Sonaten vor. „Zu den neuen Sonaten ganz kurze Menuetten.“ Nur die zweite und dritte Sonate in F-dur und D-dur enthalten ein Menuett; und nur in der dritten ist es so bezeichnet, was insofern von Interesse ist, als die erste Sonate ursprünglich ein „Intermezzo“ erhalten sollte. In dem Skizzenbuche von 1797 heisst es: „Intermezzo zur Sonate aus c-moll“. Die Bezeichnung Intermezzo hatte eine besondere Bedeutung, denn Beethoven bemerkt: „durchaus so ohne Trio nur ein Stück“. Dies war schon der zweite Versuch, das gewünschte Intermezzo zu gewinnen. Schliesslich blieb es fort, genau wie ein Presto, das auch zuerst zu der Sonate gehörte. Beide Stücke sind als „Bagatellen“ bekanntgeworden.

So sieht man in den Skizzenbüchern, wie die künstlerische Arbeit vor sich geht, wie Einfälle kommen und gehen, und wie der Kunstverstand diese Einfälle ordnet, prüft, ändert, feilt, umgestaltet, kurz: meistert. Natürlich bieten die Skizzen dem Historiker willkommene Anhaltspunkte, um die Entstehungszeit der einzelnen Werke zu bestimmen, einen Vorteil, der hinter dem grösseren Gewinne zurücktritt, uns einen Einblick in die künstlerische Werkstatt Beethovens zu gewähren. Beethoven arbeitet an verschiedenen Kompositionen zugleich: „So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich.“ Aber natürlich fallen überall Splitter ab; er holt alte Ideen aus der Bonner Zeit hervor, die er teils nur anklingen lässt, teils auf eine andere Weise verarbeitet, oder er schreibt Vorläufer von neuen oder auch Trug-Ideen auf. Dazwischen erscheint einmal eine nur wenige Takte umfassende Notiz, welche sich auf eine Komposition der Schiller-schen Hymne „An die Freude“ bezieht. Wir erblicken darin schon das zweite Zeichen dafür, wie lebhaft und andauernd Beethoven der Gedanke an eine Komposition dieses Textes beschäftigte; das deutlichste Beispiel, wie Beethoven seine Ideen und Werke reifen liess; wie Pflanzen wachsen, so entwickeln sie sich stet und sicher. Wenn Beethoven über eine Stelle „meilleur“ schreibt, so behält dies immer recht; die neue Wendung ist stets die bessere.

Doch zurück zu den drei Sonaten op. 10. Sie stechen hervor durch den geflügelten Geist ihrer Presto- und Prestissimosätze. Die beiden ersten Sonaten enden mit solchen. Das Prestissimo-Finale der ersten hat trotz Beethovenscher Herbheit in seinen reichen Gestaltungen Mozartsche Leichtigkeit, während in dem Presto der zweiten mehr Beethovenscher Humor steckt, was schon die anmutigen durchlaufenden Staccati anzeigen. Von romantischem Reiz, den nur die Sforzati verleugnen, ist das milde Allegretto der F-dur-Sonate mit seiner im Mittelsatz sich verdunkelnden Dämmerstimmung, welche doch die Umrisse der wohlly-geformten Melodie nirgends verschluckt. Nur die dritte Sonate hat vier Sätze und könnte schon wegen des bedeutend ausgebauten ersten Satzes mit Recht eine „grosse Sonate“ heissen. Weiter und breiter dehnt hier der Aar seine Schwingen aus; schon das feurig emporsteigende Motiv deutet mit seiner Fermate grosse Dinge an. Harmonische Labyrinth, sprechende Uebergänge, eine hochbedeutende Durchführung überraschen uns, und mit einer vielsagenden Coda, die einen Ausblick auf Schumann eröffnet, endet der Satz. Nun setzt mit vollem Takt das grösste und tiefste Adagio ein, das Beethoven bis dahin geschrieben. Klingt da in dem Largo e mesto nicht eine tiefe Trauer an? Wälzt sich nicht aus den Tiefen etwas unendlich Schmerzliches heran?



— Wir hören aus diesem Stück die erste musikalische Klage über die hereinbrechende Taubheit. Doch in einem ausserordentlich bestrickenden Menuett lächelt Beethoven schon wieder und beschwichtigt die Trauer des Largo und den kleinen Sturm des Trio. Ein in lebhaftesten Farben wechselndes Rondo mit weichen Haupt- und Zwischensätzen rundet die Sonate zu einem voll befriedigenden Kunstwerk, das neben der unglaublichsten Versenkung auch schönste Erhebung spendet.

Opus. 11, ein Trio in B-dur für Pianoforte, Klarinette (oder Violine) und Violoncell, gewidmet der Gräfin Thun, der Mutter des Fürsten Karl Lichnowski, wurde am 18. Oktober 1797 zuerst aufgeführt und am 3. Oktober 1798 in der Wiener Zeitung als erschienen angekündigt. Dieses flotte, trotz seiner Knappheit konzertierende Werkchen, das den Titel „grand Trio“ erhielt, fesselt schon durch die schöne Gegensätzlichkeit seiner drei Teile. Das Allegro con brio zeigt Beethovens grössere theoretische Gewandtheit, das Adagio taucht sich in italienischen Wohllaut und verschwimmt gegen Schluss sogar in einer Smorzandowendung des Klaviers. Das Finale bietet Variationen über ein Allegrettothema aus Weigl's Oper „L'amor marinaro“ zum Text „Pria ch' io l'impegno“. Hierin spricht Beethoven mit Witz und Humor, aber doch auch mit Innigkeit; so besonders in Variation 8. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung liess sich also über das Trio vernehmen: „Dies Trio, das stellenweise eben nicht leicht, aber doch fließender als manche andere Sachen vom Verfasser ist, macht auf dem Fortepiano mit der Klavierbegleitung ein recht gutes Ensemble. Derselbe würde uns bei seiner nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntniss und Liebe zum ernsten Satze viel Gutes liefern, das unsere faden Leiersachen von öfters berühmteren Männern weiter hinter sich zurückliesse, wenn er immer mehr natürlich als gesucht schreiben wollte.“

Man hat angenommen, dass Beethoven im Geiste der Zeit mit seinen Widmungen Geldabsichten verknüpfte und um Vorteile buhlte. Dann würden also die drei Sonaten op. 12, die Anton Salieri gewidmet sind, der beste Beweis dafür sein, dass der junge Komponist von des Hofkapellmeisters Bereitwilligkeit, weniger bemittelten Schülern umsonst Unterricht zu erteilen, für sich Gebrauch gemacht hat.

Opus 12 bietet uns die ersten Violinsonaten Beethovens. Sie wurden am 12. Januar 1799 als erschienen angezeigt. Das erste Allegro con brio zeigt ein schönes, eigentümlich durchbrochenes Thema, das sich in Tonleitergänge auflöst. Es folgt eine kurze Periode in F-dur, die mehr eine Ueberleitung als eine Durchführung heissen darf; dann beginnt die regelrechte Reprise. Das Thema con variazioni bringt in seinen vier Wandlungen Anmut, heiteres Spiel, Mut und zarte Wehmut zum Ausdruck. In allen drei Sätzen,

sonderlich aber im Rondo finale, beweist Beethoven seine rhythmischen Eigen- und Feinheiten; das mutwillige Betonen des zweiten Achtels im Sechachteltakt fällt auf. Der Satz hat, in der Mitte wieder schwärmerisch nach F-dur ausweichend, etwas Festliches.

Die beiden Elemente: durchbrochene Architektur und verschobene Rhythmen, bilden aus dem Allegro vivace der zweiten Sonate ein zierliches Stück, dessen gebrochene Sekundengänge an die Koloraturen italienischer Sänger erinnern. Auch das Andante piuttosto allegretto im Zweidritteltakt ist ein anmutiges Aquarellstück, dessen sanfte Stimmung zwischen Freud und Leid schwankt. Das Allegro piacevole, durch das wieder eine Periode in anderer Tonart (D-dur in A-dur) durchläuft, beschliesst das Werk in heiterem Dreitakt, gemütvoll und nicht zu prunkhaft, so dass der Titel „Haussonate“ diesem Werke wohl ansteht.

Die Es-dur-Sonate darf man unter ihren Geschwistern die technische nennen. Ueberall muntere Sechzehntelsprünge, fließende Sextolengänge, im ganzen wieder die Faktur der Themen und Noten durch Pausen hervorgehoben — kurz, Atemkunst; die Durchführung diesmal mehr als blosser Uebergang oder nur Rückführung. Das Adagio con molt' espressione bringt ein weiches Portamento in süssester mezza voce, die perdendosi geführt werden muss. Sanfter Aufschwung beschliesst den Satz. Das Rondo finale darf als einer der gelungensten Sätze Beethovens gelten. Diese Einheitlichkeit und Verschiedenheit zugleich, wie sie die Haupt- und Zwischensätze zeigen, findet sich selbst bei Beethoven selten wieder. Dabei ist die ganze Ausführung erfüllt von der Allegro molto-Idee, nirgends fühlen wir ein Erlahmen; das Stück hält sich prickelnd bis zum Schluss. In der zweiten Ablenkung vom Hauptthema wurde Schuberts Rondo brillant vorgebaut; dies Rondo Beethovens gehört überhaupt zu den wenigen Stücken, die der Ueberlieferung getreu zwischen Mozart und Schubert stehen: jenen verehrend, diesen verkündend.

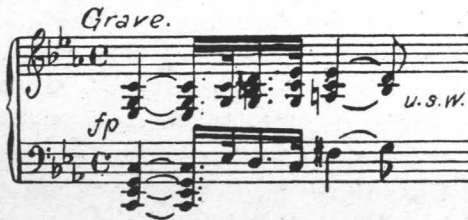
Auch über diese Werke verbreitete sich die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung: „Rezensent, der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonate durchgearbeitet hat, gestehen, dass

ihm bei dem wirklich fleissigen und angestrengten Spiele derselben zumute war wie einem Menschen, der mit einem genialen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und, durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang: aber was ist das für ein bizarrer, mühseliger Gang? Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist es auch nur gelehrte Masse ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekeltun gegen gewöhnliche Verbindungen, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude verliert. Schon hat ein anderer Rezensent beinahe dasselbe gesagt, und Rezensent muss ihm vollkommen beistimmen.

Unterdes soll diese Arbeit darum nicht weggeworfen werden. Sie hat ihren Wert und kann insonderheit als eine Schule für bereits geübte Klavierspieler von grossem Nutzen sein. Es gibt immer manche, die das Ueberschwere in der Erfindung und Zusammensetzung, das, was man widerhaarig nennen könnte, lieben. Und wenn sie diese Sonate mit aller Präzision spielen, so können sie neben dem angenehmen Selbstgefühl immer auch Vergnügen an der Sache selbst empfinden. — Wenn Herr van Beethoven sich nur mehr selbst verleugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bei seinem Talente und Fleisse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so ausserordentlich mächtig zu sein scheint.“

Als Beethoven die Violinsonaten veröffentlichte, nahm er selbst die Violine noch hie und da in die Hand. Ries erzählt darüber folgendes: „Beethoven hat in Wien noch Unterricht auf der Violine bei Krumpholz genommen, und im Anfang, als ich da war (vor 1805), haben wir noch manchmal seine Sonaten für Violine zusammen gespielt. Das war aber wirklich eine schreckliche Musik; denn in seinem begeisterten Eifer hörte er nicht, wenn er eine Passage falsch in die Applikatur einsetzte.“ Wundern wir uns nicht darüber; war er doch, wie der Rezensent richtig bemerkte, „ausserordentlich mächtig“ auf seinem Instrument: Wiens grösster Klavierspieler.

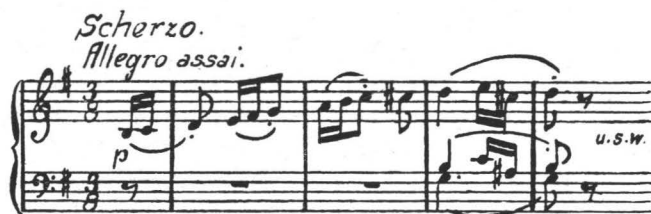
Wer kennt die Sonate pathétique nicht? Sie war Beethovens wievieltens Werk? Wir wissen es ganz und gar nicht. Sie trägt die Opuszahl 13, erscheint allein für sich und ist dem Fürsten Karl von Lichnowski gewidmet, dem Klavierspieler, der Beethoven immer wieder zu überreden suchte, auf die Einwände und Bemängelungen der sachverständigen Liebhaber nicht zu hören; er erfasste Beethovens Kunst oder ahnte sie doch in ihrer Grösse: ein feiner Kenner und Anerkenner. Wozu dies alles hier? — Weil es die Bedeutung dieser Sonate ins rechte Licht setzt. In dem Grave, welches das Hauptallegro einleitet,



steckt zum erstenmal der grosse Beethoven, der Titan, der mit den Tönen nicht mehr spielt, sondern seine mächtige Tonsprache unmittelbar aus dem Herzen holt, der in breitem Alfresco malt und dann desto eindringlicher wirkt, desto heiterer dahintanz. Das Grave bereitet ein Allegro di molto e con brio vor, das sich unaufhaltsam emporschwingt und in den jähren Auf- und Abstiegen triumphiert, von zärtlicheren gezierten Gedanken nur kurz unterbrochen. Das Grave kehrt zweimal zurück: vor und nach der breit ausladenden Durchführung, worin Beethoven den Haupttext hin- und herwendet, ohne ihn tiefer zu bedenken. Vor dem letzten Ansturm des Themas macht das Grave doppelte Wirkung. Das Adagio cantabile hat aller Herzen gefunden; klingt es nicht fast, wie wenn Beethoven damit das Vertrauen auf sein Können hätte belohnen, hätte rechtfertigen wollen, so wohlklingend, so frei und formvollendet, wie es sich gibt? Die einfache, aber wirkungsvolle Belebung des Themas durch den Uebergang der Begleitung von Achteln zu Triolen offenbart die schlichte, hohe Kunst eines Genius. Die Sonate hat und braucht nur drei Sätze. Das Rondo allegro zählt wieder zu den Mozartschen Verwandten, wie überhaupt die Sonate nach Mozart schaut und trotzdem ihre eigenen neuen,

weiteren Wege geht. Das Rondo vereinigt so recht: Anmut, Innigkeit, zarten Glanz, ansprechende, aber nicht überraschende Modulation und Klarheit des Satzes — es ist ein kristallenes Kunstwerk.

Die neunte und zehnte Klaviersonate bringt op. 14, das am 21. Dezember 1799 als erschienen angezeigt wurde. Die Sonaten widmete der Meister wieder einer Verehrerin: der Baronin von Braun, der Gemahlin des Unternehmers des Nationaltheaters, mit dem Beethoven später, als jener das Theater an der Wien innehatte, noch in nähere Beziehungen treten sollte. Die erste Sonate in E-dur wird mit dem schlichten Muster eines Allegros eröffnet, lässt ein wichtigeres reiches (Menuett) Allegretto folgen und endigt mit einem einfachen Rondo: Allegro con moto. Die zweite Sonate, in G-dur, schildert in ihrem Anfangssatz das anmutige Gespräch zweier Liebenden, das, wie Beethoven erzählt, damals jeder heraushörte. Die Doppelnatur dieses Satzes muss natürlich in der Wiedergabe hervortreten. Das liebeliche Anfangsmotiv verleitet Unmusikalische so leicht zu falscher Phrasierung. Das Andante ist ein Kabinettstück Beethovenscher Mozart-Variation. Die Auflösung aller Widerstände in der durch Sechzehntelgänge gebundenen Schlussvariation entspricht ganz Beethovens Wesen: auf harte Flut weiche Ebbe. Das Scherzo, ein rhythmisch eigenartiges Allegro assai im Dreiachteltakt,



beschliesst diese heitere Sonate organisch. Es ist der erste Vorläufer jener grösseren, von ernstem Scherz erfüllten Scherzi, wie sie Beethoven uns später, so im grossen F-dur-Quartett op. 59, 1, gebracht. In der Sonate haben wir ein Scherzo in Rondoform, das beweist, wie Beethoven in der Musik arbeitet und das Neue sucht. — Der Baronin Braun ist auch die Hornsonate op. 17 gewidmet.

Schindler erzählt über die Ausführung der Sonaten einiges Bemerkenswerte. „Beide Sonaten op. 14 haben einen Dialog zwischen Mann und Frau oder Liebhaber und Geliebten zum Inhalt. In der G-dur-Sonate ist dieser Dialog wie seine Bedeutung prägnanter ausgedrückt und die Opposition der beiden eingeführten Hauptstimmen (Prinzip) fühlbarer. Beethoven nannte diese beiden Prinzip das bittende und das widerstrebende. Gleich die Gegenbewegung in den ersten Takten (G-dur-Sonate) zeigt die Opposition beider an. Mit einem sanft beschwichtigenden Uebergang vom Ernst zu einem zarteren Gefühle tritt im achten Takt das bittende Prinzip auf, fleht und schmeichelt so fort bis zum Mittelsatz in D-dur, wo beide Prinzip wieder einander gegenüber treten, aber nicht mehr mit dem Ernste, als sie begonnen. Das widerstrebende wird schon anschniegend und lässt ersteres ungestört die begonnene Phrase beendigen.

Im siebenundvierzigsten Takt nähern sich beide, und das gegenseitige Einverständnis wird bei der gleich darauf erfolgenden Kadenz auf der Dominante schon fühlbar. Im zweiten Teile tritt wieder die Opposition in der Molltonart der Tonika ein; und das widerstrebende Prinzip wird in der in As-dur beginnenden Phrase besonders vorlaut. Nach dem darauf folgenden Ruhepunkte auf dem Dominantakkorde von Es beginnt der Kampf aufs neue, und erst in der beruhigenden Phrase im zweiundfünfzigsten Takt scheint sich eine Uebereinstimmung zwischen beiden vorbereiten zu wollen; denn beide wiederholen nochmals dieselbe Idee, die einer Frage gleicht, anfangs leise und in längeren Pausen, dann schnell aufeinander folgend. Das Eintreten in die Tonika des Hauptmotivs macht den Streit wieder von vorn beginnen, die Gefühle wechseln wieder wie im ersten Teile, aber die gehoffte Uebereinstimmung am Schlusse des ersten Satzes bleibt noch in suspenso. Sie erfolgt erst befriedigend mit einem verständlich ausgesprochenen Ja! des widerstrebenden Prinzips am Schlusse des Werkes (die fünf letzten Takte des letzten Satzes).

Beethoven wusste beim Vortrage die beiden Prinzip immer so in der Deklamation zu scheiden, wie es nur das biegsame Organ des Deklamators einem Dialog zu geben vermag. Das

Allegro im Eingange (erster Satz der G-dur-Sonate) ergriff er **f e u r i g** und **s t a r k**, schon im sechsten Takt und in den folgenden, bis ein Abnehmen der Kraft und ein kleines Ritardando eintreten, den Vortrag des bittenden Prinzips sanft vorbereitend. Der Vortrag der Phrase im achten und in den folgenden Takten war so überaus schön nuanziert, besonders durch **Zurückhalten** und sanftes Hinübertragen einzelner Noten, dass man die um Erreichung ihrer Wünsche flehende Geliebte gleichsam lebendig vor sich sah und reden hörte. Erst in den Sextolen akzentuierte er die vierte Note stärker und zeigte eine fröhlichere Stimmung, ergriff in dem folgenden charakteristischen Lauf das **e r s t e** Zeitmass und hielt es bis zu der Phrase im siebenundvierzigsten Takt fest, die er im Tempo andantino mit schöner Markierung des **B a s s e s** und der dritten Note in der Oberstimme, damit beide Prinzipie sich dem Ohre deutlich voneinander scheiden, begann, bis im sechsundfünfzigsten Takt der Bass (a, ais, h, c, Achtel) vorwärts drängte und die gleich folgende Kadenz auf der Dominante schon wieder im ersten Tempo schloss, das bis zum Schluss des ersten Teiles so fortgeblieben.

Im zweiten Teile leitete Beethoven die Phrase in As-dur mit einem Ritardando der vorausgehenden zwei Takte ein. Diese Phrase trug er ziemlich stürmisch vor, wodurch das Gemälde eine stark hervortretende Färbung erhielt. Höchst **l a u n i g** nuanzierte er die folgende Phrase, in der Oberstimme durch länger als vorgeschriebenes Zurückhalten und starkes Markieren der **e r s t e n** Note in jedem Takte (vierzigster; das hohe f), während die linke Hand schön nachgab und sich anschmiegte. Die darauf beginnende Phrase hielt er brillant, und in ihrem letzten Takte trat mit dem Decrescendo ein Ritardando ein. Die nun folgende Phrase (zweiundfünfzigster Takt, gis im Bass) begann im Tempo **a n d a n t e**; dann trat ein leichtes accelerando mit verstärkter Kraft ein. Die weiteren Bewegungen glichen dem ersten Teile des ersten Satzes.

So vielerlei Bewegungen erfolgten, so waren sie doch alle schön **v o r b e r e i t e t** und die Farben ineinander verschmolzen, nirgends eine schnelle Abänderung, die er **w o h l i n a n d e r e n** Werken öfter eintreten liess, damit den Schwung der Deklamation erhöhend. Es wäre auch zu raten, den ersten Teil

nicht zu wiederholen; denn durch diese erlaubte Abkürzung wird der Genuss des Zuhörers unstreitig erhöht, dem die öfter wiederkehrenden Phrasen Abbruch tun könnten. (Das ist durchaus nur Schindlers Meinung.)

In der E-dur-Sonate op. 14 gleichen Inhalts trat im Vortrage Beethovens schon im achten Takte ein gänzlich *Zurückhalten* der ersten Bewegung mit kräftigem Anschlag und Anhalten der fünften Note (des punktierten Achtels *a* in der Oberstimme) ein, wodurch sich eine unbeschreibliche *Würde* und *Ernst* offenbarten. Der zehnte Takt erhält wieder das erste Zeitmass und zugleich die grösste Kraft im Ausdruck — der elfte ein *diminuendo* und etwas gezogen, der zwölfte und dreizehnte ganz den vorhergehenden gleich.

Mit dem Eintritte des Mittelsatzes (einundzwanzigster Takt) war der Dialog *sentimental* und die herrschende Bewegung ein *Andante*, jedoch sehr schwankend, denn jedes Prinzip bekam bei seinem jedesmaligen Eintritt auf der ersten Note einen kleinen Ruhepunkt, so das *fi* in der Oberstimme (einundzwanzigster Takt, Gruppe von vier Achteln) und die jedesmalige erste Note in den Fortsetzungen der Gruppe. In der Phrase (in Vierteln, achtunddreissigster Takt) liess sich ein ganz heiterer Charakter vernehmen, das Tempo war das ursprüngliche und wurde nicht mehr verändert.

Der zweite Teil des ersten Satzes der E-dur-Sonate zeichnete sich von der Stelle in den Oktaven der Oberstimme (vom vierten Takt ab) durch Ausbreitung des Rhythmus und Kraft der ganzen Figur aus, die er aber weiter unten bei dem *pianissimo* unendlich zart schattierte, so dass die wahrscheinliche Bedeutung des Dialogs immer fühlbarer wurde, ohne die Phantasie dabei anstrengen zu müssen.

Der zweite Satz, *Allegretto*, war nach Beethovens Vortrag mehr ein *Allegro furioso* und bis auf den Akkord (dreiundvierzigster Takt), auf dem Beethoven sehr lange verweilte, behielt er dasselbe Tempo. Im *maggiore* war das Tempo gemässiger und der Vortrag ausserordentlich schön nuanziert; keine Note mehr dazu, doch *akzentuierte* *erviele* *ganz anders*. Hinsichtlich der Akzentuation muss ich überhaupt bemerken, dass Beethoven vorzüglich alle Vorhalte, besonders jene

der kleinen Sekunde und diese selbst in laufenden Passagen, kräftig hervorhob, in langsamer Bewegung, aber ungemein schön (wie der Sänger) zur Hauptnote hinüberzutragen wusste.

Im Rondo der E-dur-Sonate blieb das angezeigte Zeitmass bis auf jene Takte, welche zum ersten und dritten Ruhepunkte hinführen, die Beethoven retardierte, durchaus gleich.“

Diese Ausführungen Schindlers, die zum Teil rein persönlichen Empfindungen Ausdruck verleihen, darf man beim Vortrage der Sonate nicht allzu ernst nehmen, immerhin bieten sie eine schätzbare Anregung.

Eine grundsätzliche Bemerkung über Beethovens Spielweise sei gerade hier aus Ries' Notizen angeführt:

„Im allgemeinen spielte er (Beethoven) 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.

Beim Spielen gab er bald in der rechten, bald in der linken Hand irgendeiner Stelle einen schönen, schlechterdings unnachahmbaren Ausdruck; allein äusserst selten setzte er Noten oder eine Verzierung zu.“

Die erwähnten Widmungen haben uns in der Wiener Gesellschaft, der Beethoven nahestand, ziemlich weit herumgeführt und uns zugleich eine Uebersicht der Werke gegeben, deren Opuszahl Anfang 1800 also schon auf etwa 16 gestiegen war. Noch manches bereitete sich vor. Schon 1799 schenkte Beethoven seinem Freunde Amenda das Quartett op. 18, 1, das nach 18, 2 entstand. Die Arbeit war demnach im Gange. Und weitere noch nicht erschienene Werke, wie die beiden Klavierkonzerte, waren schon längere Zeit fertig; das berühmte Septett op. 20 und die erste Symphonie op. 21 müssen schon vor 1800 zum grösseren Teil fertig gewesen sein, da sie im Frühjahr 1800 bereits aufgeführt wurden. Beethoven ging unaufhaltsam seinem glorreichen Ziele entgegen.

Nur andeutungsweise haben wir von dem im Largo e mesto der D-dur-Sonate op. 10 sich ankündigenden Gehörverlust vernommen. Was hat den Grund zu dem fressenden Uebel gelegt? Zu einer Zeit, so erzählt Neate, als Beethoven mit einer Oper be-

schäftigt war, habe die Unzufriedenheit eines Sängers den äusseren Anstoss zu dem Uebel gegeben. Beethoven hatte ihn schon wiederholt durch Aenderungen einer Arie zufriedenzustellen versucht. Endlich schien es geglückt. Da kam der Quälgeist nach etwa einer halben Stunde von neuem zurück. Beethoven schlug vor Nervosität und Wut glatt (wie es im Theater üblich) auf den Boden. Hierbei sei in einem Ohre ein Nerv gerissen, behaupteten die Aerzte. Im Jahre 1796 hat nun Beethoven die Einlagearie für einen Tenor (Beethoven erzählte von einem sehr launenhaften und unbequemen ersten Tenor) zu Umlaufs „Schöner Schusterin“ geschrieben. Das sogenannte Fischhofsche Manuskript setzt die Ohrenerkrankung ebenfalls ins Jahr 1796. Im Jahre 1797 hat Beethoven vermutlich eine schwere Krankheit durchgemacht. Jene andere Quelle erzählt davon, dass er sehr erhitzt nach Haus gekommen sei und sich dann völlig entblösst dem Luftzug ausgesetzt habe, was dann die schwere Erkrankung zur Folge gehabt. Sollte er sich damals einen Gelenkrheumatismus zugezogen haben, so wäre eine allmähliche Verschlechterung des Gehörs dadurch nicht undenkbar. Tatsache ist: das Uebel verschlimmerte sich allmählich. Wenn Beethoven im Heiligenstädter Testament sagt: „schon im achtundzwanzigsten Jahr gezwungen, Philosoph zu werden,“ so würde damit auf das Jahr 1800 hingewiesen sein, denn Beethoven hielt sich für zwei Jahre jünger, als er war. In einem Briefe an Wegeler heisst es: dass Beethovens Gehör seit drei Jahren immer schlechter geworden sei. Das deutet auf das Jahr 1798, da Beethoven den Brief an Wegeler 1801 geschrieben. Aber seit der Zeit ist das Gehör „immer schlechter“ geworden, war also vorher schon nicht in Ordnung. Man muss also den Anfang des Uebels in die Jahre 1796 und 1797 setzen. Langsam nahte der Dämon heran.

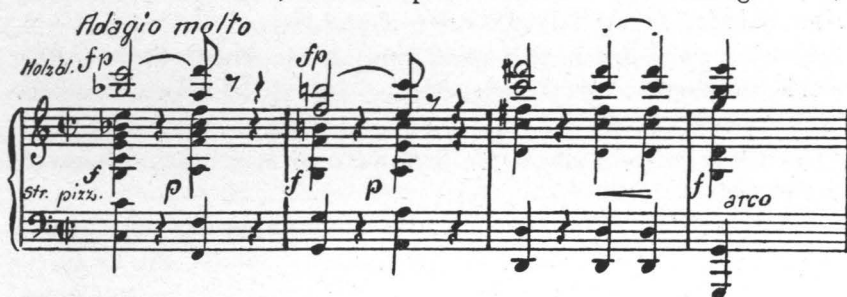
7. Kapitel

DAS HEILIGENSTAEDTER TESTAMENT

„Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige.“ Wir werden sehen, dass der Meister, der so schrieb, ein Recht zu solchen Worten hatte. Uebrigens müssen wir darauf hinweisen, dass Beethovens Aeusserungen, wenn wir sie an denen seiner Zeitgenossen messen, wenn wir sie im Geiste seiner Zeit auffassen, nicht so auffallend erscheinen, als man gemeiniglich annimmt. Ich greife aufs Geratewohl eine Tagebuchnotiz des Zeitgenossen und Freundes Beethovens, Joseph Schreyvogel heraus: „Sei starkmütig und rastlos! Im Kampfe bewährt sich der Mann. Du wirst Herr über dich selbst werden; denn du sollst es werden und du kannst es. Lass dich durch Hindernisse, die du in den Neigungen findest, ebensowenig niederschlagen, als die Schwierigkeiten, die deinen Absichten von aussen entgegenstehen! Erfülle dich ganz mit der Vorstellung der Macht, die im Willen liegt, in der Beharrlichkeit, in einem unbeugsamen Mut! Fürchte kein Uebel, das du durch keine Vorsicht abwenden kannst!“ Man meint, diese Aufzeichnungen stammten von Beethoven, so ähnlich prägte sie der Geist der Zeit den seinigen. Nebenbei bemerkt spricht Schreyvogel auch über dieselbe Lektüre, die Beethoven beschäftigte; er liest Plutarch, Aristoteles, Sokrates geradeso wie Beethoven. Es war eben die Modelektüre, wenn wir es so obenhin bezeichnen dürfen. Allerdings lag der Unterschied, wie immer, in der Art und in dem Geist, in dem all diese Schriftsteller gelesen, die moralischen Gedanken geäussert wurden. Und so sehr Beethoven Kind seiner Zeit, also

auch Mensch war, so hoch erhob er sich doch über seinen Durchschnittszeitgenossen, der dasselbe sprach und las wie er. Und nicht umsonst musste ein Goethe von Beethoven gestehen: „Zusammengefasster, energischer, inniger, habe ich noch keinen Künstler gesehen.“ Und eben als Künstler hat er es gezeigt: seine Werke beweisen seine Worte.

Beethoven veröffentlichte erst im Jahre 1801 seine erste Symphonie, op. 21. in C-dur. Angezeigt ist sie in der Wiener Zeitung vom 16. Januar 1802. Diese erste Symphonie verrät in ihrem ganzen Aufbau Beethovens legitime Herkunft von Mozart und überhaupt Beethovens Zusammenhang mit der Geschichte. Er arbeitete mit Mozarts Orchester, in das er allerdings eine weitere Flöte und vor allem zwei Klarinetten aufnahm. Nach kurzer Einleitung von dem Dominant-Septimenakkord der Subdominante von C-dur, also mit spannenden Dissonanzen beginnend,



schreitet das Stück zu doppelter Aussprache des Themas in C-dur und d-moll; dem wird ein auf die Bläser architektonisch verteiltes zweites Thema entgegengestellt. Mit diesen Bausteinen errichtet der Meister das Haus, welches ein mächtiger Höhepunkt überragt. Der in der Reprise gekürzte Satz hat durchaus einheitliches Gepräge. Das Andante cantabile con moto wärmt uns sonnig, trotz kontrapunktischer Künste; die Stimmen finden sich fugenartig zusammen. Der neuartige Paukenwirbel auf die Töne der Dominant-tonart C und G wirkt wie der durchschimmernde Untergrund eines Sees. Die Modulationen nach anderen Tongebieten geben sich ebenso anmutig wie anregend. Knapp und harmonisch, mit kräftigem Scherzocharakter, dann im Trio melodisch spielend, bietet sich das Menuett dar. Der letzte Satz beendet die Symphonie glücklich, indem er, an Haydn gemahnend, die Stimmung bewegt

und heiter ausklingen lässt. Die Einleitung, die diesen Satz nur vorbereitet, entspricht ganz Haydn-Beethoven und steht hier gleichsam als Wegweiser in das Land geistigen Tanzes.

Wie die Zeit das Werk aufgenommen, lehrt uns die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, worin ein Rezensent es „geistreich, kräftig, originell und schwierig, nur mit Details hin und wieder zu reich ausgestattet“ fand. Anlässlich der Wiener Aufführung erklärte die Wiener Korrespondenz dieser Zeitung: „Eine Symphonie, worin sehr viel Kunst, Neuheit und Reichtum an Ideen war. Nur waren die Blasinstrumente gar zu viel angewendet, so dass sie mehr Harmonie als ganze Orchestermusik war.“

Im ersten Konzert Beethovens im Jahre 1800 wurde die erste Symphonie aufgeführt. Das Konzert fand am 2. April statt und hatte folgendes Programm:

„Heute, Mittwoch, den 2. April 1800 wird im Kaiserl. Königl. National-Hof-Theater nächst der Burg Herr Ludwig van Beethoven die Ehre haben eine grosse Musikalische Akademie zu seinem Vortelle zu geben. Die darin vorkommenden Stücke sind folgende:

1) Eine grosse Symphonie von weiland Herrn Kapellmeister Mozart.

2) Eine Arie aus des Fürstlichen Herrn Kapellmeister Haydn's Schöpfung, gesungen von Mlle. Saal.

3) Ein Ihrer Majestät der Kaiserin alleruntertänigst zugeignetes und von Herrn Ludwig van Beethoven komponiertes Septett auf 4 Saiten- und 3 Blasinstrumenten, gespielt von denen Herren Schuppanzigh, Schreiber, Schindlechter, Bär, Nickel, Matauscheck und Dietzel.

5) Ein Duett aus Haydn's „Schöpfung“, gesungen von Herrn und Mlle. Saal.

6) Wird Herr Ludwig van Beethoven auf dem Piano-forte phantasieren.

7) Eine neue grosse Symphonie mit vollständigem Orchester, komponiert von Herrn Ludwig van Beethoven.

Billets zu Logen und gesperrten Sitzen sind sowohl bei Herrn Ludwig van Beethoven in dessen Wohnung im tiefen Graben 241 im 3. Stock als auch beim Logenmeister zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.“

Dies war die erste eigene Akademie Beethovens in Wien.

Das grosse Konzert auf dem Pianoforte war das als op. 15 und als erstes Werk dieser Gattung erschienene C-dur-Konzert, welches Beethoven auf dem Titel „grand concert“ nannte. Schindler erzählt, dass das Konzert damals zum erstenmal zur Aufführung gekommen sei. Es hat grössere Maasse als das Konzert in B-dur und benötigt ein grösseres Orchester. Im allgemeinen hält es sich mit seinen drei Sätzen, Allegro, Largo und Rondo, an das Hergebrachte. Die Wiener lobten an dem Konzert namentlich die beiden ersten Sätze. Es heisst weiter: „Dann wurde ein Septett von ihm gegeben, das mit sehr viel Geschmack und Empfindung geschrieben ist.“ Dieses Septett hat Beethoven populär gemacht. Nicht nur in der Zusammenstellung der Instrumente — Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass —, sondern auch in der Erfindung der Themen und der klaren, abgerundeten Verarbeitung waltet ungemein viel Glück und schönes Ebenmaass. Das Werk verdient den alten Titel „Kassation“ oder „Divertimento“. Es umfasst sechs Sätze, worunter zwei Menuetti sind. Diese, um gleich dabei zu bleiben, stehen in lebhaftem Gegensatz zueinander, was schon die Bezeichnung: „Tempo di minuetto“ „und Scherzo: Allegro molto e vivace“ beweist. Dort die weiche Melodie neben humoristischen Staccati und munteren Gängen des Horns im Trio, hier eine fieberhafte Eile, die auch der Cellomelodie des Trios hastende Flüchtigkeit verleiht. Zwischen diesen beiden Tanzsätzen steht das Lieblingsstück ganzer Generationen: das in unzähligen Bearbeitungen bekanntgewordene Andante mit seinen anmutig wechselnden Variationen: der wiegenden Sechzehntelvariation, der geschmeidigen Zweiunddreissigstelvariation für die Geige, der farbigen Bläservariation, der Duettvariation für Geige und Bratsche, worin jene anregenden stakkatierten Triolen auffallen, und schliesslich der gedehnten Gefühlsvariation mit ihrer schönen Coda. Das ganze Stück ist kurz und gut, nein: kurz und ausgezeichnet; Herz und Sinn zugleich fesselnd und befriedigend. Strahlt im Allegro con brio alla breve im Anfang Sonnenschein, so gleicht das Schlusspresto

dem Widerschein der Strahlen in den Tauperlen des feuchten Grases. Alles ist Leben und Bewegung, frisch und mutig, nichts beschwert mehr das Herz. Und das Adagio cantabile? Ein laut tönender, von milder Begleitung getragener Nachtigallensang im gemächlichen Neunachteltakt und dunkel-weichen f-moll. Dieses Werk musste Beethovens volkstümlichstes werden. Dass es ihm später gerade wegen seiner Beliebtheit oft ein Dorn im Auge war, kann man begreifen; „das Septett konnte er nicht leiden und ärgerte sich über den allgemeinen Beifall, den es erhielt“. Das Stück erfuhr bei dem Fürsten Schwarzenberg seine erste Wiedergabe und fand lebhafteste Anerkennung. Als Beethoven es im Jahre 1802 veröffentlichte, widmete er es der Kaiserin Maria Theresia.

Unmittelbar für ein Konzert wurde die Hornsonate op. 17 geschrieben, und zwar begann Beethoven die Komposition am 18. April 1800, einen Tag vor dem Konzert, worin er sie mit Giovanni Punto (Johann Stich) zu spielen gedachte. Die Klavierstimme skizzierte er nur. Die kurze Sonate mit ihren zwei hübschen Sätzen, dem heroischen Allegro moderato und dem breiteren Rondo, die ein Poco adagio quasi andante mit ein paar empfindungsvolleren Tönen verbindet, musste im Konzerte wiederholt werden, trotzdem die neue Hoftheaterordnung das Da capo-Rufen und laute Applaudieren verbot. Das Opus erschien im März 1801 und wurde der Baronin von Braun gewidmet.

In den Salons der Vornehmen erhitzte man sich wieder einmal über einen Wettstreit. Diesmal fand er beim Grafen Fries statt. Es war ein Pianist gekommen, der in Prag Geld und Ruhm genug eingeheimst hatte, um übermütig zu werden und mit Beethoven ein Tänzchen zu wagen. Wes Geistes Kind dieser Steibelt war, ist an seiner Neuerung abzunehmen, die er mit vielem Selbstbewusstsein übermässig häufig in seinen Phantasien anbrachte: an diesen dicken Tremolandi, in denen die Melodienoten schwammen. Steibelt fand es nicht nötig, Beethoven zu besuchen. So trafen sich die beiden beim Grafen Fries. Beethoven spielte, mitleidig von Steibelt ertragen, sein Klarinetten-Trio op. 11, allerdings kein verblüffendes, aber sicher ein für Steibelt überraschendes Werk. Der brüstete sich mit einem Quintett eigener Schöpfung und phantasierte, mit

seinen Tremolandi glänzend. Beethoven spielte nicht mehr. Acht Tage später trafen die beiden wieder aufeinander. Steibelt hatte sich eine Phantasie über das von Beethoven im Finale seines Trios op. 11 variierte Weigl'sche Thema einstudiert. Dies Betragen fand nicht nur Beethoven taktlos, sondern auch seine Freunde. So entschloss er sich, diesmal zu spielen. Ries erzählt das Weitere: Beethoven „ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen ungezogene Art ans Instrument, wie halb hingestossen, nahm im Vorbeigehen die Violoncell-Stimme von Steibelts Quintett mit, legte sie verkehrt aufs Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Takten ein Thema heraus. Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantasierte er so, dass Steibelt den Saal verliess, ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja, sogar zur Bedingung machte, dass Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle“.

Eine angenehmere Bekanntschaft machte Beethoven durch „seinen Narren“ Wenzel Krumpholz, der ihm Johann Emanuel Dolezalek, einen jungen Böhmen, zuführte. Dieser studierte bei Albrechtsberger Theorie und erwies sich als tüchtiger Musiker. Beethoven gewann an ihm einen leidenschaftlichen Verehrer; und die Freundschaft dauerte bis an des Meisters Ende ungetrübt fort. Dolezalek erzählte, wie die Komponisten über Beethoven sprachen: Kozeluch warf Dolezalek das Trio in c-moll vor die Füsse, als dieser es ihm vorspielte. Kozeluch sagte zu Haydn: „Nicht wahr, Papa, wir hätten das anders gemacht?“ Darauf Haydn: „Ja, wir hätten das anders gemacht.“

Es gab aber auch Leute, die anders dachten. Zu ihnen gehörte Emanuel Alois Förster, den Beethoven einmal „seinen alten Meister“ nennt. Beethoven hat bei Förster manches gelernt, namentlich im Quartettsatz. Försters Quartettabende am Donnerstag und seine Sonntagsmatineen hat Beethoven oft besucht. Er schätzte den Mann als Theoretiker hoch, fand ihn nach Albrechtsberger den bedeutendsten Theorielehrer und empfahl ihn auch als Lehrer; so dem Fürsten Rasoumowsky. Auf Beethovens Veranlassung hat Förster eine kurze „Anleitung zum Generalbass“ herausgegeben. Die grösste Anregung boten Beethoven Försters noch heute wertvolle Streichquartette, die dem Tonsetzer einen Platz in der Geschichte dieses Musikzweiges sichern. In der All-

gemeinen Musikalischen Zeitung wurden 1797 neue Quartette Försters mit folgenden Sätzen beehrt: „Der Komponist muss ohne Zweifel sein eigenes Publikum haben, welches seine Quattuors abnimmt und Gefallen daran findet, denn sie kontrastieren mit Pleyels, Fränzels und anderer Quartetten zu sehr, um den Liebhabern dieser letzteren in betreff des Geschmacks, des Zuschnitts und der Aufführungsart gefallen zu können. Zwar mangelt es im Einzelnen nicht ganz an Stellen, welche den Schein des Gefälligen an sich haben; im ganzen aber sind die Gedanken meistens bizarr, sie mögen nun aus einem eigenen, unwillkürlichen Humor geflossen, oder absichtlich so gesucht worden sein . . . An seiner Ausführungsart nimmt man wahr, dass er meistens einen und denselben Satz zu lange, zu künstlich und auf eine ermüdende Weise verfolgt, ohne einen anderen Zwischensatz einzumischen, wodurch Mannigfaltigkeit und Abwechslung erzwcket werden könnte . . . Diese Quattuors werden mehr Sensation durch das Bizarre, Humoristische und Gesuchte in der Ausführung als durch das Angenehme und Ungezwungene erregen, und daher nur von denjenigen, welche mit dem Kompositeur hierin sympathisieren, Beifall erhalten. . . . Ausführung des Hauptgedankens, Feuer, kräftige oft kühne Modulation und Einheit des Ganzen sind Eigenschaften dieser drei Quartetten. Dass der Komponist sich dem Schöpfer (Haydn) des eigentlichen wahren Instrumentalquartetts, der ewig auch eines der vorzüglichen Muster in der Ausbildung seines eigenen Kindes bleiben wird — nachzueifern bemüht, sieht man vorzüglich an den Menuetten, und gewiss wird er in dieser Gattung von Musik nicht nur viel Gutes, sondern auch Vortreffliches liefern, wenn er seine Arbeiten mehr der Feile und seiner eigenen Kritik unterwirft, und vorzüglich auf seiner Hut ist, dass ihn sein Feuer nicht zu Modulationen und Härten hinreisst, die seine Werke unverständlich, barock und finster machen.“ Eben diese Ausstellung, dass die Werke bizarr seien, machten die Zeitgenossen auch an Beethovens Arbeiten. Er fand just dieser Bizarrie wegen manches an Försters Musik nachahmenswert.

Beethoven hat im Jahre 1801 seine ersten Streichquartette veröffentlicht. Sie waren zum Teil schon 1799 beendet; denn Freund Amenda erhielt am 25. Juni 1799 das F-dur-Quartett zum Geschenk. Es war das zweite; denn das D-dur-Quartett,

op. 18, 3, wurde früher beendet. Das Quartett in c-moll, op. 18, Nr. 4, greift sogar auf Motive noch früherer Zeiten zurück. Die Reihenfolge der Entstehung, des Beginns der Arbeiten, ist somit: Quartett 4, 3, 1, 2, 5 des op. 18. Die ursprüngliche Fassung von op. 18, Nr. 1, ist später bekanntgeworden; das Werk erscheint in der gedruckten Ausgabe beträchtlich umgearbeitet. Beethoven schreibt seinem Freunde Amenda: „Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiss.“ Warum übrigens Beethoven Amenda gerade dies Werk schenkte, können wir erraten: der Freund besass tiefes Verständnis für Beethovens Musik. Er erklärte sofort, als Beethoven ihm das Adagio aus dem F-dur-Quartett vorspielte, er stelle sich darunter den Abschied zweier Liebenden vor, worauf Beethoven antwortete: er habe an die „Szene im Grabgewölbe aus Romeo und Julia“ gedacht. Schuppanzigh riet Beethoven bei der Herausgabe der Quartette, das in F-dur voranzustellen — diesen Rat hat Beethoven bekanntlich befolgt. Die ersten drei Quartette erschienen als op. 18, première livraison, bei Mollo & Co. in Wien im Sommer 1801. Am 26. August las man davon in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung und in Spaziers Zeitung für die elegante Welt. Schon im Oktober erschien die „deuxième Livraison“ mit den Quartetten 4 bis 6. Sie wurden am 28. Oktober vom Verleger in der Wiener Zeitung als erschienen angezeigt. Gewidmet waren sie dem Fürsten Lobkowitz, nicht dem Grafen Appony, der doch Beethoven aufgefordert hatte, Quartette zu komponieren; freilich, Appony hatte auf die Dedikation verzichtet.

Beethoven hat lange zurückgehalten, bis er sich an Streichquartette heranwagte. Zuerst brachte er einige Streichtrios und ein Quintett heraus. Nach eifrigen Vorstudien und mehrfachen Umarbeitungen überrascht er die musikalische Welt mit diesem Kranz von sechs, unter sich so verschiedenen Quartetten. Der historische Entwicklungsgang Haydn-Mozart-Beethoven ist deutlich zu erkennen, nur dass Beethoven beide Vorgänger beträchtlich überflügelt; allerdings greift er auch manchmal noch weiter zurück. Nicht nur in den Quartetten op. 18, mehr noch in den ersten Symphonien, ebenso wie in der Prometheus-Musik weisen gar manche Wendungen auf seinen Zusammenhang mit

der Mannheimer Schule hin. Die Mannheimer Musiker Cannabich, Stamitz und andere hatten eine besondere Manier in ihren Symphonien ausgebildet, welche man als Mannheimer Schule bezeichnen kann, weil ihre Manier weiter gewirkt hat. Beethoven zeigt sich davon nicht unbeeinflusst, so besonders im c-moll-Streichquartett, wie Hugo Riemann nachgewiesen hat.

Der erste Satz im F-dur-Quartett entwickelt sich aus knappen, aber bestimmten und wandlungsfähigen Motiven. Die Durchführung überragt an Kraft alles bisher Dagewesene.



Das Adagio affettuoso ed appassionato bringt eine jener herzerschütternden Liebesgeschichten, die alt und doch immer wieder neu sind. Welch herrliche Liebe der Tondichter in dem Satze besingt, bedeutet uns sein Hinweis auf jene Schlusszene im Grabgewölbe in Shakespeares Romeo und Julia; diese Szene habe ihm bei der Komposition vorgeschwebt. Die selbständige Führung der Stimmen geriet bewundernswert klingend. Der Tanzsatz ist ein Scherzo: allegro molto; die blitzähnlich auf und nieder gleitenden Achtelläufe im Trio wirken wie Wetterleuchten in der Ferne und mussten der damaligen Zeit bizarr erscheinen. Das Schlussrondo enthält jenes charaktervolle Triolenmotiv, dessen schwatzende Sechzehntel man nicht vergisst, und die zusammen mit den ihnen angehängten Achteln keimhaft den Charakter des ganzen Satzes enthalten.

Das zweite Quartett ist ein rechtes Gesellschaftsquartett. Der erste Satz mit den zierlichen Figürchen und den steifen Ver-

beugungen, die sich in den punktierten Achteln mit folgenden Zweifunddreissigsteln ausdrücken, hat dem Werk den Namen Komplimentier-Quartett eingetragen. Das Adagio vergleiche ich einer angenehmen Unterhaltung, bei der einer, der sich gern reden hört, frisch erzählt und auch seine Witze einflicht. Auf einmal wird eine (Allegro) aufregende Neuigkeit gebracht, über die launig und eifrig geplaudert wird. Später kehrt man zum ersten Gegenstand der Unterhaltung zurück. In herzlichster Ausgelassenheit ergeht sich das Scherzo, das ich überschreiben möchte: Die Kinder kommen. Im Trio müssen sie sich ziemlich still verhalten, was ihnen nicht ganz gelingt. Zu guter Letzt — im Finale — wirkt die Bowle: jedermann ist heiter und lustig, alle Bosheit, alles Herzweh scheint ganz und gar vergessen.

Das dritte Quartett in D-dur beginnt mit aufsteigender Septime, der ein fließender Achtellauf anhängt. Diese Bildungen beherrschen all die gehaltenen Töne und geschmeidigen Linien des ersten Satzes. Das Andante con moto zeigt gegenüber diesem einfachen ersten Satz ein verzweigtes Satzgewebe, in dem Beethovens bekannte heftige Akzente den weichen Gang der Entwicklung unterbrechen. Der mehr legato gestaltete Satzausgang mit seinen Sechzehnteln und begleitenden Synkopen darf nicht überhört werden. Das Scherzo-Allegro entwickelt sich knapp und nimmt einen schmeichelnden Ton an. Das Trio bildet mit seinen getragenen Tönen, über welche die Achtel in sanft geschwungenen Linien hingleiten, einen schönen Gegensatz zu dem durch heftige Sforzati getönten Allegro,



das bei der Reprise, wie nie bei Mozart, verändert wird. Das Presto tollt in prickelnden Weisen einher. Man achte darauf, wie charakteristisch Beethoven die ersten und vierten Achtel schnippisch betont.

Der erste Satz im c-moll-Quartett erinnert an Beethovens Gewalttätigkeit. Da klingt alles straff und fast schroff; schon das Anfangsthema kann eine gewisse Härte nicht verleugnen, trotzdem es sich mit Verzierungen schmückt.



Das Scherzo: Andante scherzoso quasi Allegretto, hat den treffenden Namen „Kaffeeklatsch“ erhalten. Fugato fängt es im Plauderton an, in den alle Instrumente geschwätzig einstimmen. Das Cello kann sogar seine Zeit nicht abwarten und setzt zu früh ein. Dann beginnt das Durcheinander einer Durchführung, die musikalisch kontrapunktisch fesselt. Das kleine Scherzo lässt sein grosses Gegenstück in op. 59, Nr. 1, vorahnen. Hier in op. 18 wird in den Quartettbau ein eigensinnig rhythmisiertes Menuett mit einem farbenfreudigen Trio eingeschlossen. Das Schluss-Allegro rennt, eiliger und eiliger werdend (Prestissimo!) einher. In der Architektur zerfällt es ein wenig.

Im A-dur-Quartett bilden die überaus voll- und wohlklingenden Variationen den unumstrittenen Mittelpunkt. Welche Höhen und Tiefen Beethoven in Variationen zu erreichen verstand, beweist namentlich die vierte, Pianissimo-Variation, worin keine Sechzehntel, dafür aber die bindenden Synkopen auftreten, dann die fünfte Unisono-Variation mit ihren stürzenden Zwei- und dreissigsteln; zwischen diesen beiden wirken dann die Bratschen- und Cello-Variation und die Variation der Violine mehr episch. Das durchweg fugierte Allegro-Finale lässt sich gefällig an, ohne tiefer zu erschüttern. In zarten Rokokolinien, die sich im Trio innig verschmelzen, singt das Menuett. Und das Allegro zu Anfang gemahnt an Paganini's Violinweise — die Primegeige beherrscht diesen Satz. Mozarts A-dur-Quartett hat

Beethoven besonders im ersten Satze nachgeformt, ja, dem ganzen Opus 18, Nr. 2, hat das Mozartsche Werk Pate gestanden.

An Haydn gemahnt der erste Satz des sechsten Quartetts, der auch in des alten Meisters Lieblingstonart B-dur geschrieben ist. Prickelnd flottes Spiel über kichernder Achtelbegleitung und frisches Zusammengehen der Stimmen erfreuen uns. Lauter Meissner Porzellanfigürchen ziehen an uns vorüber. Auch im Adagio ma non troppo wirkt Haydn nach, den Beethoven aber an Innigkeit des Ausdrucks erheblich übertrifft. Im Scherzo zeigt Beethoven glänzend seine ursprüngliche und eigensinnige rhythmische Lebendigkeit (verschobener Rhythmus!).



Das Trio tritt als Solo der Primgeige auf, während sich die Stimmen im Scherzo innig verschmelzen; so schafft der Meister hier den erfreulichen Gegensatz. Ganz Beethovenschen, man kann es nicht anders ausdrücken, gebärdet sich dann der Schlusssatz, der diesmal einen Titel trägt: La Malinconia; dazu gibt der Komponist die Anweisung: „das Stück ist mit der grössten Delikatesse zu spielen“. Pianissimi, heftige Akzente formen an dieser Adagio-Einleitung, überraschende Uebergänge vertiefen sie; ein leichtes Allegretto quasi allegro in dem an sich flüchtigen Dreiachteltakt löst, einmal noch von einem melancholischen Nachgedanken unterbrochen, in ein Prestissimo auslaufend, den Druck der schweren Stimmung wunderbar auf.

Manches Quartett Haydns ist von natürlicherer Anmut, manches von Mozart vollendeter in Form und Farbe, aber die gewaltigsten Töne, die eindringlichsten Akzente bietet Beethoven schon in diesem Opus 18. Hören wir einen Zeitgenossen, was man über dieses Werk Beethovens sprach. Sie mussten bis auf einige Ausnahmeköpfe ähnlich urteilen. „Unter den neu erscheinenden Werken zeichnen sich vortreffliche Arbeiten von

Beethoven aus. Drei Quartetten geben einen vollgültigen Beweis für seine Kunst: doch müssen sie öfter und sehr gut gespielt werden, da sie sehr schwer auszuführen und keineswegs populär sind.“ Auch Haydns Standpunkt interessiert, den wir (nach Thayer) aus dem Gespräche eines gewissen Drouet mit einer Dame der englischen Gesellschaft erfahren: «Als Beethoven noch sehr jung seine ersten Arbeiten Haydn zeigte und diesen um seine Meinung befragte, sagte ihm Haydn: ‚Sie haben sehr viel Talent, Sie werden noch mehr, ja ungeheuer viel Talent erwerben. Ihre Einbildungskraft ist eine unerschöpfliche Quelle von Gedanken, aber . . . wollen Sie, dass ich offen mit Ihnen rede?‘ ‚Gewiss,‘ antwortete der junge Beethoven, ‚denn ich bin hier, um Ihre Meinung zu hören.‘ ‚Nun gut,‘ sagte Haydn, ‚Sie werden mehr leisten, als man bis jetzt geleistet hat, Gedanken haben, die man noch nicht gehabt, Sie werden nie (und Sie tun recht daran) einer tyrannischen Regel einen schönen Gedanken opfern, aber Ihren Launen werden Sie die Regeln zum Opfer bringen; denn Sie machen mir den Eindruck eines Mannes, der mehrere Köpfe, mehrere Herzen, mehrere Seelen hat und . . . aber ich fürchte Sie zu erzürnen.‘ ‚Sie werden mich erzürnen,‘ sagte Beethoven, ‚wenn Sie nicht fortfahren.‘ ‚Gut denn,‘ erwiderte Haydn, ‚weil Sie es wollen, fahre ich fort und sage, dass meiner Meinung nach immer etwas — um nicht zu sagen Verschrobenes — doch Ungewöhnliches in Ihren Werken sein wird: man wird schöne Dinge darin finden, sogar bewunderungswürdige Stellen, aber hier und da etwas Sonderbares und Dunkles, weil Sie selbst ein wenig finster und sonderbar sind, und der Stil des Musikers ist immer der Mensch selbst. Sehen Sie meine Kompositionen an. Sie werden darin oft etwas Joviales finden, weil ich es selbst bin; neben einem ernsten Gedanken werden Sie einen heiteren finden, wie in Shakespeares Tragödien. In einem meiner Quartette fängt ein Satz in einer Tonart an und endigt in einer andern; in der einen meiner Symphonien hört ein Musiker nach dem anderen auf zu spielen, löscht sein Licht aus und geht fort. Muss man nicht heiter sein, um solche Dinge zu erfinden? Nun wohl, nichts hat diese natürliche Heiterkeit bei mir zerstören können — selbst nicht meine Heirat und meine Frau. . . .‘ Uebrigens war zu der Zeit, wo Haydn die ersten Werke

Beethovens sah, dieser noch sehr jung. Der Baum war noch zu dick belaubt, er musste ausgeputzt werden; in den ersten Kompositionen Beethovens war alles Ueberfluss. Welch schöner Fehler ist aber der einer übertriebenen Kraft, eines übergrossen schöpferischen Reichtums — man muss vielleicht in der Jugend zuviel davon haben, um im Alter genug davon zu besitzen.“ Drouet antwortete: „Aber in den ersten Werken Beethovens sehe ich nicht jenen ungeheuren Ueberfluss von Gedanken; sie scheinen mir gut in jeder Beziehung; ich sehe kein Zuviel, und es wäre wohl schade, etwas davon zu tun; es sind nicht mehr Gedanken darin als nötig, sie sind gut verarbeitet; es ist gute musikalische Rhetorik.“ Die Dame meinte sodann: „Sie finden die ersten Kompositionen Beethovens sehr gut, weil Sie sie kennen, wie sie gedruckt worden sind, aber nicht, wie er sie Haydn zeigte.“ Drouet erwiderte: „Diese Bemerkung ist sehr richtig. Ich dachte nicht daran, aber ich entsinne mich jetzt ganz genau, dass Beethoven mir sagte, als ich von seinen ersten Arbeiten sprach — sie sind nicht so gedruckt, wie ich sie zuerst geschrieben hatte; als ich meine ersten Manuskripte einige Jahre; nachdem ich sie geschrieben, ansah, habe ich mich gefragt, ob ich nicht toll war, in ein einziges Stück zu bringen, was dazu hinreichte, 20 Stücke zu komponieren; ich habe diese Manuskripte verbrannt, damit man sie niemals sehe, und ich würde bei meinem ersten Auftreten als Komponist viele Torheiten begangen haben, ohne die guten Ratschläge von Papa Haydn und von Albrechtsberger.“

Das zweite und vierte von den Quartetten op. 18 gefielen. Sie haben daher auch volkstümliche Bezeichnungen erhalten. Beethoven war von dem Urteil keineswegs erbaut. Er meinte, gerade die gelobten Quartette seien „ein rechter Dreck! Gut für das . . . Publikum.“ Er hielt wirklich von diesen Werken am wenigsten. Hat er doch in ähnlicher Angelegenheit einmal über ein leichteres Werk geäussert: „Das Sextett ist von meinen früheren Sachen und noch dazu in einer Nacht geschrieben — man kann wirklich nichts anderes dazu sagen, als dass es von einem Autor geschrieben ist, der wenigstens einige bessere Werke hervorgebracht — doch für manche Menschen sind diese Werke die besten.“ Und über das beliebte Septett op. 20 urteilte er später: „es sei natürliche Empfindung darin, aber wenig Kunst.“

Beethoven bot den Wiener Verlegern die Quartette an, wusste aber am 15. Dezember 1800 noch nichts Endgültiges über die Annahme; er hatte die Quartette und das Quintett op. 29 „nicht bei sich“. Die Quartette brachten Mollo & Co. heraus, das Quintett nahmen Breitkopf & Härtel. Hoffmeister, den er von dessen Wiener Aufenthalt her kannte, wünscht ebenfalls Werke von dem „Bruder“ zu haben. Beethoven bot ihm unter dem 15. Dezember 1800 das Septett, die erste Symphonie, das B-dur-Konzert und eine grosse Solo-Sonate (op. 22) an. Diese Werke erschienen auch bei Hoffmeister & Kühnel in den Jahren 1801 und 1802. Quartette konnte die Leipziger Firma nicht mehr erhalten; die waren bereits „verhandelt“.

Die musikalische Welt hatte also die Quartette mit den verschiedensten Gefühlen aufgenommen. Jedenfalls boten sie wieder einen Gesprächsstoff mehr. Beethoven selbst aber musste sich erzählen lassen, wie die Werke gefallen hatten. Er war bei der ersten Aufführung nicht persönlich anwesend. Das hatte seine Gründe.

Am 30. Januar 1801 war er nochmals in einem Wohltätigkeitskonzert aufgetreten, in dem die Frau Galvani (Magdalena Willmann), Frau von Franck und Punto mitwirkten und Haydn dirigierte. Die Anzeige ist für die damalige Zeit bezeichnend: „Freitags, den 30. Januar abends, wird die berühmte Dilettantin der Singkunst, Frau von Franck, geborene Gerhards, in dem grossen Kaiserl. Königl. Redoutensaale eine musikalische Akademie zum Vorteile der verwundeten Soldaten der Kaiserl. Königl. Armee geben. — Das Weitere macht der gewöhnliche Anschlagzettel bekannt. Die Eintrittsbillette werden um 2 Gulden in der Hoffnung erlassen, dass in Hinsicht des edeln Zweckes die erprobte Menschenliebe des Wiener Publikums in diesem Preise keine Grenzen wahrnehmen wird. Die Art der Einnahme ist wie gewöhnlich und unter der Absicht einer von hoher Behörde dazu beordneten Person.“ Für die zweite Anzeige fordert Beethoven im Namen der übrigen Mitwirkenden die ausführliche Nennung der sämtlichen Namen — „sonst müssen wir alle schliessen, dass wir unnütz sind“. Beethoven spielte in diesem zugunsten der bei Hohenlinden verwundeten Krieger veranstalteten Konzerte seine Hornsonate mit Punto.

Beethoven wurde immer bekannter, man verspürt allmählich überall den Hauch seines Geistes. Baron Braun hatte ihn zur Komposition eines Tanzstückes aufgefordert. Es handelte sich darum, ein Ballett nach dem Texte „Die Geschöpfe des Prometheus“ von dem Tänzer Salvatore Vigano in Musik zu setzen. Beethoven kam diesem Verlangen gern nach. Die Musik umfasst eine Ouvertüre, ein Allegro molto con brio alla breve, Introduction: Allegro non troppo, sodann als Nr. 1 poco adagio, Nr. 2 adagio, Nr. 3 allegro vivace, Nr. 4 maestoso, andante, Nr. 5 adagio, Nr. 6 un poco adagio, allegro, Nr. 7 grave, Nr. 8 marcia: allegro con brio, Nr. 9 adagio, Nr. 10 pastorale: allegro, Nr. 11 andante, Nr. 12 maestoso, Nr. 13 allegro, Nr. 14 andante, Nr. 15 andantino, Nr. 16 finale: allegretto. Das Werk hat keine höhere Bedeutung; es ist leichte Unterhaltungsmusik; heute wird nur die Ouvertüre noch öfter gespielt. Die erste Aufführung fand am 28. März 1801 statt. In der Zeitung für die elegante Welt hiess es darüber am 29. Mai unter anderem: „Das Sujet . . . gefiel . . . im allgemeinen nicht. Am allerwenigsten Behagen konnte unser sinnliches Publikum daran finden, dass die Bühne von dem zweiten Auftritte des ersten Aufzuges an bis ganz ans Ende immer unverändert blieb . . .

Auch die Musik entsprach der Erwartung nicht ganz, ohnerachtet sie nicht g e m e i n e Vorzüge besitzt. Ob Herr van Beethoven bei der Einheit — um nicht Einförmigkeit der Handlung zu sagen — das leisten konnte, was ein Publikum wie das hiesige fordert, will ich unentschieden lassen. Dass er aber für ein Ballett zu gelehrt und mit zu wenig Rücksicht auf den Tanz schrieb, ist wohl keinem Zweifel unterworfen. Alles ist für ein Diver-tissement, was denn doch das Ballett eigentlich sein soll, zu gross angelegt, und bei dem Mangel an dazu passenden Situationen hat es mehr Bruchstück als Ganzes bleiben müssen. Dies fängt schon mit der Ouvertüre an. Bei jeder grösseren Oper würde sie an ihrer Stelle sein und einer bedeutenden Wirkung nicht verfehlen; hier aber steht sie an ihrer unrichten Stelle. Die kriegesischen Tänze und das Solo der Demoiselle Casentini mögten übrigens wohl dem Compositeur am besten gelungen sein. Bei dem Tanz des Pans will man einige Reminiszenzen aus anderen Balletts gefunden haben. Allein mich dünkt, es geschieht Herrn

van Beethoven hierin zu viel, zumal da nur seine Neider ihm eine ganz vorzügliche Originalität absprechen können, durch welche freilich er öfter seinen Zuschauern den Reiz sanfter gefälliger Harmonien entzieht.“ Beethoven soll sich auch mit Haydn über das Werk unterhalten haben. Haydn: „Nun, gestern habe ich Ihr Ballett gehört. Es hat mir sehr gefallen.“ Beethoven: „O, lieber Papa, Sie sind sehr gütig, aber es ist doch noch lange keine ‚Schöpfung‘.“ Darauf Haydn kurz: „Das ist wahr, es ist noch keine Schöpfung, ich glaube auch schwerlich, dass es dieselbe je erreichen wird.“ Beethoven liess von dem Ganzen nur einen Klavierauszug und die Ouvertüre als Orchesterstück erscheinen; und zwar kam der der Fürstin Lichnowski gewidmete Klavierauszug im Juni 1801 bei Artaria & Cie. heraus, die Partitur nebst Klavierauszug der Ouvertüre 1804 bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig.

Um diese Zeit hatte Beethoven besonderen Grund, sich dem Fürsten Lichnowski erkenntlich zu zeigen; denn dieser stets freundlich gegen ihn gesinnte Gönner machte ihm damals das Geschenk eines Streichquartetts von vier auserlesenen Quartettinstrumenten, einer Geige von Joseph Guarnerius von 1618, einer zweiten von Nikolaus Amati von 1667, einer Viola von Vincenzo Ruger von 1690 und eines Cello des Andreas Guarnerius von 1712. Ausserdem setzte er dem Meister 1800 eine Jahresrente von 600 Gulden aus.

In der Gesellschaft liess sich Beethoven nicht mehr viel sehen. Gleichwohl kam er mit vielen Menschen zusammen. Gab er doch seine Stunden, die teilweise in seiner Wohnung genommen wurden.

Wo wohnte er? Im Jahre 1795 hatte er im Ogylsischen Hause in der Kreuzgasse gemietet. Im Winter 1799 auf 1800 wohnte er in „einem sehr hohen und schmalen Hause“, und zwar am tiefen Graben bei „der kleinen Weintraube am Hof“. Von hier aus ging er zu den Stunden, welche er einer neuen Schülerin Therese Brunswik im Goldenen Greifen 16 Tage hindurch gab und oft von 12 bis 4 oder 5 Uhr ausdehnte. Beethoven hatte also Therese Brunswik ins Herz geschlossen; sie galt auch als eine seiner „Flammen“, ja, man vermutet in ihr sogar die „Unsterbliche Geliebte“. Sie war es nicht. Doch wir greifen vor.

Im Sommer 1800 mietete sich der Meister in dem nur etwa eine Wegstunde von Wien entfernten Unter-Döbling ein. Beethoven hatte schon in früheren Jahren neben der Stadtwohnung im Sommer eine Landwohnung, und diese Gewohnheit, sich in der schönen Jahreszeit der Natur hinzugeben, behielt er bis ans Lebensende bei.

Hübsche Anekdoten werden aus diesem Sommer in Döbling erzählt. Ganz in der Nähe von Beethovens Quartier hauste ein schlecht beleumundeter Bauer, der eine wunderschöne Tochter hatte, deren Ruf aber ebenso schlecht war wie der ihres Vaters. Beethoven, der ja nach Ries mit Vorliebe hübschen Mädchen auf der Strasse nachsah, pflegte die Dirne oft bei der Arbeit anzustarren. Sie lachte den eigentümlichen Liebhaber aus. Beethovens Anteilnahme an ihr ging jedoch so weit, dass er einmal der Polizei gegenüber für ihren Vater eintrat. Der hatte sich mit anderen Bauern herumgeschlagen und war verhaftet worden. Beethoven verlangte seine Freilassung und trat der Behörde gegenüber so heftig auf, dass er nahe daran war, selbst verhaftet zu werden. Nur der Hinweis auf seine einflussreichen Bekannten schützte ihn vor der Einsperrung.

Beethoven gegenüber wohnte in einem Logis, das mit dem seinen nur durch einen Gang verbunden war, Frau Grillparzer, die Mutter des bekannten Dichters. Dieser erinnerte sich, wie eifrig Beethoven damals übte. Frau Grillparzer hörte öfter, vor ihrer Tür stehend, zu: einmal aber stürzte Beethoven vom Klavier plötzlich an die Tür, riss sie auf, um zu sehen, ob jemand lausche. Als er die Dame erblickte, spielte er von jenem Tage an nicht mehr, da er nicht leiden konnte, belauscht zu werden.

Es muss freilich damals ein besonderer Genuss gewesen sein, dem Meister zuzuhören. Denn abgesehen davon, dass er sein Klavierspiel sehr zu vervollkommen strebte, gab er sich in der schönen Umgebung Döblings, von der Natur angeregt, der Komposition des c-moll-Klavierkonzertes hin, jenes Stückes, über das Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon schon 1812 unumwunden urteilt, es sei „vielleicht das Höchste dieser Art von Kunstwerken, welches die Kunstliteratur von allen Meistern aufzuweisen hat“.

Im Sommer 1801 weilte Beethoven im nahen Hetzendorf, von wo aus nur der Park des Schönbrunner Schlosses zu schönen

Spaziergängen und dem Verkehr mit der Natur aufforderte, da die übrige Umgegend wenig landschaftliche Reize bietet. Damals wohnte Beethovens Bonner Ex-Kurfürst Max Franz ebenfalls in Hetzendorf, wo er auch am 26. Juli 1801 gestorben ist.

Beethoven musste also nunmehr den Gedanken an die Rückkehr in die Heimat endgültig aufgeben; er widmete sich ganz seinen Werken. In diesem Sommer wurde das Oratorium „Christus am Oelberg“ komponiert. Weitere Früchte desselben Jahres waren ausser dem Quintett op. 29 in C-dur, welches freilich in diesem Jahr nur druckfertig gemacht wurde, zwei neue Violinsonaten, op. 23 und 24, und die Klaviersonaten op. 22 in B-dur, op. 26 in As-dur, zwei Sonaten op. 27 in Es-dur und cis-moll und die in D-dur op. 28. Die Violinsonaten op. 23 und 24 erschienen zuerst vereinigt, wurden in der Wiener Zeitung vom 28. Oktober 1801 als erschienen angezeigt und waren dem Grafen Moritz von Fries gewidmet. Schon im Jahre 1802 wurden sie einzeln veröffentlicht. An eine Privataufführung von op. 23 knüpft sich folgende hübsche Anekdote, die Ries erzählt: „Eines Abends sollte ich beim Grafen Browne eine Sonate von Beethoven (a-moll, op. 23) spielen, die man nicht oft hört. Da Beethoven zugegen war, und ich diese Sonate nie mit ihm geübt hatte, so erklärte ich mich bereit, jede andere, nicht aber diese, vorzutragen. Man wendete sich an Beethoven, der endlich sagte: ‚Nun, Sie werden sie wohl so schlecht nicht spielen, dass ich sie nicht anhören dürfte.‘ So musste ich. Beethoven wendete, wie gewöhnlich, mir um. Bei einem Sprunge in der linken Hand, wo eine Note recht herausgehoben werden soll, kam ich völlig daneben, und Beethoven tupfte mit einem Finger mir an den Kopf, was die Fürstin L., die mir gegenüber auf das Klavier gelehnt sass, lächelnd bemerkte. Nach beendigtem Spiele sagte Beethoven: ‚Recht brav, Sie brauchen die Sonate nicht erst bei mir zu lernen. Der Finger sollte Ihnen nur meine Aufmerksamkeit beweisen.‘

Später musste Beethoven spielen und wählte die d-moll-Sonate (op. 31), welche eben erst erschienen war. Die Fürstin, welche wohl erwartete, auch Beethoven würde etwas verfehlen, stellte sich nun hinter seinen Stuhl, und ich blätterte um. Bei dem Takt 53 in 54 verfehlte Beethoven den Anfang, und anstatt mit zwei und zwei Noten herunterzugehen, schlug er mit der vollen

Hand jedes Viertel (drei bis vier Noten zugleich) im Heruntergehen an. Es lautete, als sollte ein Klavier ausgeputzt werden. — Die Fürstin gab ihm einige nicht gar sanfte Schläge an den Kopf mit der Aeussung: ‚Wenn der Schüler einen Finger für eine verfehlte Note erhält, so muss der Meister bei grösseren Fehlern mit vollen Händen bestraft werden.‘ Alles lachte, und Beethoven zuerst. Er fing nun aufs neue an und spielte wunderschön, besonders trug er das Adagio unnachahmlich vor.“

Die beiden Werke op. 23 und 24 bilden den grössten Gegensatz. Die erste Sonate hat drei Sätze; es fehlt der langsame Satz. Dafür gibt es diesmal ein Andante scherzoso, più allegretto von grösster Zierlichkeit mit jenen für Beethoven charakteristischen, die Motivteile bindenden Pausen. Ein Presto beginnt, ein Allegro molto beschliesst das Werk; während jenes in zarten Aquarellfarben gemalt ist, erscheinen die Linien und Gänge im Finale breiter ausgeführt. Eine entfernte, nicht notengetreue Verwandtschaft dieses Schlusssatzes mit dem Rondo presto der 18. Mozartschen Violinsonate ist nicht zu verkennen. Dabei tritt denn deutlich Mozarts und Beethovens verschiedene Art und Weise zutage. Mozart gibt sich beweglich, zierlich und fein, melodisch zart, Beethoven in schwereren Umrissen, in vollen, prächtigeren Formen. Die F-dur- oder, wie sie die Musikwelt nennt, „Frühlingssonate“ spinnt sich in den lieblichsten Melodien aus; auch sie kennt keine tiefe Trauer; aber während die Vorgängerin op. 23 prickelt und sprüht, hält sich diese „Suonata“ als echtes Klangstück in anmutigeren, wohligeren Linien. Ganz weich stimmt uns das Adagio molto espressivo. Die erfrischendste Abwechslung bringt ein äusserst knappes, rhythmisch pikantes Scherzo: Allegro molto. Eines der anmutigsten Rondos im allegro non troppo-Tempo und alla breve-Takt beschliesst die Sonate fröhlich. Das war und ist wieder eine Sonate für Publikum und Künstler zugleich. Eine Kritik in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung erklärte: „Der originelle, feurige, kühne Geist Beethovens wird sich immer mehr klar, fängt immer mehr an, alles Uebermass zu verschmähen, tritt immer wohlgefälliger hervor. Strengere Ordnung, Klarheit und sich selbst gleich und treu bleibende Ausführung.“ Das Kritikblättchen wendet sich! kein Wunder angesichts dieser Frühlingssonate.

Sie steht wie milder Sonnenschimmer neben stürmischem Wolkenhimmel, den die Klaviersonate op. 22, wenigstens im ersten Satze, versinnbildlichen könnte. Beethoven selbst schreibt seinem Verleger, der das Werk 1802 veröffentlichte: „diese Sonate hat sich gewaschen, geliebtester Herr Bruder!“ Das dem Grafen Browne gewidmete Werk ist überschrieben, wie bisher nur die Sonate pathétique, „grande sonate“. Der erste Satz bildet ein Seitenstück zu der dritten Sonate op. 2, Nr. 3, nur tritt alles kräftiger, straffer, in einfacheren, aber derberen Linien auf. Beethoven malt wieder mit breiten, romantischen Pinselstrichen in der Durchführung, die, fortissimo in starken Tinten beginnend, sich in völlige Dämmer Schatten verliert, bis die Hauptthemen sich wieder bestimmt hervorwagen. Es folgt ein langausgesponnenes Adagio con molt'espressione im gedehnten, singenden Neunachteltakt mit wunderbar wechselnden Harmonien und seufzenden Rückgängen. Darauf ein ausgeführtes Menuetto mit seltsamen Einfällen und einem kraus bewegten Minore. Ein langes Rondo, das seiner Bezeichnung: Allegretto mit seinem heiteren Temperament alle Ehre macht, beschliesst die wahrhaft grosse Sonate. Sie zeigt wieder Beethovens Fähigkeit, aus geringen und beschränkten Motiven musikalisches Leben aufspriessen zu lassen.

Nun erhielt Fürst Karl Lichnowski wieder eine Widmung, und zwar ebenfalls eine Klaviersonate: op. 26 in As-dur, welche in der Wiener Zeitung am 3. März 1802 als erschienen angezeigt wird. Auch sie ist als „grande sonate“ bezeichnet. Sie beginnt mit einem Thema con variazioni im Dreiachteltakt. Die fünf Variationen dehnen die liebliche und gehaltene Stimmung des Andante auf feine Art aber ziemlich gleichmässig aus. Einem knapp geformten Scherzo: Allegro molto, dessen Trio in seinen gedehnten Notenwerten sich nur scheinbar nicht fortbewegt, setzt Beethoven diesmal einen Ausnahmesatz, eine Marcia funebre, an die Seite. Er gibt im Skizzenbuch selbst an, es müsse ein pezzo caratteristico sein, come per esempio una marcia in As-moll. Dann heisst es weiter: „e poi questo“, worauf eine triviale Sechzehntelskizze im Zweivierteltakt folgt, die liegen blieb. Der Marsch wurde nach Ries durch ein Stück von Paër angeregt. Uebrigens verdankt der Marsch der Sonate dem Gerüchte von

Nelsons Tod in der Schlacht bei Abukir seine Entstehung. Beethoven setzte zu der Ueberschrift: *Marcia funebre sulla Morte d'un Eroe*. Tiefe Schatten, die der Tod über den Helden und uns breitet, geben endlich doch dem Lichte und seiner Kraft wieder Raum. Der Satzbau entfaltet ein Allegro in fließender Sechzehntelbewegung, das aus einem Motiv herauswächst:



eine Art Moto perpetuo im Zweivierteltakt, hatte es sein weit überragtes Vorbild in einem Cramerschen Sonatensatz, dem Finale von dessen dritter Sonate aus op. 23, das 1800 erschienen war; ausserdem erinnert Beethovens Finale an Cramers As-dur-Etüde Nr. 27. Die vielfach bestrittene Einheitlichkeit der Sonate ist gerade durch die Gewalt des Trauermarsches geschaffen; denn auf ihn deutet das Trio und der wie Donner rollende Schluss (Bass) des Menuetts hin, während uns das bewegte Finale un- gemein erleichtert. Der rechte, die Sforzati energisch hervor- hebende Vortrag des Scherzo muss allerdings den Marsch richtig vorbereiten. Wenn das Finale wieder Freude bringt, so ist das ganz logisch. Das: Genug der Tränen! muss einmal eintreten. Schliesslich ist „Freude das Element, in dem der Mensch am besten gedeiht . . . Musik schärft in dem Menschen die Empfäng- lichkeit für die Wohltaten dieser Himmelstochter.“ Diese Sätze entnehmen wir dem Buche „Briefe an Nathalie über den Gesang“ (1803), das Beethoven besass und besonders schätzte. Sie sprechen just das aus, was der Meister in seiner Musik immer wieder be- achtet und angestrebt hat.

Beethoven machte überhaupt in dieser Zeit mit der Klavier- sonate Versuche; schon die beiden folgenden Sonaten in Es-dur und cis-moll sind wieder aussergewöhnlich gestaltet. In der Wiener Zeitung am 3. März 1802 wurden sie als erschienen angezeigt, die erste der Fürstin Liechtenstein, die zweite der Gräfin Julia Guicciardi gewidmet und jede als quasi una fantasia

bezeichnet. Ohne Zweifel erzählen beide aus dem Leben. Mit der Fürstin Josepha Sophia Liechtenstein hat Beethoven sehr freundschaftlich verkehrt; er verweist einmal seinen Schüler Ries an sie mit der Bitte um Unterstützung.

Die Sonate beginnt mit einem harmonischen, lebhaft gefärbten Andante alla breve, das von einem bewegten, aber fragmentarischen Allegro, kurz unterbrochen, in ein scherzierendes Allegro molto e vivace in lauter Viertelnoten bei Dreivierteltakt übergeht. Dies letztere macht eine starke al fresco-Wirkung. Es wird von dem Adagio con espressione sofort abgelöst, das unmittelbar in das Allegro vivace mündet, in das einzige ausgeführte, übrigens frohbewegte Stück; es steht in geradem Zweivierteltakt, hält eine einheitliche Stimmung fest, bringt nur gegen Ende eine Erinnerung an das Adagio und schliesst dann presto.

Die zweite Sonate, op. 27, Nr. 2, ist also alla Damigella Comtessa Giulietta Guicciardi gewidmet. Giulietta Guicciardi! Das ist das „zauberische Mädchen“, von dem Beethoven seinem Freunde Wegeler berichtet, das zauberische Mädchen, das Beethoven unterrichtete, das er liebte und das ihn liebte, das ihn zum erstenmal fühlen liess, dass „Heiraten — glücklich machen könnte“. Und das, um es gleich zu sagen, die unsterbliche Geliebte Beethovens schwerlich war, für welche es Beethovens erster Biograph Schindler glaubte ausgeben zu müssen.

Der Vater Giuliettas, Franz Joseph Guicciardi, wurde am 25. März 1800 Hofrat bei der Kaiserlich Königlichen Böhmischen Hofkanzlei in Wien. Seine Gemahlin Susanne war eine geborene Gräfin Brunswik. Giulietta war am 23. November 1784 geboren, stand also 1800 im siebzehnten Lebensjahre, als sie bei Beethoven Unterricht hatte. Ueber diesen Unterricht hat sie sich gegenüber Jahn so geäussert: „Er liess sie seine Sachen spielen, wobei er unendlich streng war, bis in den geringsten Kleinigkeiten der richtige Vortrag erreicht war; er hielt auf leichtes Spiel. Er war leicht heftig, warf die Noten hin, zerriss sie. Er nahm keine Bezahlung, obgleich er sehr arm war, aber Wäsche unter dem Vorwande, dass die Gräfin sie genäht. Er unterrichtete so auch die Gräfin Odescalchi, die Baronin Ertmann. Man ging zu ihm, oder er kam. Er spielte seine Sachen nicht gern selbst, phantasierte nur; beim geringsten Geräusch stand er auf und ging fort. Graf

Brunswik, der Violoncello spielte, adorierte ihn, auch seine Schwestern Therese und Gräfin Deym. Beethoven hatte der Gräfin Guicciardi das Rondo in G gegeben, bat es sich aus, als er es der Gräfin Liechtenstein dedizieren musste, und widmete ihr dann die Sonate. Beethoven war sehr hässlich, aber edel, feinführend, gebildet. Er war meist ärmlich gekleidet.“ Der Unterricht dauerte bis in den Sommer 1803 hinein. Am 3. November 1803 heiratete Giulietta den Grafen Gallenberg.

Beethoven behauptet nun selbst: „J'étais bien aimé d'elle, et plus que jamais son époux. Il était plutôt son amant que moi.“ So erzählt er im Jahre 1823 und meint: „Elle a une belle figure jusqu'ici.“ Aber: „Elle était l'épouse de lui avant son voyage en Italie. — Arrivée à Vienne, elle cherchait moi pleurant, mais je la méprisais.“ Schindler wirft ein: „Herkules am Scheidewege.“ Beethoven antwortet: „Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?“ Beethoven hatte ihr vor ihrer Vermählung seine Hand angeboten. Die Eltern schienen geteilter Meinung über diese Verbindung. Beethoven wurde abgewiesen. Folgende Worte von unbekannter Seite beziehen sich sicher auf diese Liebesangelegenheit: „Der erste (Schicksalsschlag), der ihn eigentlich schon früher traf und hauptsächlich seiner Muse den später so tiefen melancholischen Charakter verlieh, war eine höchst unglückliche Liebe, die sein ganzes Wesen mit jener Bitterkeit erfasste, welche ein so edles, tief fühlendes Herz, als ihm die Natur verliehen hatte, bis in seinen innersten Kern aufzuregen und zu zermalmen imstande ist. Die grosse erhabene Seele glaubte verstanden, glaubte mitempfunden, geliebt zu sein und hatte auf einen falschen Würfel — er nannte sich Weib —, wie so mancher edle männliche Geist, die Quintessenz seines ganzen Lebensglückes gesetzt. — Er wurde auf das Schändlichste oder besser gesagt auf das Gewöhnlichste betrogen und krankte ab wie eine Rieseneiche, an deren Herzwurzeln ein giftiger Wurm bohrt.“ So schlimm fiel freilich die Liebestragödie nicht aus; bei dem Manne, der in der Kraft den Hauptantrieb der Moral sah.

Gleichwohl kann Giulietta Guicciardi die unsterbliche Geliebte nicht gewesen sein. Vor allem verkehrte Beethoven noch im Sommer 1803 freundschaftlich bei Guicciardis im Hause, wo

er gerade um diese Zeit den Geiger Bridgetower einführte. Der berühmte Liebesbrief, in dem Beethoven die Angebetete seine „unsterbliche Geliebte“ nennt, ist im Jahre 1812 geschrieben.

Darum wird die Liebe zu ihr nicht ihres romantischen Zaubers entkleidet. Beethoven hat seine Julia sehr verehrt und wollte das auch öffentlich zum Ausdruck bringen; er widmete ihr zuerst das Rondo in G-dur, op. 51, Nr. 2, nahm es ihr aber wieder und setzte dann auf die Sonate op. 27, Nr. 2, ihren Namen. Das hindert nicht, dass die Töne der Sonate das Märchen und die tragische Geschichte von dem zauberischen Mädchen enthalten. Den unmittelbaren Anstoss zu dem berühmten Adagio dieser Sonata quasi una fantasia gab freilich Seumes Gedicht „Die Beterin“. Der gehaltene, bittende Ton des „rhapsodischen“ Adagios ist manchem, der von der Beziehung zu Seumes „Beterin“ nichts wusste, aufgefallen, so Peter Cornelius. Hier ist das Gedicht:

Auf des Hochaltares Stufen knieet
Lina im Gebet, ihr Antlitz glühet,
Von der Angst der Seele hingerissen,
Zu des Hochgebenedeiten Füßen.

Ihre heissgerungenen Hände beben,
Ihre bangen nassen Blicke schweben
Um des Welterlösers Dornenkrone,
Gnade flehend von des Vaters Throne;

Gnade ihrem Vater, dessen Schmerzen
Ihrem lieben kummervollen Herzen
In des Lebens schönsten Blütetagen
Bitter jeder Freude Keim zernagen;

Rettung für den Vater ihrer Tugend,
Für den einz'gen Führer ihrer Jugend,
Dem allein sie nur ihr Leben lebet,
Ueber dem der Hauch des Todes schwebet.

Ihre tiefgebrochnen Seufzer wehen
Ihrer Andacht heisses, heisses Flehen
Hin zum Opferweihrauch; Cherubinen
Stehn bereit, der Flehenden zu dienen.

Tragt, Ihr Engel, ihre Engeltränen
Betend hin, den Vater zu versöhnen;
Frömmer weinte um die Dornenkrone
Nicht Maria bei dem toten Sohne.

Siehe, Freund, in den Verklärungsblicken
Strahlet stilles, seliges Entzücken;
Lina streicht die Träne von den Wangen,
Ist voll süßer Hoffnung weggegangen.

Eine Träne netzt auch meine Augenlider;
Vater, gieb ihr ihren Vater wieder!
Gern wollt' ich dem Tode nahe treten,
Könnte sie für mich so glühend beten.

Nach dem Adagio entwickelt sich die Sonate zu einer leidenschaftlicheren Phantasie; erst lächelt uns ein munteres Allegretto, dann stürzen wir uns in jenes mit einigen Freiheiten in Sonatenform gefasste, dämonische Presto agitato, das alle Musikfreunde erschüttert. Die Wiener haben, weil Beethoven das Adagio in einer Laube niedergeschrieben haben soll, dem Stück den Namen „Laubensonate“ gegeben. Der Berliner Kritiker Rellstab taufte sie mit dem poetischen Namen „Mondscheinsonate“, der ihr bis heute vorzüglich geblieben ist. Und wirklich geht etwas von der romantischen Stimmung der Mondnächte durch das Werk hindurch; aber dazu kommt im letzten Presto viel dunkles Gewölk. Jäh leuchten die zuckenden Blitze; kurz, manches ist darin von dem Unglück Ottiliens aus Goethes „Wahlverwandtschaften“.

Beethoven selbst war der ständige Beifall, den das Werk fand, wieder einmal zuviel. „Immer spricht man von der cis-moll-Sonate, ich habe doch wahrhaftig Besseres geschrieben.“ Es erschien im Jahre 1802 noch ein Gegenstück zu op. 27, Nr. 2, wieder eine grande sonate, welche am 14. August in der Wiener Zeitung als erschienen angezeigt wurde und dem Edlen von Sonnenfels gewidmet ist. In diesem Stück steht ein langsamer Satz, welchen Beethoven besonders liebte. Czerny teilt mit: „Das d-moll-Andante in der Sonate op. 28 war lange Zeit Beethovens Liebling, und er spielte es sich oft.“ Diese Orgelpunkt-

sonate, wie man sie wegen der vielen, darin vorkommenden Orgelpunkte nennen könnte, hat den Namen „Pastoralsonate“ erhalten. Und in der Tat ist ihre Naturstimmung und heitere Gemächlichkeit unverkennbar. Sie gemahnt an die gemütlichen Darstellungen Peter Raabes; gleichwohl fehlt es nicht an satteren Gefühlstönen. Aber im allgemeinen herrscht klare Luft und Sonnenschein, auch in der Durchführung, trotz der darin erstrahlenden grösseren Lichtschärfe. Im Andante tun wir gleichsam einen ernsten Blick in einen dunkel-klaren See und schauen im Mittelsatze die auf dem Wasser tanzenden Reflexe und die heiter ziehenden Wellenkreise. Es folgt ein Scherzo, dessen Zeitmass, mit *allegro vivace* angegeben, die Ausgelassenheit auf dem Lande versinnbildlichen mag, die im Trio zu lustigem Singen führt. Das vergnügte Dahintanzen durch Sonnenlicht und Waldesdunkel findet im Schlussrondo: *Allegro ma non troppo* mit seinem obstinaten Bass noch eine fröhliche Fortdauer. Die Geheimnisse der Uebergänge entzücken unser Ohr;



Höchst befriedigt kehren wir heim: mit dem frohen Klang eines *Più allegro quasi presto*. Das ganze Pastoralvergnügen bietet Erfrischung ohne Ermattung — Seele und Körper fühlen sich gestärkt.

Bei der bestimmten Absicht Beethovens, jedem Stück die entsprechende Tonart zu geben, darf man nicht übersehen, wie stark die D-dur-Farbe in der ganzen Pastoralsonate herrscht. Beethoven vertrat die damals verbreitete Ansicht, dass jede Tonart ihre bestimmte Gemütsfarbe habe. Er kannte Schubarts Lehren, die dieser in seiner Aesthetik der Tonkunst niedergelegt hat, einem Buche, welches allerdings erst 1806 erschien. Der Meister stimmte mit dem Verfasser über die Mollcharaktere, nicht aber über die in Dur überein. Auf alle Fälle hat Beethoven seine Tonarten stets mit besonderer Sorgfalt gewählt. In späteren Jahren bezeichnet er einmal H-moll als „schwarze Tonart“.

Wenn das Autograph der Sonate op. 28 die Jahreszahl 1801 trägt, so beweist das nicht, dass das Werk in diesem Jahre entstanden ist. Es muss früher erfunden sein. Das Jahr 1801 hat in Beethoven schwere Besorgnisse wegen seines Gehörs aufkommen lassen, da es sich ständig verschlechterte. Die Briefe dieser Zeit geben nicht nur über diese Drohungen des Dämons in den Ohren, sondern auch so viele Aufschlüsse über andere Verhältnisse und über Beethovens Art, dass wir die Schriftstücke unbedingt lesen müssen.

„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 kömmt mir der beste der Menschen, den ich kennen lernte, in den Sinn; ja gewiss unter den zwei Menschen, die meine ganze Liebe besaßen, und wovon der eine noch lebt, bist Du der Dritte, — wie kann das Andenken an Dich in mir verlöschen! — Nächstens erhältst Du einen langen Brief von mir über meine jetzigen Verhältnisse und alles, was Dich von mir interessieren kann. Leb' wohl, lieber, guter, edler Freund, erhalte mir immer Deine Liebe, Deine Freundschaft, so wie ich ewig bleibe
Dein treuer

[Beethoven.

„Wien, den 1. Juni.

Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlichster Freund! Mit inniger Rührung, 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, im Streit mit Natur und Schöpfer. Schon mehrmals fluchte ich letzterem, dass er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufall ausgesetzt, so dass oft die schönste Blüte dadurch zernichtet und zerknickt wird. Wisse, dass mir der edelste Teil, mein Gehör sehr abgenommen hat. Schon damals, als 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 herühren. Was nun den betrifft, so bin ich auch 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 teuer ist, meiden, und dann unter so elenden, egoistischen Menschen wie *** usw. Ich kann sagen, unter allen ist mir Lichnowsky der erprobteste; er hat mir seit vorigem Jahre 600 fl.

ausgeworfen. Das und der gute Abgang meiner Werke setzt mich instand, ohne Nahrungssorgen 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 dann manches schicken in dem Vorschlag 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 teilen 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 blossе Instrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, spiele; aber nie können sie volle Zeugen meiner innern und äussern Tätigkeit, ebensowenig als wahre Teilnehmer von mir werden; ich taxiere 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 mir mein Talent und meine Kraft geheissen hätten. Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muss! Ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es möglich 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 vervollkommnet, 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 Geheimnis aufzubewahren und niemand, wer es auch sei, anzuvertrauen. — Schreibe mir recht oft. Deine Briefe, wenn sie auch noch so kurz sind, trösten mich, tun mir wohl, und ich erwarte bald wieder von Dir, mein Lieber, einen Brief. — Dein Quartett gib 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 erzeigen kann, so versteht sich's wohl von selbst, dass Du zuerst davon Nachricht gibst

Deinem treuen, Dich wahrhaft liebenden

L. v. Beethoven.“

Noch wichtiger als die Briefe an Amenda, sind die an Freund Wegeler.

„Wien, den 29. Juni.

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 alle so lieb und teuer wart, vergessen könnte, nein, das glaub' ich nicht; es gibt Augenblicke, wo ich mich selbst nach euch sehne, ja bei euch einige Zeit zu verweilen. Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist mir noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich euch verliess. Kurz ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich euch wiedersehen und unsern Vater Rhein begrüßen kann. Wann das sein wird, kann ich Dir noch nicht bestimmen. Soviel will ich euch sagen, dass ihr mich nur recht gross wiedersehen werdet. Nicht nur als Künstler sollt ihr mich grösser, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserem 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! — Von meiner Lage willst Du was wissen; nun, sie wäre eben so schlecht nicht. Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowsky, der, so unglaublich es Dir auch ist, wenn ich Dir sage, immer mein wärmster Freund war und geblieben (kleine Missheiligkeiten gab's ja auch unter uns, und haben nicht eben diese unsere Freundschaft mehr befestigt?), eine sichere Summe von 600 fl. ausgeworfen, die ich, solange ich keine für mich passende Anstellung finde, ziehen kann. Meine Kompositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, dass ich mehr Bestellungen habe, als es fast möglich ist, dass ich machen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will; man akkordiert nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt. Du siehst, dass es eine hübsche Lage ist; z. B. ich sehe einen Freund in Not, und mein Beutel leidet eben nicht, ihm gleich zu helfen, so darf ich mich nur hinsetzen, und in kurzer Zeit ist ihm geholfen. — Auch bin ich ökonomischer als sonst. Sollte ich immer hier bleiben, so bringe ich's auch sicher dahin, dass ich jährlich immer einen Tag zur Akademie erhalte, deren ich einige gegeben. Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit, mir einen schlechten Stein ins Brett geworfen: nämlich mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden, und das soll sich durch meinen Unterleib, der schon damals, wie Du weisst, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich beständig mit einem Durchfall behaftet war und mit einer dadurch ausserordentlichen Schwäche, ereignet haben. Frank wollte meinem Leib den Ton wiedergeben durch stärkende Medizinen und meinem Gehör durch

Mandelöl, aber Prosit! Daraus ward nichts, mein Gehör ward immer schlechter und mein Unterleib blieb immer in seiner vorigen Verfassung; das dauerte bis voriges Jahr Herbst, wo ich manchmal in Verzweiflung war. Da riet mir ein medizinischer asinus das kalte Bad für meinen Zustand, ein gescheiterer das gewöhnliche lauwarne Donaubad; das tat Wunder, mein Bauch ward besser, mein Gehör blieb oder ward noch schlechter. Diesen Winter ging's mir wirklich elend; da hatte ich wirkliche schreckliche Koliken, und ich sank wieder ganz in meinen vorigen Zustand zurück, und so blieb's bis ungefähr vor vier Wochen, wo ich zu Vering ging, indem ich dachte, dass dieser Zustand zugleich auch einen Wundarzt erfordere, und ohnedem hatte ich immer Vertrauen zu ihm. Ihm gelang es nun fast gänzlich, diesen heftigen Durchfall zu hemmen; er verordnete mir das laue Donaubad, wo ich jedesmal noch ein Fläschchen stärkende Sachen hineingiessen musste, gab mir gar keine Medizin, bis vor ohngefähr vier Tagen Pillen für den Magen und einen Tee fürs Ohr, und darauf, kann ich sagen, befand ich mich stärker und besser; nur meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort. Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu; seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nun nicht möglich ist den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgendein anderes Fach, so ging's noch eher; aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand. Dabei meine Feinde, deren Anzahl nicht gering ist, was würden diese hierzu 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 gibt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal hör' ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch, sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was es nun werden wird, das weiss der liebe Himmel. Vering sagt, dass es gewiss besser werden wird, wenn auch nicht ganz. — Ich habe schon oft den Schöpfer und mein Dasein verflucht. Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde. — Ich bitte dich, von diesem meinem Zustand niemandem, auch nicht einmal der Lorchens etwas zu sagen; nur als Geheimnis vertrau' ich Dir's an; lieb wär' mir's, wenn Du einmal mit Vering darüber Briefe wechseltest. Sollte mein Zustand fort dauern, so komme ich künftiges Frühjahr zu Dir: Du mietest mir irgendwo in einer schönen Gegend ein Haus auf dem Lande, und dann will ich ein halbes Jahr ein Bauer werden; vielleicht wird's dadurch geändert. Resignation! welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzig übrige. —

Du verzeihst mir doch, dass ich Dir in Deiner ohnedem trüben Lage noch auch diese freundschaftliche Sorge aufbinde. — Steffen Breuning

ist nun hier, und wir sind fast täglich zusammen; es tut 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 Wert hat. Ich glaube wohl, dass ich es werde möglich machen können, dass Breuning zu mir komme. Deinen Antiochum sollst du haben und auch noch recht viele Musikalien von mir, wenn Du anders nicht glaubst, dass es Dich zu viel kostet. Aufrichtig, Deine Kunstliebe freut mich doch noch sehr. Schreibe mir nur, wie es zu machen ist, so will ich Dir alle meine Werke schicken, das nun freilich eine hübsche Anzahl ist, und die sich täglich vermehrt. — Statt dem Porträt meines Grossvaters, welches ich Dich bitte, mir sobald als möglich mit dem Postwagen zu schicken, schicke ich Dir das seines Enkels, Deines Dir immer guten und herzlichen Beethoven, welches hier bei Artaria, die mich hier darum oft ersuchten, sowie viele andere, auch auswärtige Kunsthandlungen herauskommt. — Stoffel will ich nächstens schreiben und ihm ein wenig den Text lesen über seine störrige Laune. Ich will ihm die alte Freundschaft recht ins Ohr schreien; er soll mir heilig versprechen, euch in euren ohnedem trüben Umständen nicht noch mehr zu kränken. — Auch der guten Lorchen will ich schreiben. Nie habe ich einen unter euch Lieben, Guten vergessen, wenn ich euch auch gar nichts von mir hören liess, aber Schreiben, das weisst Du, war nie meine Sache: auch die besten Freunde haben jahrelang keine Briefe von mir erhalten. Ich lebe nur in meinen Noten, und ist das eine kaum da, so ist das andere schon angefangen; so wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich. — Schreibe mir jetzt öfter; ich will schon Sorge tragen, dass ich Zeit finde, Dir zuweilen zu schreiben. Grüsse mir alle, auch die gute Frau Hofrätin, und sage ihr, „dass ich noch zuweilen einen raptus han“. Was Kochs angeht, so wundere ich mich gar nicht über deren Veränderung; das Glück ist kugelrund und fällt daher natürlich nicht immer auf das Edelste, das Beste. — Wegen Ries, den mir herzlichst grüsse, was seinen Sohn anbelangt, will ich Dir näher schreiben, obschon ich glaube, dass, um sein Glück zu machen, Paris besser als Wien sei. Wien ist überschüttet mit Leuten, und selbst dem besseren Verdienst fällt es dadurch hart, sich zu halten. — Bis den Herbst oder bis zum Winter werde ich sehen, was ich für ihn tun kann, weil dann alles wieder in die Stadt eilt. Leb' wohl, guter, treuer Wegeler, sei versichert von der Liebe und Freundschaft

Deines

Beethoven.“

„Wien, am 16. November 1801.

Mein guter Wegeler! Ich danke Dir für den neuen Beweis Deiner Sorgfalt um mich, um so mehr, da ich es so wenig um Dich verdiene. — Du willst wissen, wie es mir geht, was ich brauche; so ungerne ich mich von dem Gegenstande überhaupt unterhalte, so tue ich es doch am liebsten

mit Dir. — Vering lässt mich nun schon seit einigen Monaten immer Vesikatorien auf beide Arme legen, welche aus einer gewissen Rinde, wie Du wissen wirst, bestehen. Das ist nun eine höchst unangenehme Kur, indem ich immer ein paar Tage des freien Gebrauchs (ehe die Rinde genug gezogen hat) meiner Arme beraubt bin, ohne der Schmerzen zu gedenken. Es ist nun wahr, ich kann es nicht leugnen, das Sausen und Brausen ist etwas schwächer als sonst, besonders am linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör ist gewiss um nichts noch gebessert; ich wage es nicht zu bestimmen, ob es nicht eher schwächer geworden. — Mit meinem Unterleib geht's besser; besonders wenn ich einige Tage das lauwarme Bad brauche, befinde ich mich acht, auch zehn Tage ziemlich wohl; sehr selten einmal etwas Stärkendes für den Magen; mit K r ä u t e r n a u f d e m B a u c h fange ich jetzt auch nach Deinem Rat an. — Von Sturzbädern will Vering nichts wissen; überhaupt aber bin ich mit ihm sehr unzufrieden; er hat gar zu wenig Sorge und Nachsicht für so eine Krankheit; komme ich nicht einmal zu ihm, und das geschieht auch mit viel Mühe, so würde ich ihn nie sehen. — Was hältst Du von Schmidt? Ich wechse zwar nicht gern, doch scheint mir, Vering ist zu sehr Praktiker, als dass er sich viel neue Ideen durchs Lesen verschaffte. — Schmidt scheint mir hierin ein ganz anderer Mensch zu sein und würde vielleicht auch nicht gar so nachlässig sein? — Man spricht Wunder vom G a l v a n i s m; was sagst Du dazu? — Ein Mediziner sagte mir, er habe ein taubstummes Kind sehen sein Gehör wiedererlangen in B e r l i n, und einen Mann, der ebenfalls sieben Jahre taub gewesen und sein Gehör wiedererlangt habe. — Ich höre eben, D e i n S c h m i d t macht hiermit Versuche. — Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. 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. Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe. Es sind seit Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erstemal, dass ich fühle, dass — Heiraten glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heiraten — ich muss mich nun noch wacker herumtummeln. Wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun schon lange die halbe Welt durchgereist, und das muss ich. — Für mich gibt's kein grösseres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen. — Glaub' nicht, dass ich bei euch glücklich sein würde: was sollte mich auch glücklicher machen? Selbst eure Sorgfalt würde mir wehe tun, ich würde jeden Augenblick das Mitleid auf euren Gesichtern lesen und würde mich nur noch unglücklicher finden. — Jene schönen vaterländischen Gegenden, was war mir in ihnen beschieden? Nichts als die Hoffnung in einen bessern Zustand; er wäre mir nun geworden — ohne dieses Uebel! O, die Welt wollte ich umspannen von diesem frei! Meine Jugend — ja, ich fühle es, sie fängt erst jetzt an. War ich nicht immer ein siecher Mensch? Meine

körperliche Kraft — sie nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu, und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe — ich weiss von keiner anderen als dem Schlaf, und wehe genug tut mir's, dass ich ihm jetzt mehr schenken muss als sonst. Nur halbe Befreiung 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 Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht. — O, es ist so schön, das Leben tausendmal leben! Für ein stilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht. — Du schreibst mir doch so bald als möglich? — Sorgt, dass der S t e f f e n sich bestimmt, sich irgendwo im D e u t s c h e n O r d e n anstellen zu lassen. Das Leben hier ist für seine Gesundheit mit zu viel Strapazen verbunden. Noch obendrein führt er so ein isoliertes Leben, dass ich gar nicht sehe, wie er so weiter kommen will. Du weisst, wie das hier ist; ich will nicht einmal sagen, dass Gesellschaft s e i n e A b s p a n n u n g vermindern würde. Man kann ihn auch nirgends hinzugehen überreden; ich habe einmal bei mir vor einiger Zeit Musik gehabt, wo ausgesuchte Gesellschaft war; unser Freund — Steffen — blieb doch aus. — Empfiehl ihm doch mehr Ruhe und Gelassenheit, ich habe schon auch alles angewendet; ohne das kann er nie weder glücklich noch gesund sein. — Schreib' mir nun im nächsten Briefe, ob's nichts macht, wenn's recht viel ist, was ich Dir von meiner Musik schicke. Du kannst zwar das, was Du nicht brauchst, wieder verkaufen, und so hast Du Dein Postgeld — mein Porträt auch. — Alles mögliche Schöne und Verbindliche an die Lorchen — a u c h d i e M a m a — auch Christoph. — Du liebst mich doch ein wenig? Sei sowohl von dieser als auch von der Freundschaft überzeugt

Deines Beethoven.“

Beethoven schreibt selten so lange Briefe. Auf alle Fälle schreibt er rasch und kümmert sich nicht viel um orthographische und grammatikalische Fehler. Mit diesen Mängeln nahm man es damals nicht so genau; selbst Goethe betont einmal die Unwichtigkeit peinlicher Rechtschreibung, wenn man nur den Schreiber verstehe. An der Nachlässigkeit beim Schreiben war übrigens der meist übersehene Umstand viel schuld, dass ein jeder — wie Goethe, so auch Beethoven — seinen Dialekt sprach und beibehielt.

Die Briefe, echte Freundschaftsbriefe jener Zeit, besagen alles. Das „zauberische Mädchen“ haben wir bereits in Giulietta Guicciardi kennen gelernt. Sie erheiterte den gequälten Einsiedler, der seit zwei Jahren die Menschen mied; wegen seiner

Zurückgezogenheit hatte er auch seine Quartette bei der ersten Aufführung nicht gehört, sondern musste sich erzählen lassen, wie sie gefielen. Ans Heiraten denkt er nicht — „jetzt könnte ich nun freilich nicht heiraten“. Wegen seines Gehörs wendet sich der Leidende in der Tat an „seines Freundes Wegeler's Schmidt“. Diesem widmete er dann aus Dankbarkeit, und zumal der Arzt ein guter Geiger war, die Bearbeitung seines Septetts als Trio (op. 38), welche am 8. November 1803 erschien. Die Widmung lautet:

„Monsieur!

Je sens parfaitement bien, que la célébrité de votre nom ainsi que l'amitié dont vous m'honorez, exigeraient de moi la dédicace d'un bien plus important ouvrage. La seule chose qui a pu me déterminer à vous offrir celui-ci de préférence, c'est qu'il me paraît d'une exécution plus facile et par là même plus propre à contribuer à la satisfaction dont vous jouissez dans l'aimable cercle de votre famille. — C'est surtout lorsque les heureux talents d'une fille chérie se seront développés davantage, que je me flatte de voir ce but atteint. Heureux si j'y ai réussi, et si dans cette faible marque de ma haute estime et de ma gratitude vous reconnaissez toute la vivacité et la cordialité de mes sentiments.

Louis van Beethoven.“

Doch bis zum Jahre 1803 sollte sich noch manches ereignen. Die Beziehungen zur Heimat wurden nicht nur durch die erwähnten Briefe, sondern auch durch die Ankunft einiger Bonner Freunde wieder aufgefrischt. Anton Reicha, den Jahren nach mit Beethoven fast gleichaltrig, erschien 1801 in Wien. Er erzählt selbst: „Wir haben 14 Jahre miteinander zugebracht, verbunden wie Orestes und Pylades, und waren in unserer Jugend immer beisammen. Nach achtjähriger Trennung sahen wir uns in Wien wieder, und hier teilten wir uns alles mit, was uns beschäftigte!“ Sodann kam Stephan von Breuning, der bisher in Mergentheim diente, nach Wien, wo er Hofkriegsrat wurde. Und noch einer erschien aus der Heimat: Ferdinand Ries. Er hatte einen Empfehlungsbrief von seinem Vater Anton. Dieses Schreibens hätte es bei dem hilfsbereiten Beethoven kaum bedurft; „er hatte nicht vergessen, wie seine Mutter starb“. Dies sollte Ferdinand seinem Vater Anton schreiben.

Ries ist von 1801 bis 1805 Schüler Beethovens gewesen. Der Meister hat ihn freilich nicht in theoretischen Fächern unter-

wiesen, sondern nur im Klavierspiel. Wie Beethoven dabei verfuhr, erzählt Ries:

„Wenn Beethoven mir Lektion gab, war er, ich möchte sagen, gegen seine Natur auffallend geduldig. Ich musste dieses, sowie sein nur selten unterbrochenes freundschaftliches Benehmen gegen mich grösstenteils seiner Anhänglichkeit und Liebe für meinen Vater zuschreiben. So liess er mich manchmal eine Sache zehnmal, ja noch öfter wiederholen. In den Variationen in F-dur, der Fürstin Odescalchi gewidmet (op. 34) habe ich die letzten Adagio-Variationen siebenzehnmals fast ganz wiederholen müssen; er war mit dem Ausdrucke in der kleinen Kadenz immer noch nicht zufrieden, obschon ich glaubte, sie ebensogut zu spielen, wie er. Ich erhielt an diesem Tage beinahe zwei volle Stunden Unterricht. Wenn ich in einer Passage etwas verfehlte, oder Noten und Sprünge, die er öfter recht herausgehoben haben wollte, falsch anschlug, sagte er selten etwas; allein wenn ich am Ausdrucke, an den Crescendos usw. oder am Charakter des Stückes etwas mangeln liess, wurde er aufgebracht, weil, wie er sagte, das erstere Zufall, das andere Mangel an Kenntniss, an Gefühl oder an Achtsamkeit sei. Ersteres geschah auch ihm gar häufig, sogar wenn er öffentlich spielte.“

Czerny beurteilt den Pianisten Ries also: „Ries spielte sehr fertig, rein, aber kalt.“

Czerny war um dieselbe Zeit Schüler Beethovens. Der talentvolle Knabe wurde durch Wenzel Krumpholz bei Beethoven eingeführt. Beethoven hat Karl Czerny folgendes Zeugnis ausgestellt:

„Wir, Endesunterzeichneter, können dem Jünglinge Karl Czerny das Zeugnis nicht versagen, dass derselbe auf dem Pianoforte solche, sein 14jähriges Alter übersteigende ausserordentliche Fortschritte gemacht habe, dass er sowohl in diesem Anbetrachte als auch in Rücksicht seines zu bewundernden Gedächtnisses aller möglichen Unterstützung würdig geachtet werde; und zwar umso mehr, als die Eltern auf die Ausbildung dieses ihres hoffnungsvollen Sohnes ihr Vermögen verwendet haben.

Wien, den 7. Dezember 1803.

Ludwig van Beethoven.“

Czerny vermochte ein grosses Repertoire, in dem natürlich die Beethovenschen Werke die Hauptstelle einnahmen, auswendig zu spielen, und er trug gerade diese Werke häufig bei dem Fürsten Lichnowski vor. Beethoven soll erklärt haben: „Wenn er auch im ganzen richtig spielt, so verlernt er auf diese Weise den schnellen Ueberblick, das A vista-Spielen, und hie und da doch auch die richtige Betonung.“

Ries hat durch Beethoven eine Anstellung als Privatpianist beim Grafen Browne erhalten. Als er dann 1805 zur Armee reklamiert wurde und sich in Geldverlegenheit befand, verwendete sich Beethoven für ihn bei der Fürstin Josepha Liechtenstein.

Beethoven wohnte jetzt, nachdem er eine Zeitlang im Hammerberger-Hause auf der Bastei eingemietet gewesen, am Petersplatz im vierten Stock. Ueber ihm hauste der früher erwähnte Theoretiker und Komponist Förster. Dessen sechsjährigem Söhnchen gab der Meister aus eigenem Antrieb Klavierunterricht, der aber morgens um 6 Uhr in der Frühe stattfinden musste. Dabei schlug Beethoven dem Kleinen einmal mit einer grossen Stopfnadel auf die Finger, so dass der Knabe heulend die Treppe hinauf lief. In dieser Wohnung komponierte Beethoven die vierhändigen Märsche op. 45, welche Graf Browne bei ihm bestellt hatte, da Ries einmal im Uebermut bei den musikalischen Abendunterhaltungen beim Grafen einen Marsch improvisierte, den eine exaltierte Gräfin für eine herrliche Komposition Beethovens hielt. Ries musste den Marsch an einem der nächsten Tage vor Beethoven wiederholen. Beethoven sagte darauf zu Ries: „Sehen Sie, lieber Ries! Das sind die grossen Kenner, welche jede Musik so richtig und so scharf beurteilen wollen. Man gebe ihnen nur den Namen ihres Lieblings; mehr brauchen sie nicht.“ Der Graf bestellte aber drei Märsche bei Beethoven, die dann als op. 45 im Jahre 1804 erschienen sind und der Fürstin Liechtenstein gewidmet wurden.

Ries musste die Märsche beim Grafen Browne vorspielen. Dabei unterhielt sich der junge Graf P. „in der Tür zum Nebenzimmer so laut und frei mit einer schönen Dame, dass Beethoven, da mehrere Versuche, Stille herbeizuführen, erfolglos blieben, plötzlich mitten im Spiele mir (Ries) die Hand vom Klavier wegzog, aufsprang und ganz laut sagte: ‚für solche Schweine spiele ich nicht‘. Alle Versuche, ihn wieder ans Klavier zu bringen, waren vergeblich. Sogar wollte er nicht erlauben, dass ich die Sonate spielte. So hörte die Musik zur allgemeinen Missstimmung auf.“ Einen weiteren interessanten Zug der Beethoven'schen Arbeitsweise erfahren wir noch von Ries zur Komposition der Märsche. „Beethoven komponierte einen Teil des zweiten Marsches, während er, was mir noch immer unbegreiflich ist,

mir zugleich Lektion über eine Sonate gab, die ich abends in einem kleinen Konzerte bei dem eben erwähnten Grafen vortragen sollte.“ Czerny berichtet: „Beim Komponieren probierte Beethoven oft am Klavier, bis es ihm recht war, und sang dazu. Seine Stimme beim Singen war ganz abscheulich.“ Ueber den Unterricht erzählt Ries dann noch: „Einst, als wir nach beendigter Lektion über Themas zu Fugen sprachen, ich am Klavier und er neben mir sass und ich das erste Fugenthema aus Graun's Tod Jesu spielte, fing er an, mit der linken Hand es nachzuspielen, brachte dann die rechte dazu und arbeitete es nun ohne die mindeste Unterbrechung wohl eine halbe Stunde durch. Noch kann ich nicht begreifen, wie er es so lange in dieser höchst unbequemen Stellung hat aushalten können. Seine Begeisterung machte ihn für äussere Eindrücke unempfindlich.“ Ries erzählt ferner: „Beethoven hatte mir sein schönes Konzert in c-moll (op. 37) noch als Manuskript gegeben, um damit zum ersten Mal öffentlich als sein Schüler aufzutreten; auch bin ich der einzige, der zu Beethovens Lebzeiten je als solcher auftrat. (Ausser mir erkannte er nur noch den Erzherzog Rudolph als Schüler an.)

Beethoven selbst dirigierte und drehte nur um, und vielleicht wurde nie ein Konzert schöner begleitet. Wir hielten zwei grosse Proben. Ich hatte Beethoven gebeten, mir eine Kadenz zu komponieren, welches er abschlug und mich anwies, selbst eine zu machen, er wolle sie korrigieren. Beethoven war mit meiner Komposition sehr zufrieden und änderte wenig; nur war eine äusserst brillante und sehr schwierige Passage darin, die ihm zwar gefiel, zugleich aber zu gewagt schien, weshalb er mir auftrag, eine andere zu setzen. Acht Tage vor der Aufführung wollte er die Kadenz wieder hören. Ich spielte sie und verfehlte die Passage; er hiess mich noch einmal, und zwar etwas unwillig, sie ändern. Ich tat es, allein die neue befriedigte mich nicht; studierte also die andere auch tüchtig, ohne ihrer jedoch ganz sicher werden zu können. — Bei der Kadenz im öffentlichen Konzert setzte sich Beethoven ruhig hin. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, die leichtere zu wählen; als ich nun die schwerere keck anfang, machte Beethoven einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhle; sie gelang indessen ganz und Beethoven war so erfreut, dass er laut Bravo! schrie. Dies elektrisierte das

ganze Publikum und gab mir gleich eine Stellung unter den Künstlern. Nachher, als er mir seine Zufriedenheit darüber äusserte, sagte er zugleich: „Eigensinnig sind Sie aber doch! — Hätten Sie die Passage verfehlt, so würde ich Ihnen nie eine Lektion mehr gegeben haben.“

Beethoven bewies seinem Schüler Ries „eine wahrhaft väterliche Teilnahme. „Aus dieser Quelle“, so fährt Ries fort, „entsprang auch die einst (1802) im Unmut über eine unangenehme Verwicklung, in welche Karl Beethoven mich gebracht hatte, mir brieflich gegebene Weisung: ‚Nach Heiligenstadt brauchen Sie nicht zu kommen, indem ich keine Zeit zu verlieren habe.‘ Graf Browne schwelgte nämlich um diese Zeit in Vergnügungen, wovon ich, da dieser Herr mir sehr wohl wollte, viel mitmachte und meine Studien dabei vernachlässigte.“

Beethoven war damals einflussreich, bekannt, ja, berühmt. Er beschäftigte die Welt; sie wünschte ihn im Bilde zu besitzen. In dem ersten Briefe an seine „Flamme“ Christine Gerhardi spricht Beethoven von einem „Konterfei“, das ihn in Verlegenheit bringt. Daher rät er der Dame: „Suchen Sie das Ding zu erwischen, so gut als sich's tun lässt,“ und fährt fort: „Ich versichere Sie, dass ich hernach alle Maler in der Zeitung bitten werde, mich nicht ohne mein Bewusstsein zu malen. Dachte ich doch nicht, dass ich durch mein eigenes Gesicht noch in Verlegenheit kommen könne.“ In dem Briefe an Freund Wegeler vom Sommer 1801 verspricht er diesem sein Porträt, das bei Artaria und „auch Kunsthandlungen herauskommt“. Um diese Zeit erschien bei Cappi, der längere Zeit bei Artaria in Stellung gewesen war, die Zeichnung von Stainhauser, die von Johann Neidl gestochen wurde. Und in Leipzig wurde im selben Jahre ein Stich von Riedel veröffentlicht.

Beethovens Erscheinung wird von den Zeitgenossen mehrfach beschrieben. Er hielt damals nicht viel auf Sauberkeit und war unordentlich gekleidet. Frau von Bernard erzählt: „Ich erinnere mich noch genau, wie sowohl Haydn als Salieri in dem kleinen Musikzimmer (beim Fürsten Lichnowski) an der einen Seite auf dem Sopha sassen, beide stets auf das Sorgfältigste nach der älteren Mode gekleidet, mit Haarbeutel, Schuhen und Seidenstrümpfen, während Beethoven auch hier in der freieren über-

rheinischen Mode, ja fast nachlässig gekleidet zu kommen pflegte.“ Giulietta Guicciardi hat also recht, wenn sie behauptet, noch in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts sei Beethoven „meist ärmlich gekleidet“ gewesen. „Sorgfältig, ja elegant gekleidet“ ging er erst später. Der Abbé Gellinek erzählte: „Er ist ein kleiner, hässlicher, schwarz und störrisch aussehender junger Mann.“ Die eben schon erwähnte Frau von Bernard vervollständigt das Porträt mit den Worten: „Unscheinbar, mit einem hässlichen, roten Gesicht voll Pockennarben.“ „Dabei sprach er sehr im Dialekt und in einer etwas gewöhnlichen Ausdrucksweise, wie denn überhaupt sein Wesen nichts von äusserer Bildung verriet, vielmehr unmanierlich in Geberden und Benehmen erschien.“ Ein Bild des damaligen Beethoven in dessen eigener Wohnung, wo er eben eine kleine musikalische Gesellschaft, darunter Schuppanzigh, Wranitzky, Süssmayer, um sich versammelt hatte, ist uns überliefert. „Es sah höchst wüst und unordentlich aus. Alles lag voll Papiere, kaum ein ordentlicher Stuhl war vorhanden. Beethoven, struppigen schwarzen Haares, gebräunter Gesichtsfarbe, steckte in einer langhaarigen dunkelgrauen Jacke und gleichen, damit zusammenhängenden Beinkleidern, so dass er dem Bilde des in Felle gekleideten Robinson in Campe's bekanntem Buche nicht unähnlich sah.“ Czerny führt das Bild noch etwas weiter aus. „Beethoven selber war in eine Jacke von langhaarigem dunkelgrauem Zeuge und gleiche Beinkleider gekleidet, so dass er mich gleich an die Abbildung des Campe'schen Robinson Crusoe erinnerte, den ich damals eben las. Das pechschwarze Haar sträubte sich zottig (à la Titus geschnitten) um seinen Kopf. Der seit einigen Tagen nicht rasierte Bart schwärzte den unteren Teil seines ohnehin brünetten Gesichts noch dunkler. Auch bemerkte ich sogleich mit dem bei Kindern gewöhnlichen Schnellblick, dass er in beiden Ohren Baumwolle hatte, welche in eine gelbe Flüssigkeit getaucht schien.“

Beethovens Sinn war auf das Innere gerichtet, auf das Aeussere gab er wenig. In den folgenden Jahren wurde das anders. In der kritischen Zeit, wo der Dämon seinen Aufenthalt in den Ohren nahm, hat die Sorgfalt auf äussere Dinge noch mehr nachgelassen. Er briefwechselte, wie wir sahen, über seine Leiden mit Wegeler, liess sich von Vering behandeln, nachdem ein „medizinischer

asinus“, der ihm kalte Bäder empfohlen, bereits abgesetzt war. Dann, als Vering sich etwas nachlässig erwies und seine Methode nicht recht anschlagen wollte, ging der Patient zu Dr. Schmidt über. Dieser hielt stilles Landleben für das beste Mittel, die Nerven Beethovens zu beruhigen, und hoffte so durch Steigerung des allgemeinen Wohlbefindens auch dem Ohrenübel entgegenzuarbeiten. Deshalb schickte er Beethoven für den Sommer 1802 nach Heiligenstadt. Von dort schreibt der Meister am 14. Juli einen Brief an die Verleger Hoffmeister & Kühnel in Leipzig. Hier in einem Bauernhause, auf einer Anhöhe ausserhalb des Dorfes, von wo man einen wunderbaren Ausblick auf die Donau- gelände, über das Marchfeld hin bis zu den Zügen der Karpathen hatte, suchte der einsame Meister Genesung von dem quälenden Leiden, das er noch ängstlich vor jedermann zu verbergen suchte. Zunächst war die Stimmung noch hoffnungsvoll. Beethoven schreibt:

„Ich bin auf'm Land und lebe ein wenig faul, um aber hernach wieder desto tätiger zu leben.“ Ries kam manchmal dorthin zur Stunde. Meister und Schüler spazierten bisweilen miteinander. Ries erzählt nun:

„Beethoven litt nämlich schon im Jahre 1802 verschiedene Male am Gehör, allein das Uebel verlor sich wieder. Die beginnende Harthörigkeit war für ihn eine so empfindliche Sache, dass man sehr behutsam sein musste, ihn durch lauterer Sprechen diesen Mangel nicht fühlen zu lassen. Hatte er etwas nicht verstanden, so schob er es gewöhnlich auf seine Zerstretheit, die ihm allerdings in höherem Grade eigen war. Er lebte viel auf dem Lande, wohin ich denn öfter kam, um eine Lektion zu erhalten. Zuweilen sagte er dann, morgens um 8 Uhr nach dem Frühstück: ‚Wir wollen erst ein wenig spazieren gehen.‘ Wir gingen, kamen aber mehrmals erst um 3 bis 4 Uhr zurück, nachdem wir auf irgend einem Dorfe etwas gegessen hatten. Auf einer dieser Wanderungen gab Beethoven mir den ersten auffallenden Beweis der Abnahme seines Gehörs, von der mir schon Stephan von Breuning gesprochen hatte. Ich machte ihn nämlich auf einen Hirten aufmerksam, der auf einer Flöte, aus Fliederholz geschnitten, im Walde recht artig bliess. Beethoven konnte eine halbe Stunde hindurch gar nichts hören und wurde, obschon ich ihm wiederholt versicherte, auch ich höre nichts mehr, (was indes nicht der Fall war) ausserordentlich still und finster. — Wenn er ja mitunter einmal lustig erschien, so war er es meistens bis zur Ausgelassenheit, doch geschah dieses nur selten.“

Die letzte Bemerkung gehört in der Tat zu der vorhergehenden Schilderung; denn Beethoven muss damals besonders wechselnder

Stimmung gewesen sein, je nachdem das Uebel ihm zu schaffen machte oder der Frohsinn des Lebens den Vorrang hatte. Die Katastrophe näherte sich, als Beethoven mit dem Anbruch des Herbstes bemerkte, dass die Hoffnung auf Genesung sich als trügerisch erwies. Am 6. Oktober schrieb er in der höchsten Verzweiflung das sogenannte „Heiligenstädter Testament“.

„Für meine Brüder Karl und Johann nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht tut 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 heillosen 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 wird 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: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub. Ach, wie wär' es möglich, dass ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei andern sein sollte, eines Sinnes, 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 tut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muss. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergiessungen nicht statthaben. Ganz allein, fast nur so viel, als es die höchste Notwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muss ich leben; nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heisse Aengstlichkeit, 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 Arzte aufgefordert, soviel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerrissen, ich mich dazu verleiten liess. Aber welche Demütigung, 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 — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, dass eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. — Geduld — so heisst es. Sie muss ich nun zur Führerin wählen, ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluss sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefasst. — Schon in meinem achtundzwanzigsten Jahre 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 Wohltun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dass ihr mir unrecht getan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seinesgleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles getan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr, meine Brüder Karl und Johann, sobald ich tot bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, dass er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt fügt Ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens soviel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Teilt es redlich und vertragt und helft Euch einander. Was Ihr mir zuwider getan, das wisst Ihr, war Euch schon längst verziehen. Dir, Bruder Karl, danke ich noch insbesondere für Deine in dieser letztern, spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, dass Euch ein besseres, sorgenloseres Leben als mir werde. Empfiehlt 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 endigte. — Lebt wohl und liebt Euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst Lichnowsky wünsche ich, dass sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von Euch; doch entstehe deswegen kein Streit unter Euch. Sobald sie Euch aber zu was Nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe Euch nützen kann! —

So wär's geschehen. — Mit Freuden eil' ich dem Tode entgegen. — Kömmt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen. — Doch auch dann bin ich zufrieden: befreit er mich nicht von einem endlosen

DAS HEILIGENSTAEDTER TESTAMENT

leidenden Zustande? — Komm', w a n n du willst: ich gehe dir mutig 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.“

„Heiligenstadt, am 10. Oktober 1802.

So nehme ich denn Abschied von Dir — und zwar traurig. — Ja, die geliebte Hoffnung — die ich mit hierher 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 dürr geworden. Fast wie ich hierher kam — gehe ich fort — selbst der hohe Mut — der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte — er ist verschwunden. — O Vorsehung — lass einmal einen reinen Tag d e r F r e u d e mir erscheinen! — So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. — O wann — o wann, o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen! — Nie? — nein — o, es wäre zu hart! —

Unter diesen seelischen Qualen bereitet sich eine neue Zeit der Tonkunst vor. In den frohen Zwischenräumen ist ausser anderen Werken die zweite Symphonie geschrieben. Und Beethoven wollte einen ganz neuen Weg betreten. Er hat sich vom Schicksal nicht niederbeugen lassen.