

III. ABSCHNITT

DER

MITTLERE BEETHOVEN

„Ich bin mit meinen bisherigen
Arbeiten nicht zufrieden; von nun an
will ich einen neuen Weg betreten.“

8. Kapitel

DIE EROICA

Nur selten hat sich Beethoven über musikalische Fragen in seinen Briefen ausgesprochen. Aber gerade aus dem Heiligenstädter Sommer besitzen wir eine nicht unwichtige Aeussderung in dem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 13. Juli 1802. „In Ansehung der arrangierten Sachen bin ich jetzt herzlich froh, dass Sie dieselben von sich gewiesen. Die unnatürliche Wut, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können. Ich behaupte fest, nur Mozart konnte sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch — und ohne mich an beide grosse Männer anschliessen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch. Da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muss man — noch hinzutun, und hier steckt der missliche Stein des Anstosses, den zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muss oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muss. — Ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für Geigeninstrumente verwandelt, worum man mich so sehr bat, und ich weiss gewiss, das macht mir so leicht nicht ein anderer nach . . .“ Diese Sonate war op. 14, 1 in E-dur, die als Quartett in F-dur erschien. Beethoven selbst hat nur wenig arrangiert; und zwar: das Septett als Klaviertrio mit Klarinette (oder Violine) und Violoncell, ferner das Bläserquintett op. 16 als Klavierquartett und das noch zu erwähnende Violinkonzert für Klavier.

Um diese Zeit beschäftigten neue tonkünstlerische Probleme den Meister. In einem Skizzenbuche jener Periode findet sich

die Bemerkung: „Jede Variation in einer anderen Taktart — oder abwechselnd einmal in der linken Hand Passagen und dann fast die nämlichen oder andere in der rechten Hand ausgeführt.“ Diese Pläne beziehen sich auf die Es-dur-Variationen op. 35, welche dem Grafen Moritz Lichnowski, also einem guten Pianisten, gewidmet sind. Sie wirkten auch bei den Variationen op. 34 in F-dur nach, welche wiederum der Fürstin Odessalchi, jener uns bekannten Schülerin Beethovens, zugeeignet wurden. Beethoven hielt es für nötig, über diese im Jahre 1803 veröffentlichten Variationen an die Verleger zu schreiben: „Statt allem Geschrei von einer neuen Methode von Variationen, wie es unsere Herren Nachbarn, die Gallofranken, machen würden, wie z. B. mir ein gewisser französischer Komponist Fugen präsentierte après une nouvelle méthode, welche darin besteht, dass die F u g e keine F u g e m e h r i s t, usw. — so habe ich doch gewollt den Nichtkenner darauf aufmerksam machen, dass sich wenigstens diese Variationen von anderen unterscheiden, und das glaube ich am ungesuchtesten und immer klarsten mit dem kleinen Vorbericht, den ich Sie bitte, sowohl für die kleineren als die grösseren Variationen zu setzen; in welcher Sprache und in wievielen, das überlasse ich Ihnen, da wir armen Deutschen nun einmal in allen Sprachen reden müssen. — Hier der Vorbericht selbst: ‚Da diese Variationen sich merklich von meinen früheren unterscheiden, so habe ich sie, anstatt wie die vorhergehenden nur mit einer Nummer (nämlich z. B.: Nr. 1, 2, 3) anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner grösseren musikalischen Werke aufgenommen, umso mehr da auch die Themas von mir selbst sind. Der Verfasser.‘ NB. Finden Sie nötig, etwas zu ändern oder zu verbessern, so haben Sie völlige Erlaubnis.“

Beethoven machte Versuche. Dabei fielen geniale Schnitzel ab. So die „sieben Bagatellen“ op. 33, auf deren Manuskript zwar die Jahreszahl 1782 steht, denen der Meister aber neuere und neueste Einfälle beigelegt hat; es finden sich Skizzen zu einer Bagatelle im Notizbuche von 1802.

Einen unbedingten Fortschritt zeigen die drei Violinsonaten op. 30 in A-dur, c-moll und G-dur. Sie sind dem Kaiser Alexander I. von Russland gewidmet und in der Wiener Zeitung

vom 28. Mai 1803 als erschienen angezeigt. Wahrscheinlich waren sie schon im Frühjahr 1802 fertig. Die Widmung an den russischen Kaiser Alexander I., jenen bekannten Philanthropen, ging durch den Grafen Anton Kyrillowitsch Rasoumowski. Der Graf war schon 1793 Gesandter in Wien, wurde aber vom Kaiser Paul abberufen. Alexander schickte ihn alsbald nach seiner Thronbesteigung im Jahre 1801 wiederum auf den Wiener Posten. Ein Referent in Dohms und Rodenbergs „Salon“ berichtet, dass alle Werke Beethovens im Kammerstil bei Rasoumowski „brühwarm aus der Pfanne weg durchprobiert wurden“. Viele sicher; in diesen Jahren jedenfalls noch nicht alle. Der russische Kaiser hat die Widmung angenommen und dem Komponisten, allerdings viel später, einen wertvollen Brillantring überreichen lassen.

Die Sonaten selbst bieten viel Bemerkenswertes. Der erste Satz der A-dur-Sonate erscheint in sich etwas zerklüftet. Aber das ist die Folge einer neuen, überraschenden Schreibweise, mit der es dem Komponisten noch nicht ganz nach Wunsch geht. In dem Adagio ereignet sich nichts, was von der F-dur-Sonate weiter abführt, mit Ausnahme jenes kurzen emphatischen und rezitativischen Ausrufs in der Mitte des Satzes. Das Allegretto con variazioni zum Schlusse zeigt die ganz neue Art zu variieren. Das Eigentümliche darin liegt sonderlich in den beiden letzten Variationen, in dem wie von fernher getragenen Geheimklang der Töne



— es ist eine seltsame Fernwirkung, man möchte sagen: hinter der Musik; nur der Feinhörige erlauscht das. Als Finale dieser Sonate war zuerst das schneidige und ausgiebige Rondo-Finale der Kreutzer-Sonate gedacht; es wurde mit Recht durch den jetzigen Schlusssatz ersetzt.

Die zweite Sonate beginnt in bestimmtem c-moll mit einem jener überzeugenden, unwidersprechlichen Motive Beethovens.

Darauf redet das Staccato eine neue Sprache. Die wahrhaft süsse Melodie des Seitenthemas



zeigt jenes neue Vermögen Beethovens, in abgründige Seelentiefen einzudringen, um daraus die verborgensten Geheimnisse hervorzulocken. Die Maasse dieses Satzes, das heisst der Themen und ihrer Entwicklungen, sind aussergewöhnlich. Vielleicht hat Beethoven deshalb von der Wiederholung des ersten Theiles abgesehen. Auch das Adagio wird breit und mit neuen Reizen ausgeführt. Die Ideen fangen an, den Ton anzugeben; die Rücksicht auf die Instrumente tritt zurück. „Denkt er, dass ich an seine elende Geige denke, wenn ich komponiere?“ Das Scherzo ist ein ausserordentlich fein ziselierter Satz, dessen kapriziösen Rhythmen und Vorschlägen im Hauptsatze die munteren Gänge im Trio lieblich gegenüberstehen. Das Finale gibt mehr zu denken und zu fühlen, als in den Tönen ausgesprochen ist. Der heroischen und zugleich elegischen Stimmung des ersten Satzes stellt es die Lebendigkeit heiterbewegten Lebens entgegen. Das Presto am Schluss führt die Sonate flott und zugleich prächtig zu Ende.

Nun folgt die „Champagnersonate“, frisch und spritzig im Allegro assai mit seinem manchmal sträubigen Sechachteltakt, perlend und schäumend in dem Allegro vivace im Zweivierteltakt mit seinen zarter gefärbten Zwischensätzen. Mitten inne steht jenes, nicht Menuetto, sondern treffend mit gemüthlicherer Sprache „Tempo di minuetto“ benannte Sätzchen, das voll sanglicher Anmut Scherzo und Adagio dieser Sonate harmonisch zusammenschweisst. — Die mächtigste Sonate dieses Dreibundes ist natürlich die zweite in c-moll, schon weil sie vier Sätze hat. Sie verrät am meisten den gewaltig fortgeschrittenen Schöpfer der Klavier-sonaten jener Zeit.

Hierher gehören nämlich die drei Sonaten op. 31. Davon erschienen Nr. 1 in G-dur, sowie Nr. 2 in d-moll in dem fünften Heft von Naegelis „Répertoire des Clavecinistes“ in Zürich An.

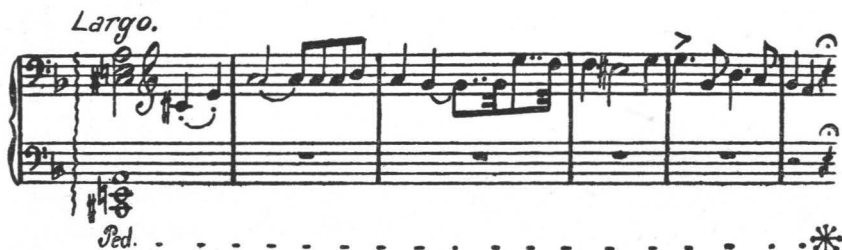
fang 1803, kurz danach in einer „Edition très correcte“ bei Simrock in Bonn, beidemal als op. 31. 1804 kam die dritte Sonate in Es-dur in Heft 11 von Naegelis Répertoire zusammen mit der Sonate pathétique heraus. Cappel endlich gab alle drei Sonaten 1805 als Opus 29 heraus. Die richtige Opuszahl blieb 31. Die Sonaten tragen keine Widmung.

Bevor wir dieses denkwürdige Opus 31 ansehen, müssen wir uns kurz jener entscheidenden Worte Beethovens erinnern: „Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden; von nun an will ich einen neuen Weg betreten.“

Der Hauptsatz der ersten Sonate hat ebenso wie die A-dur-Violinsonate op. 30, 1 einen etwas provisorischen Charakter. Die Motive stehen ziemlich unvermittelt nebeneinander. Und doch ist ein bedeutenderer Aufschwung namentlich in der Durchführung gelungen, obwohl sie eher Ausführung heissen könnte. In dieser Sonate herrscht das Klavier; enthält schon der erste Satz keine Note, die nicht dem Instrument angepasst wäre und klingt deshalb jede für sich heraus, so nützt vollends das Adagio grazioso weitere Eigenheiten des Klaviers aus. Die Staccati verleihen diesem Satz eine schwebende Beweglichkeit, Seitengänge und Kadenzen verbinden die unruhigeren Einschläge zu weicheren Legatoempfindungen, die durch ausdrucksvolle Synkopen noch vertieft werden. Einen Satz von Mozartscher Anmut, aber von natürlicherer, jauchzenderer Fröhlichkeit stellt das Rondo-Finale dar, ein Allegretto alla breve, dessen Thema, auf verschiedene Weise gewandelt, uns immer inniger ergreift, und das schliesslich nachdenklich in wenigen Adagiotakten mit empfindungsvollem Parlando und im Presto energisch in seiner ersten Figur durchgeführt wird.

Beethoven beabsichtigte, in einer Gesamtausgabe seiner Werke vielen früheren Stücken eine Erklärung über die ihnen zugrundeliegende poetische Idee beizufügen. Dazu ist es nicht gekommen. Ueber den Sinn der d-moll-Sonate befragte ihn einmal Schindler; der Meister antwortete: „Lesen Sie nur Shakespeares Sturm.“ Man möchte diese Sonate darum die „Sturmsonate“ nennen. Die grundlegende, reissende Achtelfigur mit ihren charakteristischen Achtelpaaren wird durch die spannenden emporstrebenden verschwommenen Laute der Arpeggien nur eindringlicher

gemacht, dann folgt eine Jagd durch krachendes Gehölz; in dem Brausen des Windes lassen sich ergreifende Stimmen vernehmen. Breitere Rezitative schwellen zu einem starken Sturm auf. Rezitativgesänge, die uns, gleichsam in einer Hütte weilend, vom Winde verwischt herangetragen werden (Pedal!)



und Arpeggien leiten uns zurück. Schliesslich vergrollt das Wetter mit murmelnden Bässen. Ueber ein breites, ruhevolles Adagio mit eigentümlich dunklem Basseinwurf kommen wir zu dem Allegretto, das zu Mozart zurückblickt und auf Schumann hinweist. Ueber den rhythmisch auffallend gestalteten Satz erzählt Czerny: „Als Beethoven einst im Sommer bei seinem Landaufenthalt in Heiligenstadt bei Wien einen Reiter bei seinen Fenstern vorübergaloppieren sah, gab ihm das gleichmässige Trappen die Idee zum Thema des Finales seiner d-moll-Sonate op. 31, 2.“ Das Motto des Satzes wäre also etwa: „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind . . . !“

Wie die Zeitgenossen diese neuen Werke aufnahmen, beweist eine Frage des Freundes Dolezalek: „Ob denn das (eine Stelle in der d-moll-Sonate) gut sei?“, worauf Beethoven erwiderte: „Freilich ist es gut. Aber du bist ein Landsmann des Krumpholz. In deinen harten böhmischen Kopf geht das nicht hinein.“

Die musikalische Umgestaltungskunst und Umgestaltungslust feiern wie in der d-moll-Sonate, so in der Es-dur-Sonate Triumphe. Die Pausen, in denen nicht geatmet werden darf, die Bindung weiter Bögen durch kurze Motive, die Einleitungen mit ihren Ritardandi und Fermaten, die kadenzierende Verbindung gewisser Figurengruppen, die rhythmischen Entwicklungen, all das gibt dem ersten Satz sein besonderes Gepräge. Im nächsten haben wir das erste grosse Scherzo von Beethovens zweiter

Schaffensperiode. Es verzichtet auf ein Trio, bringt statt dessen eine Durchführung und ist im übrigen erfüllt von einem weit tieferen Humor als ihn je ein Tanzsätzchen früheren Stiles hätte zu bringen gewagt. Wie zum Beweise dafür steht hier das milde Menuett „Moderato e grazioso“ mit seinem unvergesslichen, sanften Gesang neben dem Scherzo als langsamer Satz. So wandeln sich die Zeiten! Vollkommen wird die Sonate durch eine Schlusstarantella, deren gleichmässig durch Fehlen des zweiten und fünften Achtels ausgezeichnete Sechsaachteltakte in einem höchst gewaltigen Presto con fuoco dahinjagen, gleichsam über alle Anhöhen und viele Tonarten hinweg. Nach kurzem Rückblick erfolgt rascher, fester Abschluss.

Die Entwicklung einer einheitlichen Idee innerhalb der Sonate wird bei Beethoven immer deutlicher. Der Meister selbst hat sich darüber nicht weitläufig ausgesprochen. Wir dürfen aber Herder als Sprecher der Zeit anführen. In seiner „Calligone“, die 1800 erschienen war, lesen wir über „das Erhabene hörbarer Vorstellungen“, es bestehe in der „fortschreitenden Wirkung“: „Es gibt uns mit Einem viel, mächtig fortwirkend, indem es 1. den Faden unserer gewöhnlichen Vorstellungen zerreisst, 2. uns höher und höher hebet; indem es 3. uns in Labyrinthe führt und glücklich hinausführt, und 4. froh vollendet. Mithin ruht das wahre Erhabene eigentlich im ganzen progressiven Werk des Dichters.“ Ist das nicht der Schlüssel zu Beethovens musikalischen Bestrebungen? Die Werke lehren es.

Wie aus früher Zeit herüber weht uns nach diesen Sonaten der Geist des c-moll-Konzerts an. Beethoven schreibt schon im April 1801 an Breitkopf & Härtel: „Es erfordert die musikalische Politik, die besten Konzerte eine Zeitlang bei sich zu behalten.“ Da das B-dur- sowie das C-dur-Konzert schon „verhandelt“ waren, kann das zurückbehaltene Konzert nur das in c-moll gewesen sein, dessen Manuskript die Jahreszahl 1800 trägt, und an dem Beethoven im Sommer in Unterdöbling gearbeitet hat. Der Ursprung reicht sicher noch weiter zurück, da Beethoven schon in Bonn eine Reihe von Konzerten gehabt haben muss, die wir nicht kennen. Die Widmung an den Prinzen Ferdinand von Preussen gibt einen Fingerzeig. Beethoven lernte ihn ja im Jahre 1797 in Berlin kennen und als tüchtigen, gar nicht prinz-

lichen Klavierspieler schätzen. Ries berichtet ausserdem: „Die Klavierstimme des c-moll-Konzerts hat nie vollständig in der Partitur gestanden.“ Und Seyfrieds Mitteilungen über den Vortrag im Jahre 1803 bestätigen das nur. „Beim Vortrage seiner Konzertsätze lud er mich ein, ihm umzuwenden; aber — hilf Himmel! — das war leichter gesagt als getan; ich erblickte fast lauter leere Blätter; höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir recht unverständliche ägyptische Hieroglyphen hingekritzelt; denn er spielte beinahe die ganze Prinzipalstimme bloss aus dem Gedächtnis, da ihm, wie fast gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz war, solche vollständig zu Papier zu bringen. So gab er mir also nur jedesmal einen verstohlenen Wink, wenn er mit einer dergleichen unsichtbaren Passage am Ende war, und meine kaum zu bergende Aengstlichkeit, diesen entscheidenden Moment ja nicht zu versäumen, machte ihm einen ganz köstlichen Spass, worüber er sich noch bei unserem gemeinschaftlichen jovialen Abendbrote vor Lachen ausschütten wollte.“

Der Aufbau des ersten Satzes entspricht dem bis dahin Ueblichen; das Orchester bringt die Exposition. Erst danach bemächtigt sich das Klavier der Ideen. Jäh fügt Beethoven an das Allegro in c-moll ein Largo in E-dur, einen überraschenden Farbenwechsel damit schaffend. Die reichen und weichen Figuren des lang-samen Satzes, deren ebenmässiger Fluss unvergleichlich wirkt, verklären das Largo. Das Rondo könnte ein Haydn geschrieben haben — nein, eben nur Beethoven konnte es schreiben. Die Melodik lacht ordentlich. Das ganze Konzert vermählt wohl lautende italienische Kantilene und deutsche Märchenpoesie. Es ist kein finsternes, wie die Zeitgenossen gerne sagten „schauerliches“, sondern ungemein farbiges und weiches c-moll in diesem Konzert und ein zartes himmelblaues E-dur. — Dies grand concerto op. 37 erschien erst im November 1804.

Im folgenden Sommer schrieb Beethoven in Hetzendorf das Oratorium: „Christus am Oelberg“. Dieses Werk und den „Fidelio“ komponierte er „im Dickicht des Waldes im Schönbrunner Hofgarten auf einer Anhöhe zwischen zwei Eichstämmen sitzend, die sich ungefähr zwei Fuss von der Erde vom Hauptstamm trennten“. Das Oratorium wurde am 5. April 1803 im Theater

an der Wien aufgeführt. Es erschien aber erst im Oktober 1811 bei Breitkopf & Härtel, trotzdem der Fürst Lichnowski sich grosse Mühe gegeben, es unterzubringen. Es trägt keine Widmung.

Das Werk besteht aus Introduction, Rezitativ und Arie (Jesus), 2. Rezitativ und Arie (Seraph) nebst Chor der Engel, 3. Rezitativ und Duett (Jesus, Seraph), 4. Rezitativ (Jesus) mit Chor der Krieger, 5. Rezitativ (Jesus) nebst Chor der Krieger und Jünger, 6. Rezitativ (Petrus, Jesus) und Terzett (Seraph, Jesus, Petrus) mit Chor der Engel. Beethoven schrieb an die Verleger unter dem 26. Juli 1804: „Das Oratorium ist bisher noch nicht herausgekommen, weil ich einen ganz neuen Chor dazu noch beigefügt und einige Sachen noch verändert habe, indem ich das ganze Oratorium in nur einigen Wochen schrieb und mir wohl hernach einiges nicht ganz entsprach — deswegen hatte ich es bisher zurückbehalten. Diese Aenderungen datieren sich erst nach der Zeit, als Ihnen mein Bruder davon geschrieben.“ Der Text stammt von einem Franz Xaver Huber. Beethoven äussert sich auch darüber brieflich: „Hier und da muss der Text bleiben, wie er ursprünglich ist; ich weiss, der Text ist äusserst schlecht, aber hat man auch sich einmal aus einem schlechten Text ein Ganzes gedacht, so ist es schwer, durch einzelne Aenderungen zu vermeiden, dass eben dieses nicht gestört werde, und ist nun gar ein Wort allein, worin manchmal grosse Bedeutung gelegt, so muss es schon bleiben, und ein (trauriger) Autor ist dieses, der nicht so viel Guts als möglich auch aus einem schlechten Text zu machen weiss oder wusste, und ist dieses der Fall, so werden Aenderungen das Ganze gewiss nicht besser machen. — Einige habe ich gelassen, da sie wirkliche Verbesserungen sind.“ Ueber die Kritik des Werkes schrieb Beethoven an dieselbe Firma am 9. Oktober 1811: „Das Oratorium lassen Sie, wie überhaupt alles, rezensieren, durch wen Sie wollen. Es ist mir leid, Ihnen nur ein Wort über die elenden Rezensenten geschrieben zu haben. Wer kann nach solchen Rezensenten fragen, wenn er sieht, wie die elendesten Sudler in die Höhe von ebensolchen elenden Rezensenten gehoben werden, und wie sie überhaupt am unglimpflichsten mit Kunstwerken umgehen und durch ihre Ungeschicklichkeit auch müssen, wofür sie nicht gleich den gewöhnlichen Massstab, wie der Schuster seinen Leisten, finden. — Ist etwas bei dem Oratorium zu be-

rücksichtigen, so ist es, dass es mein erstes und frühes Werk in der Art war, in vierzehn Tagen zwischen allem möglichen Tumult und anderen unangenehmen, ängstigenden Lebensereignissen (mein Bruder hatte eben eine Todeskrankheit) geschrieben worden. — Rochlitz hat, wenn mir recht ist, schon noch ehe es Ihnen zum Stechen gegeben, nicht günstig von dem Chor der Jünger, 'Wir haben ihn gesehen,' (in C-dur) gesprochen; er nannte ihn komisch, eine Empfindung, die hier wenigstens niemand im Publikum darüber zeigte, da doch unter meinen Freunden auch Kritiker sind. Dass ich wohl jetzt ganz anders ein Oratorium schreibe als damals, das ist gewiss. — Und nun rezensiert, so lange ihr wollt, ich wünsche euch viel Vergnügen, wenn's einen auch ein wenig wie ein Mückenstich packt, dann macht's einem einen ganz hübschen Spass. Re-re-re-re-re-zen-zen-si-si-si-si-siert siert siert — nicht bis in alle Ewigkeit, das könnt ihr nicht."

1806 lässt Beethoven die Firma wissen: „Ich benachrichtige Sie, dass mein Bruder in Geschäften seiner Kanzlei nach Leipzig reist," und fügt hinzu, dass er ihm das Oratorium und andere Sachen mitgeben werde. Die Brüder nahm Beethoven überhaupt öfter in Anspruch. Am 22. April 1802 schreibt Beethoven an Breitkopf & Härtel:

„Ich behalte mir vor, Euer Hochwohlgeboren nächstens selbst zu schreiben — viele Geschäfte — und zugleich manche Verdrüsslichkeiten — machen mich eine Zeitlang zu manchen Dingen ganz unbrauchbar. — Unterdessen können Sie ganz auf meinen Bruder vertrauen, — der überhaupt alle meine Sachen führt. — Mit wahrer Achtung

ganz Ihr

Beethoven."

Ries erhebt den Vorwurf, Karl van Beethoven habe sich „leider immer um Ludwigs Geschäfte bekümmert“. Wirklich liefen allerhand Unlauterkeiten unter, wenn die Brüder Johann und Karl die Geschäfte Beethovens in die Hand nahmen. Ein Brief vom September 1803 enthält folgendes NB. Beethovens: „Alles, was ich Ihnen hier antrage, ist ganz neu — da leider so viele **fatale alte Sachen** von mir verkauft und gestohlen worden.“ Wie es mit den Sonaten op. 31 ging, erzählt Ries genauer.

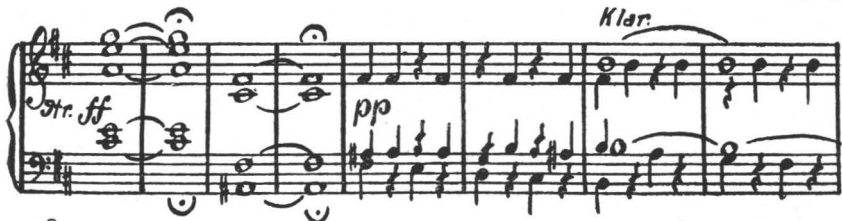
„Die drei Solosonaten (op. 31) hatte Beethoven an Naegeli in Zürich versagt, während sein Bruder Karl (Kaspar), der sich leider! immer um seine Geschäfte bekümmerte, diese Sonaten an einen Leipziger Verleger verkaufen wollte. Es war öfters deswegen unter den Brüdern Wortwechsel, weil Beethoven sein einmal gegebenes Wort halten wollte. Als die Sonaten auf dem Punkte waren, weggeschickt zu werden, wohnte Beethoven in Heiligenstadt. Auf einem Spaziergange kam es zwischen den Brüdern zu neuem Streite, ja endlich zu Tätlichkeiten. Am andern Tage gab er mir die Sonaten, um sie auf der Stelle nach Zürich zu schicken, und einen Brief an seinen Bruder, der in einen andern an Stephan von Breuning zum Durchlesen eingeschlagen war. Eine schönere Moral hätte wohl keiner mit gütigerem Herzen predigen können als Beethoven seinem Bruder über sein gestriges Betragen. Erst zeigte er es ihm unter der wahren, verachtungswerten Gestalt, dann verzieh er ihm alles, sagte ihm aber auch eine üble Zukunft vorher, wenn er sein Leben und Betragen nicht völlig ändere.“

Doch damit nicht genug, suchten die Brüder auch „alle näheren Freunde von Beethoven fernzuhalten“. Von vielen Vorkommnissen können wir nichts Näheres erfahren. Auffällig erscheint es, dass der Name Johann in dem Heiligenstädter Testament nachträglich ausradiert wurde. Beethoven schloss freilich stets leicht und schnell wieder Frieden, seine edle Gesinnung und das unentwegte Brudergefühl siegten stets. Das himmelhochjauchzend zum Tode betrübt galt bei Beethoven wie im Leben so in seiner Kunst. Der Tiefunglückliche hat in dem schlimmen Heiligenstädter Sommer die frohe D-dur-Symphonie geschrieben!

Auch sie ist ein Schritt vorwärts, einwärts, aufwärts. Wenn Beethoven auch weit davon entfernt war, in äusserlichem Sinne um jeden Preis originell sein zu wollen, so beweisen seine Worte und Taten, dass er bewusst einen „neuen Weg“ betreten, dass er den Fortschritt zu einem neuen Stil gewollt hat. Beethoven hat von der zweiten Symphonie drei vollständige Partituren gefertigt. Ries erzählt folgendes: „In der schon genannten Symphonie in D, die mir Beethoven in seiner eigenen Handschrift in Partitur geschenkt hatte, zeigte sich im Larghetto quasi andante etwas sehr Auffallendes. Das Larghetto ist nämlich so schön, so rein und freundlich gedacht, die Stimmenführung so natürlich, dass man sich kaum denken kann, es sei je etwas daran geändert worden. Der Plan war auch von Anfang an, wie er jetzt ist, allein in der zweiten Violine ist, beinahe schon in den ersten Linien, bei vielen Stellen ein sehr bedeutender Teil

der Begleitung und an einigen Stellen auch in der Altviola geändert, jedoch alles so vorsichtig ausgestrichen, dass ich, trotz vieler Mühe nie die Originalidee herausfinden konnte. Ich habe auch Beethoven darüber gefragt, der mir aber trocken erwiderte: „So ist es besser.“

Trotzdem erreicht diese Symphonie den neuen Stil noch nicht. In ihr erzielt Beethoven namentlich durch die freiere Verwendung der Bläser ganz neue Farben, grössere Kontraste und nachhaltigere Kraft des Orchesterklanges. Die Symphonie dehnt sich weiter aus als irgendein Werk dieser Gattung vor ihr. Die echt Beethovenischen Partiturwunder fehlen noch; ausser in der Coda des Finales. Wieder beginnt das Hauptallegro mit einem Vorspiel wie in der ersten Symphonie. Das Thema setzt fast altfränkisch ein und wird nicht aussergeschichtlich fortgesponnen; auch das zweite Thema will nicht den Umsturz. Die Durchführung lässt allerlei Künste springen, bringt kanonische Führungen, doppelten Kontrapunkt und wagt wirksame Modulationen. Dieser Satz entsprang Wissen und Kunst zugleich; prächtig wie er lautet, muss er gefallen, mehr vermag er allerdings nicht. Das Larghetto ist der ausgesprochene Liebling aller; besonders war's der Franz Schuberts. Das machten seine blühenden Melodien; da klingt und singt alles; nicht nur die Themen, auch die rhythmisch und thematisch ausschmückenden Ornamente, welche die Gedanken durch feinsinnige Modulation wie durch volle Farbenstrahlen führen. Das Scherzo allegro gebärdet sich noch kecker in modulatorischen und dynamischen Schattierungen; in knappen, weniger reizvollen als bunten Linien spielen sich Scherzo und Trio kurz ab. Das Rondo-Finale zeigt den derben Griff, mit dem der Zyklop Beethoven in die Saiten fährt. Im Wechselspiel der Haupt- und Zwischensätze führt uns Beethoven über die Erde durch den Himmel und zur Erde zurück. — Ueber die Coda des Finales kann man nur die romantischen Worte sagen: „Man weiss nicht, was noch werden mag!“,



DIE EROICA

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of three staves: the top staff is for Oboe (Ob.) with a *pp* dynamic marking, the middle staff is for Horns (Hörn.) with a *cresc.* marking, and the bottom staff is for Piano (pizz.) with a *pp* marking. The second system consists of two staves: the top staff is for Violoncello and Double Bass (u.s. u.) with a *u.s. u.* marking. The music is in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Das Werk wurde als op. 36 im März 1804 veröffentlicht und wiederum dem im Heiligenstädter Testament ausdrücklich mit dankbarer Gesinnung genannten Fürsten Lichnowski gewidmet.

Diese Symphonie führte Beethoven in einem eigenen Konzert am 5. April zusammen mit der ersten, mit dem Klavierkonzert in c-moll und dem Oratorium „Christus am Oelberg“ auf. Ueber die Generalprobe erzählt Ries folgendes: „Die Probe ging um 8 Uhr morgens an . . .“ „Es war eine schreckliche Probe und um $\frac{1}{23}$ Uhr alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden.

Fürst Karl Lichnowski, der von Anfang der Probe beiwohnte, hatte Butterbrot, kaltes Fleisch und Wein in grossen Körben holen lassen. Freundlich ersuchte er alle, zuzugreifen, welches nun auch mit beiden Händen geschah und den Erfolg hatte, dass man wieder guter Dinge wurde. Nun bat der Fürst, das Oratorium noch einmal durchzuprobieren, damit es abends recht gut ginge und das erste Werk dieser Art von Beethoven, seiner würdig, ins Publikum gebracht würde. Die Probe fing also wieder an. Das Konzert begann um 6 Uhr, war aber so lang, dass ein paar Stücke nicht gegeben wurden.“

Das Konzert brachte Beethoven eine Einnahme von 1800 Gulden, der künstlerische Erfolg liess dagegen zu wünschen übrig. Die Urteile der Zeitungen waren nicht gerade glänzend. „Der wackere Beethoven, dessen Oratorium ‚Christus am Oelberg‘ auf dem Wiedener Stadttheater zum ersten Mal gegeben wurde, war nicht ganz glücklich und konnte trotz dem Bemühen seiner zahlreichen Verehrer keinen ausgezeichneten Beifall erhalten.

Man fand zwar beide Symphonien, auch einzelne Stellen des Oratoriums, sehr schön, doch das Ganze zu gedehnt, zu kunstreich im Satz und ohne gehörigen Ausdruck, vorzüglich in den Singstimmen.“ Die Zeitung für die elegante Welt meinte, „dass die erste Symphonie mehr Wert als die letztere (in D-dur) hat, weil sie mit ungezwungener Leichtigkeit durchgeführt ist, während in der zweiten das Streben nach dem Neuen und Auffallenden schon mehr sichtbar ist. Uebrigens versteht es sich von selbst, dass es beiden an auffallenden und brillanten Schönheiten nicht mangelt. Weniger gelungen war das folgende Konzert aus c-moll, das auch Herr van Beethoven, der sonst als ein vorzüglicher Klavierspieler bekannt ist, nicht zu voller Zufriedenheit des Publikums vortrug“. Gleichwohl wurde das Oratorium am 30. Juli, 4. August 1803 und 27. März 1804, also in Jahresfrist noch dreimal, aufgeführt. Der „opernmässige“ Stil gefiel wahrscheinlich dem mit Oratorien damals nicht verwöhnten Publikum recht gut. Weitere Aufführungen soll der „Hofmusikgraf“ (Braun) nicht zugegeben haben.

Das Publikum urteilte nach den ihm geläufigen Opern. Damals war gerade wieder ein neuer Stern am Opernhimmel aufgegangen: Cherubini. Von ihm brachten die verschiedenen Theater, das Schikanedersche und das Hoftheater, um die Wette neue Werke; so „Lodoiska“, „Die Wasserträger“, welche das Hoftheater unter dem Titel „Die Tage der Gefahr“, Schikaneder einen Tag früher beginnend unter dem Titel „Graf Armand, oder die zwei unvergesslichen Tage“ zu gleicher Zeit aufführten. Das Hoftheater kam dann mit „Medea“, Schikaneder mit dem „Sankt Bernhardsberg“ heraus. Baron Braun fuhr persönlich nach Paris, um mit Cherubini wegen neuer Opern, die dieser erst komponieren sollte, zu unterhandeln.

In dieser Zeit weilte der Abt Vogler in Wien, ein Musiker, der zwar von Mozart nicht sehr hoch bewertet wurde, dem Publikum aber schon 1801 mit seiner Musik zu „Hermann von Stauffen oder das Fehmgericht“ recht gut gefallen hatte. Diesem Künstler gab man den Auftrag, drei Opern zu schreiben.

Auch an Beethoven dachte man. Seinen Ruf stellt ein Artikel des „Freimütigen“ aus Kotzebues Feder ins rechte Licht. „Die vorzüglichsten Klavierstücke, die man in der letzten Fasten-

zeit bewundert, waren ein neues Quintett von Beethoven, genialisch ernst, voll tiefen Sinnes und Charakters, nur dann und wann zu grell, hier und da Oktavensprünge, nach der Manier dieses Komponisten; Beethoven ist seit kurzem mit einem ansehnlichen Gehalt bei dem Theater an der Wien engagiert worden und wird dort nächstens ein Oratorium von seiner Arbeit ‚Christus am Oelberg‘ aufführen.“ Die Zeitung für die elegante Welt hatte also nicht unrecht, wenn sie berichtete: „Beethoven schreibt eine Oper vom Schikaneder.“

Im April 1803 finden wir einen neuen Künstler vor, den Mulatten Bridgetower. Wir begegnen ihm in einer musikalischen Unterhaltung bei Beethoven. Dieser wohnte damals schon in seiner Eigenschaft als beauftragter Opernkomponist im Theater an der Wien, wo er seinen Bruder Karl zu sich nahm, da er ihn zur Ausführung seiner Korrespondenzen wieder lebhaft verwendete. Der vorzügliche Geiger Bridgetower, der schon als Wunderkind aufgetreten war, hatte beim Kronprinzen von Wales gedient. Jetzt suchte er mit Hilfe des Grafen Moritz Dietrichstein ein erfolgreiches Konzert in Wien zu geben. Der Graf veranlasste den Fürsten Lichnowski, Bridgetower mit Beethoven bekanntzumachen, und setzte es durch, dass des Geigers Wunsch, der angesehenste Musiker Wiens möge in seinem Konzert mitwirken und womöglich eine neue Komposition aufführen, von Beethoven erfüllt wurde.

Das durch eine geschickte Subskription wohl vorbereitete Konzert fand am 24. Mai statt. Beethoven ging mit Bridgetower vorher noch zu dem Grafen Deym, zu der Gräfin Guicciardi und anderen, um Stimmung dafür zu machen. Der Meister wirkte ausserdem mit und hatte ein neues Stück zu diesem Zweck geschrieben: die Kreutzer-Sonate. Ries erzählt hierüber folgendes: „Die berühmte Sonate in a-moll (op. 47) mit Violine concertante, Rudolph Kreutzer in Paris dediziert, hatte Beethoven ursprünglich für Bridgetower, einen englischen Künstler, geschrieben. Hier ging es nicht viel besser, obschon ein grosser Teil des ersten Allegro früh fertig war. Bridgetower drängte ihn sehr, weil sein Konzert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte.

Eines Morgens liess mich Beethoven schon um $\frac{1}{2}5$ Uhr rufen und sagte: ‚Schreiben Sie mir diese Violinstimme des ersten

Allegros schnell aus.' — (Sein gewöhnlicher Kopist war ohnehin beschäftigt.) Die Klavierstimme war nur hier und da notiert. — Das so wunderschöne Thema mit Variationen aus F-dur hat Bridgetower aus Beethovens eigener Handschrift im Konzerte im Augarten, morgens um 8 Uhr, spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben war.“

Nach Czerny wurde der erste Satz in vier Tagen komponiert. Bridgetower selbst hat auch einige Bemerkungen zur Sache hinterlassen. „Als ich Beethoven zu Wien in dieser konzertierenden Sonate begleitete, ahmte ich bei der Wiederholung des ersten Teiles des Presto den Lauf im achtzehnten Takte der Pianofortepartie dieses Satzes in folgender Weise nach Noten!



Er sprang auf, umarmte mich und sagte: „Noch einmal, mein lieber Bursch!“ Dann hielt er das offene Pedal während dieses Laufes auf dem Tone C bis zum neunten Takte aus.

Beethovens Ausdruck im Andante war so rein, was jederzeit den Vortrag seiner langsamen Sätze charakterisierte, dass man einstimmig verlangte, dass dasselbe zweimal wiederholt würde.“ Uebrigens sei noch eine Bemerkung Czernys über das Konzert mitgeteilt: „Bridgetower war ein Mulatte und spielte sehr extravagant; als er die Sonate mit Beethoven spielte, lachte man sie aus.“

Das Werk erhielt den vielsagenden Titel: Sonata per il pianoforte ed un violino obbligato, scritta in uno stilo concertante, quasi come d'un concerto. Sie erschien als Opus 47 im Jahre 1805 bei Simrock in Bonn. Bei dieser Gelegenheit war übrigens der Bruder Karl der Geschäftsführer, der immer in der ersten Person pluralis mit dem Verleger verkehrte: „Wir bekommen von jedem Verleger...“ Dafür wies ihn Simrock gründlich zurecht: „Ich verstehe noch Deutsch, aber ich begreife nicht, was Sie mit den Worten ‚unsere Verleger‘ und ‚wir‘ sagen wollen. — Ich war der Meinung, als mache Louis van Beethoven seine Kompositionen alle selbst...“

Die Sonate führt uns noch tiefer in die mittlere Periode des Beethovenschen Schaffens ein. Die grosse wuchtige Konzertsphrase ist zur Ausbildung gekommen. Man hat viel zu wenig beachtet, welch gewaltigen Anteil der Händelsche Geist an der Entwicklung gerade der zweiten Stilperiode des Beethovenschen Schaffens hat. In der Wucht und Pracht, namentlich der mittleren Werke, so besonders auch der Klaviersonaten op. 53, 54 und 57, wirkt Händel deutlich nach. Beethoven mutete den Instrumenten viel zu; sie müssen hergeben, was sie können; er geht bis an die Grenzen der Technik. Trotzdem wird die Musik nicht äusserlich; das ist ein Konzertieren mit Ideen und Gefühl; man könnte auch sagen: die Ideen sind konzertant, die der Meister schreibt. Nicht nur Innigkeit und Wohlgestalt der Gedanken wie ehemals treffen wir an, sondern Beethoven erfindet Themen, die schön und zugleich grossartig sind. Und das macht den grossen Stil dieser Periode. In dieser Uebereinstimmung des innerlich Packenden und zugleich äusserlich Imponierenden wandelt Beethoven in Händels Fussstapfen.

Der erste Satz der Kreutzer-Sonate macht das besonders deutlich, mit seinem grosszügigen zweiten Thema, seinen springenden Koloraturen und eindrucksvollen Modulationen. Das Presto-Finale hatte Beethoven in diesem Stile schon für die Studien-sonate op. 30, 1 in A-dur erfunden, für sie aber als zu gewichtig und glänzend verworfen. Hier in die Konzertsopate passte das in mitreissendem Tanz der Sechsahtelfiguren dahinstürmende Stück vortrefflich. Inmitten der beiden wirkungsvollen Ecksätze stehen die Variationen über ein Andante, die erst brillant, später in der dritten und vierten Variation das neu eroberte Gebiet in weicher (dritter)

Var. III. Minore

Viol.

Pfte.

u. s. w.

oder sphärischer (vierter) Umstimmung des Themas aufsuchen. Selbst die zarten Reize aller übrigen Sonaten in Erwägung gezogen, bleibt diese Sonate unstreitig die Violinsonate — unter sämtlichen Violinsonaten aller Meister. Sie wurde übrigens, weil sich Bridgetower, dem sie erst zugedacht war, mit Beethoven wegen eines Mädchens entzweite, dem französischen Geiger Rudolph Kreutzer gewidmet, den Beethoven Ende des Jahrhunderts kennen gelernt hatte, als jener mit Bernadotte nach Wien gekommen war. Beethoven äusserte sich über ihn: „Dieser Kreutzer ist ein guter, lieber Mensch, der mir bei seinem hiesigen Aufenthalt sehr viel Vergnügen gemacht; seine Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Exterieur und Interieur aller Meistervirtuosen. — Da die Sonate für einen tüchtigen Geiger geschrieben ist, um so passender ist die Dedikation an ihn.“

Bridgetower hatte mit seinem Konzert bei der Presse keinen durchschlagenden Erfolg. Denn er musste sich als Komponist sagen lassen, sein Violinkonzert sei grell und „das Streben nach Sonderbarkeit und Originalität so weit als möglich getrieben“. Dazu bemerkt der Referent mit einem Seitenhieb auf Beethoven: „Eine Mode, welche, ob sie gleich durch das Beispiel mehrerer grossen Meister allgemein zu werden droht, doch den unbefangenen Zuhörer nie befriedigen wird.“

Beethoven hielt allerdings die Musikfreunde immerfort in Atem. Er wurde neuerdings mit dem Abt Vogler in einen Wettkampf verwickelt. Bei Sonnleithner phantasierten beide. Vogler gab Beethoven ein Thema von drei Takten, bestehend aus der alla breve eingeteilten C-dur-Tonleiter. Darüber vernehmen wir folgenden Bericht eines „unbefangenen Zuhörers“ im obigen Sinne: „Beethovens ausgezeichnetes Klavierspiel verbunden mit einer Fülle der schönsten Gedanken überraschte mich zwar auch ungemein; konnte aber mein Gefühl nicht bis zu jenem Enthusiasmus steigern, womit mich Voglers gelehrtes, in harmonischer und kontrapunktischer Beziehung unerreichtes Spiel begeisterte.“ Mozarts Urteil über den „unerreichten“ Vogler lautete: „Vogler ist sozusagen nichts als ein Hexenmeister. Sobald er etwas majestätisch spielen will, so verfällt er ins Trockene, und man ist ordentlich froh, dass ihm die Zeit gleich lang wird und es mithin



STEPHAN V. BREUNING
1774—1827



CARL CZERNY
1791—1857.

nicht lange dauert. Allein was folgt hernach? — Ein unverständliches Gewäsch. Ich habe ihm vom weiten zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo sechs Noten auf einem Ton waren, und Presto! Da ging ich hinauf zu ihm. Ich will ihm in der Tat lieber zusehen als zuhören.“

Immerhin war Beethoven allgemein als der grosse Musiker angesehen, und diese Schätzung ward ihm auch im Auslande zuteil. Erard, der Pariser Flügelfabrikant, schenkte ihm im Sommer 1803 ein Instrument seiner Firma, und der Engländer Thomson bestellte sechs Sonaten bei dem Meister, die freilich nie geschrieben wurden. Dass in Naegelis „Répertoire des Clavecinistes“ bereits einige Sonaten Beethovens erschienen waren, hörten wir schon.

In Wien erweiterte sich der Kreis der Verehrer um so mehr, als eine grosse Zahl bedeutender Männer die Kaiserstadt als Stätte der Anregung und Bildung aufsuchten. Durch seinen Freund Stephan von Breuning wurde Beethoven mit dem Hofkriegsrat Ignaz von Gleichenstein bekannt, der ein guter Cellospieler war. Zwei weitere Freunde gehörten einem anderen Berufe an: der bildenden Kunst. Allerdings galt der eine, Joseph Willibrord Mähler, ein geborener Rheinländer von Ehrenbreitstein, als Dilettant in der Malerei, aber auch als Dilettant in der Musik. Als Maler ist er für uns wichtiger; denn er schuf mehrere Bilder Beethovens. Der andere, Alexander Macco, hielt sich von 1802 an nur vorübergehend in Wien auf. Ein Brief Beethovens an ihn vom 2. November 1803 enthält einen Nachklang an die schlimme Heiligenstädter Zeit: „Ueberhaupt hat mir's wehegetan, dass ich in Wien nicht mehr mit Ihnen sein konnte, allein es gibt Perioden im menschlichen Leben, die wollen überstanden sein und die oft von der unrechten Seite betrachtet werden“ Das Schlusswort in dem Briefe an Macco ist für Beethoven zu charakteristisch, als dass es hier fehlen dürfte: „Malen Sie — und ich mache Noten, und so werden wir — ewig? — ja vielleicht ewig fortleben!“ Eine griechische Anschauung!, die uns in jener, um „Griechheit“ buhlenden Zeit nicht wundern kann. In der Odyssee hat sich Beethoven die Verse angestrichen:

„. . . Nun aber erhascht mich das Schicksal,
Dass nicht arbeitslos in den Staub ich sinke, noch ruhmlos,
Nein, erst Grosses vollende, von dem auch Künftige hören.“

Macco übermittelte einen Antrag von dem Dichter Meissner, der Beethoven einen Oratorientext liefern möchte. Beethoven lehnte einstweilen ab, „weil er jetzt erst an seiner Oper anfangen und das wohl immer mit der Aufführung bis Ostern dauern kann.“ An diese Oper erinnert uns nur noch ein Terzett für Porus, Bolivia, Sartagones. Für Schikaneder sollte Beethoven demnach wohl einen „Alexander in Indien“ schreiben. Als Baron Braun das Theater übernahm und Schikaneder entliess, entfiel natürlich auch Beethovens Verpflichtung, die Oper zu liefern.

Zwischen Clementi und Beethoven entstand eine Eifersüchtelei. Clementi liess Beethoven auffordern, ihn zu besuchen, worauf Beethoven nur zu sagen hatte: „Da kann Clementi lange warten, bis Beethoven zu ihm kommt.“ Ries erzählt die Sache so: „Als Clementi nach Wien kam, wollte Beethoven gleich zu ihm gehen; allein sein Bruder setzte ihm in den Kopf, Clementi müsse ihm den ersten Besuch machen. Clementi, obschon viel älter, würde dieses wahrscheinlich auch getan haben, wären darüber keine Schwätzereien entstanden. So kam es, dass Clementi lange in Wien war, ohne Beethoven anders, als von Ansehen zu kennen. Oefters haben wir im Schwanen an einem Tische zu Mittag gegessen, Clementi mit seinem Schüler Klengel und Beethoven mit mir; alle kannten sich, aber keiner sprach mit dem anderen oder grüsste nur. Die beiden Schüler mussten dem Meister nachahmen, weil wahrscheinlich jedem der Verlust der Lektionen drohte, den ich wenigstens bestimmt erlitten haben würde, indem bei Beethoven nie ein Mittelweg möglich war.“

Mit Karl Maria von Weber, der damals beim Abt Vogler studierte, wurde Beethoven auch nicht warm. Beethoven war nicht so leicht zu behandeln, bei seinem unberechenbaren Wechsel von Jähzorn und friedfertiger Gesinnung. Seine Briefe über einen Streit mit Breuning aus dieser Zeit erläutern das am besten.

„Lieber Ries! Da Breuning keinen Anstand genommen hat, Ihnen und dem Hausmeister durch sein Benehmen meinen Charakter vorzustellen, wo ich als ein elender, armseliger, kleinlicher Mensch erscheine, so suche ich Sie dazu aus, erstens meine Antwort Breuning mündlich zu überbringen, nur auf einen und den ersten Punkt seines Briefes, welchen ich nur deswegen beantworte, weil dieses meinen Charakter nur bei ihnen rechtfertigen soll. — Sagen sie ihm also, dass ich gar nicht daran gedacht,

ihm Vorwürfe zu machen wegen der Verspätung des Aufsagens, und dass, wenn wirklich Breuning schuld daran gewesen sei, mir jedes harmonische Verhältnis in der Welt viel zu teuer und lieb sei, als dass um einige Hundert und noch mehr, ich einem meiner Freunde Kränkungen zufügen würde. Sie selbst wissen, dass ich Ihnen ganz scherzhaft vorgeworfen habe, dass Sie schuld daran wären, dass die Aufsagung durch Sie zu spät gekommen sei. Ich weiss gewiss, dass Sie sich dessen erinnern werden; bei mir war die ganze Sache vergessen. Nun fing mein Bruder bei Tische an und sagte, dass er Breuning Schuld glaube an der Sache; ich verneinte es auf der Stelle und sagte, dass Sie daran schuld wären. Ich meine, das war doch deutlich genug, dass ich Breuning nicht die Schuld beimesse. Breuning sprang darauf auf wie ein Wütender und sagte, dass er den Hausmeister heraufrufen wollte. Dieses für mich ungewohnte Betragen vor allen Menschen, womit ich nur immer umgehe, brachte mich aus meiner Fassung; ich sprang ebenfalls auf, warf meinen Stuhl nieder, ging fort und kam nicht mehr wieder. Dies Betragen nun bewog Breuning, mich bei Ihnen und dem Hausmeister in ein so schönes Licht zu setzen und mir ebenfalls einen Brief zu schicken, den ich übrigens nur mit Stillschweigen beantwortete. — Breuning habe ich gar nichts mehr zu sagen. Seine Denkungsart und Handlungsart in Rücksicht meiner beweist, dass zwischen uns nie ein freundschaftliches Verhältnis statt hätte finden sollen und auch gewiss nicht ferner stattfinden wird. Hiermit habe ich Sie bekannt machen wollen, da Ihr Zeugnis meine ganze Denkungs- und Handlungsart erniedrigt hat. Ich weiss, wenn Sie die Sache so gekannt hätten, Sie es gewiss nicht getan hätten, und damit bin ich zufrieden.“

Beethoven wohnte damals mit Stephan von Breuning zusammen und wünschte auszuziehen. Durch diesen beabsichtigten Auszug entstand der Streit. Beethoven zog zu Pasqualati. „Er wohnte dort im 4. Stocke, wo eine sehr schöne Aussicht war,“ über das Glacis, die Vorstadt und auf die Gebirge im Hintergrunde. „Er zog aus der Wohnung mehrmals aus, kam aber immer wieder zurück.“ Daher erklärte Baron Pasqualati stets: „Das Logis wird nicht vermietet, Beethoven kommt schon wieder.“ Zu dieser Zeit eben hatte Beethoven vier Wohnungen zu gleicher Zeit.

Ueber den Streit vernehmen wir dann Weiteres aus einem Briefe Beethovens aus Baden, geschrieben am 24. Juli 1804 (an Ries):

„. . . Mit der Sache von Breuning werden Sie sich wohl gewundert haben. Glauben Sie mir, Lieber, dass mein Aufbrausen nur ein Ausbruch von manchen unangenehmen vorhergegangenen Zufällen mit ihm gewesen ist. Ich habe die Gabe, dass ich über eine Menge Sachen meine Empfind-

lichkeit verbergen und zurückhalten kann; werde ich aber auch einmal gereizt zu einer Zeit, wo ich empfänglicher für den Zorn bin, so platze ich auch stärker aus, als jeder andere. Breuning hat gewiss vortreffliche Eigenschaften, aber er glaubt sich von allen Fehlern frei und hat meistens die am stärksten, welche er an anderen Menschen zu finden glaubt. Er hat einen Geist der Kleinlichkeit, den ich von Kindheit an verachtet habe. Meine Beurteilungskraft hat mir fast vorher den Gang mit Breuning prophezeit, indem unsere Denkungs-, Handlungs- und Empfindungsweise zu verschieden ist. Doch habe ich geglaubt, dass sich auch diese Schwierigkeiten überwinden liessen — die Erfahrung hat mich widerlegt. Und nun auch keine Freundschaft mehr! Ich habe nur zwei Freunde in der Welt gefunden, mit denen ich auch nie in ein Missverhältnis gekommen, aber welche Menschen! Der eine ist tot, der andere lebt noch. Obschon wir fast sechs Jahre hindurch keiner von dem andern etwas wissen, so weiss ich doch, dass in seinem Herzen ich die erste Stelle, so wie er in dem meinigen einnimmt. Der Grund der Freundschaft heisst die grösste Aehnlichkeit der Seelen und Herzen der Menschen. Ich wünsche nichts, als dass Sie meinen Brief läsen, den ich an Breuning geschrieben habe, und den seinigen an mich. Nein, nie mehr wird er in meinem Herzen den Platz behaupten, den er hatte. Wer seinem Freunde eine so niedrige Denkungsart beimessen kann und sich ebenfalls eine solche niedrige Handlungsart wider denselben erlauben, der ist nicht wert der Freundschaft von mir. — Vergessen Sie nicht die Angelegenheit meines Quartiers. Leben Sie wohl! Schneidern Sie nicht zu viel, empfehlen Sie mich der Schönsten der Schönen, schicken Sie mir ein halbes Dutzend Nähnadeln. — Ich hätte mein Leben nicht geglaubt, dass ich so faul sein könnte, wie ich hier bin. Wenn darauf ein Ausbruch des Fleisses folgt, so kann wirklich was Rechtes zustande kommen.

Vale!

Beethoven.“

Ein Bild Beethovens überbrückte den Riss wieder. Beethoven schrieb dazu: „Hinter diesem Gemälde, mein guter, lieber Steffen, sei auf ewig verborgen, was eine Zeitlang zwischen uns vorgegangen. Ich weiss es, ich habe Dein Herz zerrissen. Die Bewegung in mir, die Du gewiss bemerken musstest, hatte mich genug dafür gestraft. Bosheit war's nicht, was in mir gegen Dich vorging. Nein, ich wäre Deiner Freundschaft nie mehr würdig; Leidenschaft bei Dir und bei mir — aber Misstrauen gegen Dich ward in mir rege. — Es stellten sich Menschen zwischen uns, die Deiner und meiner nie würdig sind. — Mein Porträt war Dir schon lange bestimmt; Du weisst es ja, dass ich es immer jemand bestimmt hatte. Wem könnte ich es wohl mit dem wärmsten Herzen geben, als Dir, treuer,

guter, edler Steffen! — Verzeih' mir, wenn ich Dir wehe tat; ich litt selbst nicht weniger. Als ich Dich so lange nicht um mich sah, empfand ich es erst recht lebhaft, wie teuer Du meinem Herzen bist und ewig sein wirst. . . .

Du wirst wohl auch wieder in meine Arme fliehen wie sonst.“

Breuning wusste Beethoven durchaus gerecht zu werden. Seine Bemerkung über Beethovens Zustand spricht von grosser Einsicht: „Der Freund, der mir von den Jugendjahren hier blieb, trägt noch oft und viel dazu bei, dass ich gezwungen werde, die Abwesenden zu vernachlässigen. Sie glauben nicht, lieber Wegeler, welchen unbeschreiblichen und ich möchte sagen: schrecklichen Eindruck die Abnahme des Gehörs auf ihn gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; hierbei Verslossenheit, Misstrauen, oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit! Grösstenteils, nur mit einigen Ausnahmen, wo sich sein ursprüngliches Gefühl ganz frei äussert, ist Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, wo man sich nie selbst überlassen kann. Seit dem Mai bis zu Anfang dieses Monates haben wir in dem nämlichen Hause gewohnt, und gleich in den ersten Tagen nahm ich ihn in mein Zimmer. Kaum bei mir, verfiel er in eine heftige, am Rande der Gefahr vorübergehende Krankheit, die zuletzt in ein anhaltendes Wechselfieber überging. Besorgnis und Pflege haben mich da ziemlich mitgenommen. Jetzt ist er wieder ganz wohl. Er wohnt auf der Bastei, ich in einem vom Fürsten Esterhazy neu erbauten Hause vor der Alsterkaserne, und da ich meine eigene Haushaltung führe, so isst er täglich bei mir.“ Dieser Brief wurde am 13. November geschrieben.

Zarte Beziehungen knüpfte Beethoven damals mit einer Schülerin an; Dorothea Baronin von Ertmann, geborene Graumann, war eine vorzügliche Klavierspielerin, die seine Werke mit ihm selbst durchnahm. Reichardt erzählt über sie: „Schon längst hatte man mir von der Gemahlin des Majors von Ertmann vom Regiment Neumeister, der in der Nähe von Wien in Garnison steht, als von einer grossen Klavierspielerin gesprochen, die besonders die grössten Beethoven'schen Sachen sehr vollkommen vorträge. Ich war also darauf vorbereitet, und ging mit grosser Erwartung zu ihrer Schwester, der Gemahlin des jungen Bankiers

Franke, welche die Güte hatte, mich von der Ankunft der Frau von Ertmann unterrichten zu lassen, um ihre Bekanntschaft zu machen. Eine hohe, edle Gestalt und ein schönes, seelenvolles Gesicht spannten meine Erwartung beim ersten Anblick der edlen Frau noch höher, und dennoch ward ich durch ihren Vortrag einer grossen Beethoven'schen Sonate wie fast noch nie überrascht. Solche Kraft neben der innigsten Zartheit habe ich, selbst bei den grössten Virtuosen, nie vereinigt gesehen; in jeder Fingerspitze eine singende Seele, und in beiden gleich fertigen, gleich sicheren Händen; welche Kraft, welche Gewalt über das ganze Instrument, dass alles, was die Kunst Grosses und Schönes hat, singend und redend und spielend hervorbringen muss! Und es war nicht einmal ein schönes Instrument, wie man sie sonst hier so häufig findet, die grosse Künstlerin hauchte dem Instrument ihre gefühlvolle Seele ein, und zwang ihm Dienste ab, die es wohl noch keiner anderen Hand geleistet hatte.“

Reichardt bemerkt ferner, „dass Frau von Ertmann mit einer Präzision und Eleganz, die eine grosse Meisterschaft voraussetzt, spiele“. „Diese aber entwickelte sie in jener herrlichen Phantasie, mich dünkt aus cis-moll, ganz und in einem erstaunlichen Grade. Ich besinne mich nicht, je etwas Grösseres und Vollendeteres gehört zu haben.“

Ihr, seiner lieben Dorothea-Cäcilie, widmete Beethoven später die Klaviersonate op. 101. Zum Neujahrstage 1804 erhielt sie eine reizende farbige Glückwunschkarte. Wie feinfühlig die Dame auf Beethoven einzugehen wusste, beweist eine Tatsache, die wir durch Mendelssohn erfahren. Dieser besuchte Ertmanns 1831 in Mailand. „Sie erzählte, wie sie ihr letztes Kind verloren habe, da habe der Beethoven erst gar nicht mehr ins Haus kommen können; endlich habe er sie zu sich eingeladen, und als sie kam, sass er am Klavier und sagte bloss: ‚Wir werden nun in Tönen miteinander sprechen‘ und spielte so über eine Stunde immerfort, und wie sie sich ausdrückte, ‚er sagte mir alles und gab mir auch zuletzt den Trost‘.“

Beethovens Lebensereignisse sind, wie man sieht, äusserlich unbedeutend. Er lebt ganz seiner Kunst. Natürlich schafft er nicht in einem Ansturm lauter Werke von derselben Grösse. Es fallen auch kleinere Stücke ab. Zu ihnen können wir in dieser

grossen Periode, wo eine neue Epoche der Tonkunst sich anbahnt, die beiden Violinromanzen mit Orchesterbegleitung rechnen, op. 40 G-dur, die 1803 erschien, und op. 50 in F-dur, welche 1805 herauskam. Die Violinspieler finden darin eine eigentümliche Süsse, die doch nicht schwächlich wirkt. Hierher zu zählen sind auch die hübschen 14 Variationen in Es-dur für Klavier, Violine und Cello über ein luftiges Andantethema, welche 1804 erschienen sind. Zwischen diesen Gelegenheitsstücken, die, weil sie unschuldig sind, zeitlos genannt werden können, erhebt sich nun eins der mächtigsten Werke, welches zum erstenmal nicht nur den ganzen Beethoven, sondern den neuen Beethoven zeigt: die *Symphonia eroica*.

Das Titelblatt des Autographs trägt die Bezeichnung: *Symphonia grande*. Danach sind zwei Worte ausgemerzt, von denen das eine Buonaparte, das andere Napoleon hiess. Unter seinen Namen setzte Beethoven mit Bleistift: „geschrieben auf Napoleon“.

Schindler erzählt: „Die erste Idee zu jener Symphonie soll eigentlich vom General Bernadotte ausgegangen sein, welcher damals französischer Gesandter in Wien war und Beethoven sehr schätzte. So hörte ich von mehreren Freunden Beethovens.“ Ein anderer Gewährsmann, Beethovens Arzt Dr. Bertolini, berichtet demgegenüber: „Den ersten Gedanken zur *Symphonia eroica* gab Beethoven Buonapartes Zug nach Aegypten.“ Im Jahre 1798, und zwar am 5. Februar, kam General Bernadotte als neuer Gesandter der französischen Republik nach Wien. Er war ein Freund der Tonkunst, befand sich doch in seiner Umgebung der Violinspieler Rudolph Kreutzer. Nun ist Beethoven erwiesenermassen mit Bernadotte in dessen Salons zusammengetroffen und hat sicher mit dem General gesprochen. Bernadotte hat bei dieser Gelegenheit den Wiener Tonkünstler aufgefordert, eine Symphonie für Napoleon zu schreiben. Mag diese Idee an sich Beethoven, der ohnedies „sich bis dahin bereits als grosser Bewunderer des ersten Konsuls dieser Republik zu erkennen gegeben hatte“, sympathisch gewesen sein, so wird sie noch unmittelbarer bei dem Meister verfangen haben, als er — vielleicht am Tage des Gesprächs — von Napoleons Zug nach Aegypten erfahren, der ja im Mai 1798 unternommen wurde. Beethoven entschloss sich, eine Symphonie auf Napoleon zu

schreiben. Nun soll das Gerücht von Nelsons Tod in der Schlacht bei Aboukir den Trauermarsch veranlasst haben. Da liegt eine Verwechslung vor mit dem Trauermarsch in der Sonate op. 26. Denn die Schlacht bei Aboukir fand schon im August 1798 statt, in der Zeit, in der die Keime der Sonate aufgingen. Immerhin beschäftigte diese Idee den Meister wiederum, und sie mag durch den Tod des Generals Abercrombie in der Schlacht bei Alexandria am 21. März 1801 von neuem angeregt worden sein.

Vielleicht hat Goethes Prometheus im Kopfe des Komponisten jenes erwähnten Balletts gearbeitet und eine verbindende Idee zwischen Prometheus und seinem neuen Nachfolger Napoleon geschaffen. Der Anregungen nach verschiedener Richtung gab es genug, wie auch der Brief an Hofmeister in Leipzig erweist: „Reit Euch denn der Teufel insgesamt, meine Herren? — mir vorzuschlagen, eine solche Sonate zu machen? — Zur Zeit des Revolutionsfiebers, nun da — wäre das so was gewesen; aber jetzt, da sich alles wieder ins alte Gleis zu schieben sucht, Buonaparte mit dem Papste das Konkordat geschlossen — so eine Sonate? — Wär's noch eine Missa pro Sancta Maria a tre voci oder eine Vesper usw. — nun, da wollt' ich gleich den Pinsel in die Hand nehmen — und mit grossen Pfundnoten ein Credo in unum hinschreiben, aber du lieber Gott, eine solche Sonate — zu diesen neu angehenden christlichen Zeiten — hoho — da lasst mich aus — da wird nichts draus.“ — Auf dem Titel des Werkes stand also zunächst nur: „Symphonie grande“, und auf einer Abschrift prangten dann einsam die beiden Namen *Buonaparte* und *Luigi van Beethoven*.

Da kam die Nachricht, Napoleon habe sich zum Kaiser gemacht. Ries brachte sie Beethoven. „Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Buonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wut geriet und ausrief: ‚Ist der auch nichts andres, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher als andre stellen, ein Tyrann werden.‘ Beethoven ging an den Tisch, fasste das Titelblatt oben an, riss es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben, und nun erst erhielt die Symphonie den Titel ‚Symphonia eroica.‘“



BARONIN DOROTHEA ERTMANN, GEB. GRAUMANN
wahrscheinlich 1778—1848.



GLÜCKWUNSCHKARTE AN DIE BARONIN
 DOROTHEA ERTMAN
 Mit Erlaubnis des Herrn Dr. Prieger, Bonn.

Beethoven war demokratisch gesinnt. Wie aus einer Stelle hervorgeht, die er sich in seiner Odyssee dreifach angestrichen, kannte er nur zu gut die Schwächen des damaligen Regiments.

„Wie er keinem sein Recht durch Taten oder durch Worte
Jemals gekränkt! Da sonst der mächtigen Könige Brauch ist,
Dass sie einige Menschen verfolgen und andre hervorziehn.“

Den Gedankengang der damaligen Zeit ersehen wir etwas genauer noch aus den Sätzen Seumes in seinem „Spaziergang nach Syrakus“, jenem verbotenen Buche, das Beethoven besass: „Mir selbst ist es ziemlich klar, dass er (Napoleon) auf diesem Wege das alte Herrschersystem mit seinem ganzen Unwesen wieder gründen wird, oder eine neue Revolution notwendig macht. Tertium non datur. Die Folge für die Humanität ist dabei leicht zu berechnen. Er hätte ein Heiland eines grossen Teiles der Menschheit werden können, und begnügt sich, der erste wiedergeborene Sohn der römischen Kirche zu sein. Er lässt sich halten, wo er hätte stehen können. Er hat eine lichtvolle Ewigkeit gegen das glänzende Meteor eines Herbstabends, Ehre gegen Ruhm ausgetauscht. Noch ist er zwar nicht bis zu Dionysens Nusschale und Pferdehaar gekommen; aber die Umschanzung von seinen Söldlingen und Trabanten zeigt hinlänglich von der unsichtbaren Angst, welche das System notwendig macht.“

Die Ausgestaltung und innere Entwicklung der Symphonie hat sich stossweise und langsam vollzogen. Denn die Wurzeln des Finales und des Trauermarsches führen uns weit zurück in die Jahre um 1801 oder gar noch frühere Zeiten. Das Finale der Eroica erwächst aus den Gedanken, die schon jenen Kontretanz der Prometheusmusik beeinflussten.

Die beiden übrigen Sätze der Eroica, der erste und das Scherzo, sind nach der Heiligenstädter Zeit entstanden, als Beethoven beschloss, einen neuen Weg zu betreten. In dem Wien benachbarten Baden befindet sich das Eroica-Haus, in der Döblinger Hauptstrasse Nr. 92. Es trägt jetzt eine Gedenktafel. Ehemals stand es mitten in ländlich-blühender und rauschender Runde — dort führte vor des Meisters Augen die Schlucht des Krottenbaches vorbei, die in ein mildes Tal ausgeht, wo damals die Einsamkeit den Einsamen aufnahm.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahr 1803 zeigt uns, wie Beethoven zu den grossen Zügen dieses Werkes sich hinarbeitet, wie in lodern-der brünstiger Esse die Farben und Formen dieses grossen Werkes geschmiedet worden sind. Diesmal ging nur wenig Beiwerk nebenher. Da taucht einmal ein Anfangszipfelchen zur Pastoralsymphonie auf, wo der Meister aufschreibt: „Murmeln der Bäche, je grösser der Bach, je tiefer der Ton.“ Gellert-Lieder künden sich an, Märsche kommen hervor, — lauter Vorahnungen, die rasch wieder vergessen sind.

Schon vor der Benutzung dieses Skizzenbuches hat Beethoven seine Arbeit an der Symphonie, besonders an dem ersten Satze, begonnen. Die Modulationen werden nun ausprobiert, es kommen neue Motive auf, die an anderer Stelle Verwendung finden, als da, wo sie zuerst erscheinen; rhythmische Veränderungen werden gesucht und gefunden. Der den zweiten Satz einleitende Gang findet erst allmählich seinen weiten Schwung, einzelne Takte und Wiederholungen werden ausgemerzt, Themen werden erweitert, wiederholt, in die höhere Oktave versetzt, in Moll gebracht. Motive werden gestrichen, aus dem vorhandenen Material neue gewonnen. Andere Motive werden leicht variiert. Neue Wendungen treten auf. Es werden „absonderliche Einführungen“ des dritten Teiles versucht. Der Trauermarsch musste gleichsam Takt für Takt erobert werden. Für den Schluss des Trauermarsches gibt es allein etwa acht Entwürfe. Auch das Scherzo ist hart überlegt, namentlich das Trio. Das Finale dagegen floss ihm leichter aus der Feder. Eine geplante Einleitung, die in verschiedener Weise versucht wurde, blieb schliesslich weg. Nottebohm konstatiert daher: 1) dass Beethoven nach einem grosszügigen Plane arbeitete, wobei „durch das Arbeiten ins Einzelne hinein das Ganze herausgearbeitet wurde“; 2) dass „alle Stellen, die das Gepräge des eigentümlichen Stiles Beethovens an sich tragen dass alle Wendungen und Züge, die teils durch Grossartigkeit, teils durch Wärme uns erheben, erschüttern, zu Tränen rühren, nicht ein Werk des ersten Augenblicks waren, sondern erst nach wiederholten Ansätzen und Versuchen und zum grossen Teil mit Mühe zu Tage gefördert wurden“; 3) dass Beethoven „über dem ihm vorschwebenden Ideal das Gesetz einer inneren Notwendigkeit in der Form nicht vergass, dass er in dem langen

Prozesse des Schaffens ästhetische Kritik übte, dass er auch bei einem stets sich verändernden Stoff mit Folgerichtigkeit zu Werke ging“.

Das Werk enthält vier ausgeprägte Typen von Sätzen. Der heroische Satz ist der erste mit seinen weit ausladenden Führungen, seinem mächtigen Ansturm und seinen breiten Rückgängen. Der Trauermarsch bedarf keiner Erklärung; er lässt ebenso wie der erste Satz erkennen, dass Beethoven eine Gewalt und Eindringlichkeit der Tonsprache erlangt, die bis dahin unerhört war. In dem Scherzo, dem ersten echten Beethoven-Scherzo für das Orchester, lebt alle Beweglichkeit menschlichen Vorwärtstrebens, nicht ohne beigemischte Gefühle von Rührung, Schauern und Entzücken. Und das Finale wiederum bedeutet eine Rückkehr oder Einkehr zum Glück; es gewährt sonniges Selbstbewusstsein.

Die Besetzung des Orchesters verlangt zum erstenmal ein drittes Horn, und trotz der festlichen Absicht fehlen die Posaunen. Die Symphonie hat keine Einleitung; die knappe Ankündigung liegt in zwei starken Schlägen. Die Celli sprechen den tonisch gebildeten, heroischen Hauptgedanken aus. Nach weiten, rhythmisch zugespitzten Uebergängen tritt das Seitenthema mit seinem nachgiebigen Sinn in B-dur ein. Darauf strafft sich das Material zusammen. Beethoven tritt herrisch, seiner Kraft bewusst, auf. Die Durchführung vertieft und erweitert die Themen und erfüllt sie mit noch grösserer Wucht. Im Mittelpunkt der Durchführung, also auch des ganzen Satzes, stehen die beiden, durch ein eigenes Thema gezeichneten Episoden, in den entlegenen e- und es-moll-Farben hervorleuchtend. Und nun, nach Wiederaufnahme der Hauptidee, bringt Beethoven ein neues Wunder, den sogenannten Kumulus, jene Stelle, wo dem unvollständigen Dominant-Septimenakkord das tonische Thema verbunden wird.



Ries war nicht der einzige, der diese Stelle nicht fasste, er sprach sich aus: „In dem Allegro ist eine böse Laune Beethovens für das

Horn; einige Takte, ehe im zweiten Teile das Thema vollständig wieder eintritt, lässt Beethoven dasselbe mit dem Horn andeuten, wo die beiden Violinen noch immer auf einem Sekundenakkorde liegen. Es muss dieses dem Nichtkenner der Partitur immer den Eindruck machen, als ob der Hornist schlecht gezählt habe und verkehrt eingefallen sei. Bei der ersten Probe dieser Symphonie, die entsetzlich war, wo der Hornist aber recht eintrat, stand ich neben Beethoven, und im Glauben, es sei unrichtig, sagte ich: „Der verdammte Hornist! Kann der nicht zählen? Es klingt ja infam falsch!“ Ich glaube, ich war sehr nahe daran, eine Ohrfeige zu erhalten. — Beethoven hat es mir lange nicht verziehen.“ Eine höchst poetische Rückleitung in dem Beethoven so meisterhaft gelingenden Halbdunkel und mit schnellem Anschwellen bringt die Reprise, die abweichend gestaltet ist. Das Ende gehört einer Coda von hundertvierzig Takten. Hierin wird sozusagen die Summe gezogen und der Charakter des Stückes und seines Helden nochmals von allen Seiten beleuchtet. Mit schneidenden Akzenten, zuerst auf dem schlechten Taktteil, schliesst das grossartige Stück.

Den zweiten Satz der Symphonie bildet der tief ergreifende Trauermarsch, in dessen fünf Abschnitten die Empfindungen von Trauer und Trost abwechseln. Im Mittelpunkt nimmt die Musik alle Kraft, man könnte auch sagen: alle Kunst zusammen, die Stimmung zu vertiefen. Die sprechenden Pausen und die linden Legati wirken im ganzen Satze bestimmend.

Das Scherzo entwickelt sich zwingend durch die lange Vorenthaltung der Haupttonart Es-dur. Mit grösster Energie stürmt es vorwärts und wird von einem mit Hörnerton reich gesättigten Trio abgelöst. Das Scherzo kehrt nun verkürzt wieder. Beethovens mächtiges Scherzo erhielt von jetzt ab volle Rechte im Symphoniegefüge neben einem lyrischen, harmlosen und kurzen Menuett.

Das von neuer Lebensfreude strahlende Finale spricht sich in Beethovens Lieblingsform, in Variationen, aus. Kunstvoller Wechsel der nie ganz vergessenen Grundstimmung erfreut uns und bringt uns im poco andante eine reine Erhebung, ein Gefühl, das uns bis zum Schlusse nicht mehr verlässt. Dies Finale weist uns sozusagen den Gewinn, den der im ersten Satz für uns

kämpfende, im zweiten von uns betrauerte, im dritten von uns begleitete Held gebracht. Die herrliche Symphonie rundet sich zu einem vollkommenen Ganzen.

Das Werk ist dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Er erhielt auch das Anrecht, die Symphonie eine Zeitlang nur für sich aufzuführen. Bei ihm hörte sie Prinz Louis Ferdinand von Preussen, der sie sofort wiederholen liess. Bei einer Privataufführung im Lobkowitzschen Palaste schmiss Beethoven, der selbst dirigierte, im ersten Satz um, so dass wieder von vorn begonnen werden musste.

Die Symphonie wurde im Jahre 1805, und zwar in den Konzerten, welche die Bankiers Würth und Fellner alle Sonntage bei sich durch eine gewählte Gesellschaft von Dilettanten ausführen liessen, und die Clementi dirigierte, ebenfalls gemacht. Ein Referent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung urtheilte über die Eroica: „Eine ganz neue Symphonie Beethovens ist in einem ganz anderen Stil als die aus C-dur geschrieben. Diese lange, für die Ausführung äusserst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren. Die Sinfonie beginnt mit einem stark instrumentierten Allegro, darauf folgt ein Trauermarsch, welcher in der Folge fugenartig durchgeführt wird. Nach diesem kommt ein Allegro scherzo und ein Finale. Referent gehört gewiss zu Herrn Beethovens aufrichtigsten Verehrern; aber bei dieser Arbeit muss er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Uebersicht äusserst erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht. Die Eberl'sche Symphonie aus Es gefiel wieder ausserordentlich.“ Die Funken des Verständnisses blitzen den Rezensenten nun aber doch auf; in Leipzig schrieb einer: „Den Trauermarsch erklärt Rezensent ohne Bedenklichkeit, wenigstens von seiten der Erfindung und des Entwurfs, für Beethovens Triumph . . . Stücke wie dies empfängt, gebiert und erzieht kein Mensch in solcher Vollkommenheit ohne wahres Genie.“

Die erste öffentliche Aufführung der Eroica fand im Theater an der Wien am 7. April statt. Wenn der Dirigent des Theaters,

Clément, sie an den Anfang des zweiten Teiles seines (Benefiz-) Konzertes stellte, kam er wohl dem Wunsche des Komponisten nicht ganz nach; auf einer Violinstimme steht nämlich: questa sinfonia essendo scritta apostata più lunga del solito si deve eseguire più vicino al principio ch'al fine di un Academia e poco doppo un Overtura, un' Aria ed un Concerto; accioche, sentita troppo tardi, non perda per l'auditore, già fatigato del precedenti produzioni, il suo proprio proposto effetto.

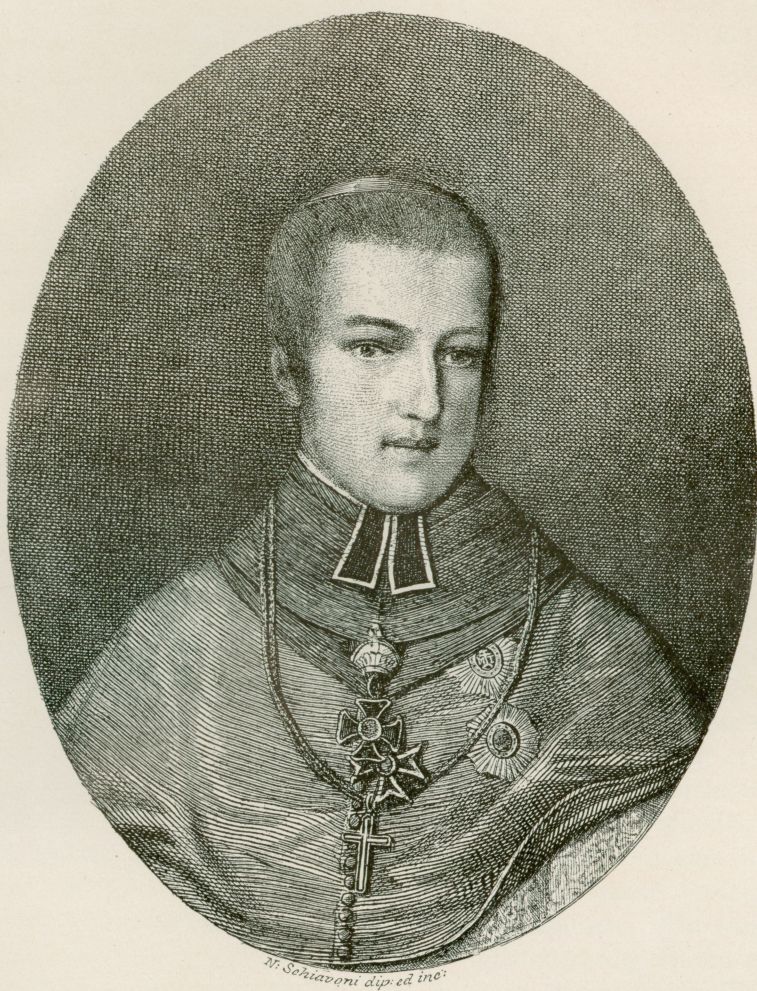
Ja — sie war lang, namentlich für die damalige Zeit. Von den Galerien herab rief ein Schalk: „Ich geb' noch einen Kreuzer, wenn's nur aufhört.“ Die Kritik hatte „keine Ursache, das schon früher gefasste Urteil zu ändern“. Der „Freimütige“ deutete die geteilten Meinungen an. „Die einen, Beethovens ganz besondere Freunde, behaupten, gerade diese Symphonie sei ein Meisterstück, das sei eben der wahre Stil für die höhere Musik, und wenn sie jetzt nicht gefällt, so komme das nur daher, weil das Publikum nicht kunstgebildet genug sei alle diese hohen Schönheiten zu fassen; nach ein paar tausend Jahren aber würde sie ihre Wirkung nicht verfehlen. — Der andere Teil spricht dieser Arbeit schlechterdings allen Kunstwert ab und meint, darin sei ein ganz ungebändigtes Streben nach Auszeichnung und Sonderbarkeit sichtbar, das aber nirgends Schönheit oder wahre Erhabenheit und Kraft bewirkt hätte. Durch seltsame Modulationen und gewaltsame Uebergänge, durch das Zusammenstellen der heterogensten Dinge, wenn z. B. ein Pastorale im grössten Stile durchgeführt wurde, durch eine Menge Risse in den Bässen, durch drei Hörner und anderes dergleichen könne zwar eine gewisse eben nicht wünschenswerte Originalität ohne viel Mühe gewonnen werden; aber nicht die Hervorbringung des bloss Ungewöhnlichen und Phantastischen, sondern des Schönen und Erhabenen sei es, wodurch sich das Genie beurkunde: Beethoven hatte selbst durch seine früheren Werke die Wahrheit dieses Satzes erwiesen. — Die dritte sehr kleine Partie steht in der Mitte; sie gesteht der Symphonie manche Schönheiten zu, bekennt aber, dass der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheint, und dass die unendliche Dauer dieser längsten, vielleicht auch schwersten aller Symphonien selbst Kenner ermüde, dem blossen Liebhaber aber unerträglich werde. Sie wünscht, dass Herr van Beet-

hoven seine anerkannten grossen Talente verwenden möge, uns Werke zu schenken, die seinen beiden ersten Symphonien aus C und D gleichen, seinem anmutigen Septett aus Es, dem geistreichen Quintett aus D-dur und anderen seiner früheren Kompositionen, die Beethoven immer in die Reihe der ersten Instrumentalkomponisten stellen werden. Sie fürchtet aber, wenn Beethoven auf diesem Wege fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabei fahren. Die Musik könne sobald dahin kommen, dass jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuss bei ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufte Ideen und einen fortwährenden Tumult aller Instrumente zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung den Konzertsaal verlasse. Das Publikum und Herr van Beethoven, der selbst dirigierte, waren an diesem Abende nicht miteinander zufrieden. Dem Publikum war die Symphonie zu schwer, zu lang und Beethoven selbst zu unhöflich, weil er auch den Beifall klatschenden Teil keines Kopfnickens würdigte. Beethoven im Gegenteile fand den Beifall nicht auszeichnend genug.“

Die Symphonie erschien im Oktober 1806 als op. 55.

Wollen wir diese *Symphonia eroica per festeggiare il sovenir d'un grand Uomo* ganz innerlich erfassen, so müssen wir des zweiten Namens gedenken, der unten auf dem zerrissenen Titelblatt stand: Luigi da Beethoven. Beethoven selbst war der Held dieser Symphonie. Das Werk ist stets eins mit seinem Schöpfer. Wir kehren noch einmal zurück in jene Zeit, wo das Werk komponiert wurde. Damals kam Breuning mit Mähler zu Besuch zu Beethoven, der gerade an der Symphonie arbeitete. Als Mähler ihn bat, zu spielen, trug Beethoven das Finale seines neuen Werkes vor und schloss eine grosse zweistündige, aber trotzdem durchaus originelle und interessante Phantasie an. Der Maler sah hier sein Sujet. Dabei fiel Mähler besonders das in Haltung und Bewegung ruhige und kaum bemerkbare Spiel Beethovens auf. Diese gleitenden Hände müssen ihn beschäftigt haben. Mähler erzählt über sein Beethovenbild: „Es war ein Portrait, welches ich bald nach meiner Ankunft malte, auf welchem Beethoven beinahe in Lebensgrösse sitzend dargestellt ist; die linke Hand ruht auf

einer Lyra, die rechte ist ausgestreckt, als wenn er in einem Momente musikalischer Begeisterung den Takt schlänge; im Hintergrund ist ein Tempel des Apollo.“ Mähler kannte die Begeisterung Beethovens, so kam in dies Bild etwas von dem Geiste des Gemalten, die Hand aber hat der Maler verschönert — idealisiert im Sinne der Zeit. Die Wirklichkeit, die in diesem Beethoven der Eroika steckt, war grösser — die Hand gab in gewissem Sinne ein Symbol dafür: „Seine Hände waren sehr mit Haaren bewachsen und die Finger (besonders an den Spitzen) sehr breit.“



ERZHERZOG RUDOLPH VON OESTERREICH
Mit Erlaubnis der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.



JOHANN NEPOMUK HUMMEL
1778—1873.

9. Kapitel

DER FIDELIO

„Ich hätte mein Leben nicht gedacht, dass ich so faul sein könnte, wie ich hier bin. Wenn darauf ein Ausbruch des Fleisses folgt, so kann wirklich was Rechtes zustandekommen.“

So schrieb Beethoven am 24. Juli 1804, als er in Baden der sommerlichen Natur genoss. Der Ausbruch des Fleisses erfolgte in Döbling, wo Beethoven sich durch den Bruder Johann eine Wohnung mieten liess, und wo er den zweiten Teil des Sommers verbrachte, weil er da „vor den Menschen sicher“ war. Dort wurden die Klaviersonaten op. 54 und 57 geschrieben.

Die eine ist im April 1806 erschienen und trägt keine Widmung, die andere wurde am 18. Februar 1807 in der Wiener Zeitung als erschienen angezeigt. Sie ist dem Grafen Franz von Brunswik gewidmet. Seit 1800 war Beethoven mit Brunswiks bekannt. Damals im Mai hat er Therese Brunswik den ersten Klavierunterricht gegeben; sie berichtet in ihren Memoiren: „Damals war mit Beethoven die innige, herzliche Freundschaft geschlossen, die bis an sein Lebensende dauerte. Er kam nach Ofen, er kam nach Martonvásár, er wurde in unsere Sozietätsrepublik von auserlesenen Menschen aufgenommen. Ein runder Platz ward mit hohen, edlen Linden bepflanzt; jeder Baum trug den Namen eines Mitgliedes, und auch in deren schmerzlicher Abwesenheit sprachen wir mit ihren Scheinbildern, unterhielten und belehrten uns mit ihnen. Sehr oft, nachdem der gute Morgen gesagt ward, frug ich den Baum um dies und das, was ich gern erklärt wissen wollte, und er blieb nie die Antwort schuldig!“ Mit Theresens Bruder Franz schloss Beethoven dauernde Freundschaft. Da seine Widmungen immer beweisen, in welcher musikalischen Schätzung der Bewidmete bei ihm stand, so dürfen

wir aus der Zueignung der von ihm hochbewerteten Sonate op. 57 schliessen, dass er vom Grafen Brunswik viel hielt. Beethoven soll die Sonate im Jahre 1806 zu Martonvásár bei Brunswiks in einem Zuge aus dem Kopf niedergeschrieben haben; es scheint eine Verwechslung mit der Phantasie op. 77 vorzuliegen, die auch dem Grafen zugeeignet ist.

Eine andere Sonate nehmen wir voraus, die aus dem Jahre 1804, teilweise 1803 stammt, nämlich op. 53 in C-dur. Sie erschien im Mai 1805 und war dem ersten Gönner in Bonn, Grafen von Waldstein, gewidmet. Sie hat einmal den Beinamen „Horror“ bekommen; wohl wegen der gestossenen und bewegten Figuren und um des modulatorisch überraschenden Beginnes willen, der ein Gruseln hervorruft. Das Werk enthielt ursprünglich drei Sätze. Die Mitte bildete das sogenannte *Andante favori*, das so beliebt war, dass Beethoven ihm wohl diesen Titel geben durfte, als er es als Stück allein veröffentlichte; das geschah erst ein Jahr nach der Herausgabe der Sonate. Ueber die Ausschliessung des *Andante* berichtet Ries: „In der Sonate (in C-dur, op. 53), die seinem ersten Gönner, dem Grafen von Waldstein gewidmet ist, war anfänglich ein grosses *Andante*. Ein Freund Beethovens äusserte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhigere Ueberlegung überzeugte meinen Lehrer bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das grosse *Andante* in F-dur, Dreiachteltakt, allein heraus und komponierte die interessante Introduction zum Rondo, die sich jetzt darin findet, späterhin zu.“ Die Sonate hat trotz der zwei Sätze einen ungewöhnlichen Umfang. Sie ist ganz in Beethovens zweitem Stil geschrieben; mit einer unvergleichlichen Vertiefung der Gedanken weiss der Meister unerreichte Bestimmtheit der Motive und äusseren Glanz zu verbinden. Die Gegensätze der Haupt- und Seitengedanken sind scharf herausgearbeitet, sodass die Farben sich leuchtend voneinander abheben. Die Durchführung entfernt sich weit von den Themen und entwickelt sich doch klar und organisch aus ihnen. Die wunderbare Episode, welche die heitere Reprise ankündigt, ist von grösstem Reiz und dabei doch ganz einfach. Der Schluss des Satzes mutet wie ein derber Punkt an, wie ein unwidersprechliches: *quod erat demonstrandum*. Kurz, der Satz ist ganz Kraft und Leben und

DER FIDELIO

zeigt, wie Beethoven in die Tat umsetzte, was er erkannt. Die Sonate ist ganz ein Werk dessen, der sich in der Odyssee die Verse anstrich:

„ dem Kühnen gellinget
Jedes Beginnen am besten . . .“

Und nun die vollendete Introduziona zum Finale: Adagio molto; ja! es ist ein Adagio, und doch nur eine Ueberleitung, geheimnisvoll vorbereitend und doch stark persönlich sich ausprechend, ganz andeutende Farbe und doch ausgeführte Linie geworden. Den entzückendsten Gegensatz zu dem Hauptsatz bietet das Rondo schon rein äusserlich: ein Allegretto moderato als Seitenstück zu einem mächtigen Allegro con brio. Das Allegretto entwickelt sich einfach und breit, verschmäh't aber auch den feurigen Glanz blendender Technik nicht; im pianissimo beginnend, in den Seitensätzen keine auffallenden Sondergänge einschlagend, sondern die Grundstimmung festigend, schwingt es sich schliesslich zu einer Prestissimocoda auf, die in noch eindringlicherer Weise die Ideen des Rondos wiederholt; namentlich das Ausspinnen des melodischen Gedankens über den dahinrollenden Trillern, teilweise über Vierteltriolen,



ist genial Beethovens. Der Schluss tritt ausserordentlich kräftig auf. Lebensmut kann einzig das Thema dieses viel verkannten, mächtigen Stückes sein. Nicht Spielfiguren häuft der Meister, sondern er lässt seine Musik in gewaltigstem al Frescostil erklingen; wie nie ruhende Meereswasser schäumt es von Augenblick zu Augenblick wechselnd in heftigen Triolenstellen auf, und hundert Gesichte schaut der Lauschende. Die „Sonate Morgenrot“ betitelte man das Werk ehemals.

Ganz andere Saiten zieht op. 54 auf; ebenfalls eine Sonate in nur zwei Sätzen, deren erster, ein heiteres, rondoartiges Gebilde im Tempo d'un menuetto, sich aus zwei lebhaften Gegensätzen knapp entwickelt. Dem lieblichen Menuetton des ersten Gedankens tritt eine staccatierte Oktavenstelle gegenüber, die dem Gehalte (nicht dem Rhythmus) nach einer Etüde Rubinsteins als Vorbild gedient. Dem zweiten, ungemein einheitlichen Satz im Allegrettotempo könnte man den Titel Toccata geben; es ist ein vorwiegend zweistimmiger, bewegter Satz mit auffallenden Modulationen und eisernen Rhythmen; im ganzen: Händelscher Geist. Ueber die Sonate spricht sich ein Kritiker der Allgemeinen Musikalischen Zeitung also aus: „Diese Sonate besteht nur aus zwei Sätzen, beide schwer auszuführen, beide in originellem Geiste und mit unverkennbarer gereifter harmonischer Kunst geschrieben . . . aber leider auch wieder voller wunderlicher Grillen.“

Nun zu op. 57, der sogenannten — nicht von Beethoven so betitelten — „Sonata appassionata“. Czerny meinte, „in einer neueren Auflage der grossen f-moll-Sonate op. 57 — welche Beethoven selbst für seine grösste hielt — hat man derselben den Beitel ‚appassionata‘ gegeben, für den sie jedenfalls zu grossartig ist. Dieser Titel würde weit eher für die Es-dur-Sonate op. 7 passen, welche er in einer sehr passionierten Stimmung schrieb“. Zur Entstehung des Finales erzählt Ries folgendes: „Bei einem . . . Spaziergange, auf dem wir uns so verirrt, dass wir erst um acht Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder teilweise gehault, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er: ‚Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der letzten Sonate eingefallen.‘ Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzulegen, ans Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate. Endlich stand er auf, war erstaunt, mich noch zu sehen und sagte: ‚Heute kann ich Ihnen keine Lektion geben. Ich muss noch arbeiten.‘“ Noch eine weitere Anekdote knüpft sich an dieses Werk, das Beethoven 1806 mit nach Schlesien nahm. „Während seiner

Reise wurde er von einem Sturm und Platzregen überrascht, welcher durch die Reisetasche durchdrang, in der er die eben komponierte Sonate in f-moll trug. Nach seiner Ankunft in Wien besuchte er uns (das Ehepaar Bigot) und zeigte lachend sein noch ganz nasses Werk meiner Frau, welche sich dasselbe näher betrachtete. Durch den überraschenden Anfang bewogen setzte sie sich ans Klavier und begann dasselbe zu spielen. Beethoven hatte das nicht erwartet und war überrascht zu sehen, wie Madame Bigot keinen Moment sich durch die vielen Rasuren und Aenderungen, die er gemacht hatte, aufhalten liess. Es war das Original, welches er im Begriff war zu seinem Verleger zu bringen, um es stechen zu lassen. Als Madame Bigot es gespielt hatte und ihn bat, ihr damit ein Geschenk zu machen, gab er seine Zustimmung und brachte es ihr treulich zurück, nachdem es gestochen war.“

Beethoven hielt also diese Sonate für seine grösste. Er wusste, warum. In keiner Sonate ist Inhalt und Form so restlos eins geworden, und kein Werk trägt so unzweideutig den Stempel von des mittleren Beethoven gewaltiger Art. Diese sanften und dabei doch inhaltvollen, nach der Natur hinlauschenden Fragen, diese heftigen synkopierten Anstürme stärkster Kraft, dieser Starrsinn und feste Wille im Fortissimo! Ist das nicht gleichsam ein prächtiges Dahinrauschen mit den Wellen eines schäumenden Baches, mit dem geheimnisvollen Flüstern des Waldes? Alle Höhen und Tiefen werden durchmessen; die Sonate führt bis ins zweigestrichene e. Schliesslich geht der Satz in ein più Allegro über mit beruhigendem Abgang, den dann das Andante con moto mit seinem vielsagenden Bass ruhig aufnimmt, das in reizvollen Variationen immer bewegter wird. Das Finale: Allegro ma non troppo zeigt wieder jene stark stilisierte und doch so ungemein ausdrucksvolle Linienzeichnung, die nur Beethoven in dieser Epoche eigen war. Ganz er ist auch das straffe, zyklopenartige Presto am Ende. Der Satz ist kein Rondo, sondern eher ein Sonatensatz — dies äusserlich und innerlich verstanden. Starke Bewegung und sicheres Wollen erfüllen ihn. Der Titel ist gut gewählt: eine wahre Sonate der Leidenschaft!

Die Gesänge bleiben Beethovens Stiefkinder. Zu den in dieser Zeit veröffentlichten Gesangskompositionen gehört das schon

früh geschriebene Lied „Der Wachtelschlag“, das wieder einen Beweis für Beethovens innige Beziehungen zur Natur erbringt; ein einfaches und ergreifendes Lied.

Nun aber betritt Beethoven ein ganz neues Gebiet der Vokalkomposition; er schreibt ein dramatisches Werk, seine erste und letzte Oper: Leonore-Fidelio. Bouilly hatte den Text zu Cherubinis Oper „Der Wasserträger“ verfertigt, einem Werke, das ja in Wien an zwei Theatern volle Häuser gemacht. Beethoven hielt den Text für eins der besten Opernbücher. Nun wurde es durch die Allgemeine Musikalische Zeitung in Wien bekannt, dass Gaveaux und Paër einen neuen Text desselben Dichters komponiert hatten. Die „Leipziger“ schrieb: „Die feurige Ouver-türe, einige Charakterarien und mehrere vortreffliche Ensembles mit Geist, Erfahrung und ungeheurer Gewandtheit ausgeführt, fanden ausgezeichneten Beifall; doch hatte man sich von dem Ganzen noch mehr Wirkung versprochen.“ So war es begreiflich, dass der Sekretär des Theaters, für das Beethoven eine Oper zu schreiben beauftragt war, mit ihm über die Wahl gerade dieses Buches übereinkam; handelte es sich doch um eines jener damals überaus beliebten „rührenden Familienstücke“ mit lautem Kettengerassel und der bösen Obrigkeit. Der Titel hiess: *Léonore, ou l'amour conjugal*.

Die Männer, welche am Theater schalteten, waren zu Ausgang des Jahres 1804: Baron Braun, sein Direktor Schikaneder, der wieder angestellt worden war, der musikalische Joseph von Sonnleithner als Sekretär und der in diesen Kreisen angesehene und viel verwandte (obwohl nicht zu diesem Theater gehörige) Dramaturg Georg Friedrich Treitschke. Dieser erzählt, dass man auf Beethovens Vermögen, eine bedeutende Oper schreiben zu können, seit jenen Aufführungen des Oratoriums „Christus am Oelberg“ baute. Wohl schon 1803 machte sich Beethoven an die Komposition der Leonore.

Er hatte eine Wohnung im Theater und zugleich im Pasqualischen Hause. Dort pflegte er seine Sprechstunden abzuhalten, hier schloss er sich zu ungestörter Arbeit ein und war für niemanden zu sprechen. Als er im Sommer 1805 nach Hetzendorf aufs Land zog, war die Oper im Entwurf bereits fertig.

Das Skizzenbuch der Leonore ist auf uns gekommen. Wir können hierin wieder erkennen, mit welchem Fleiss, welcher unermüdlichen Ausdauer Beethoven seine musikalischen Entwürfe und Ideen gemodelt hat, bis endlich das vollendete Kunstwerk fertig wurde, welches wir heute nach Priegers Rekonstruktion einigermaßen kennen. Die erste Fassung ging verloren, und Beethoven hat die Oper noch zweimal umgearbeitet. Vor allem ist bezeichnend, dass er, „nachdem er alles geprüft, schliesslich mit souveräner Gewissheit das beste behält“. Auch bei dieser Arbeit kamen mitunter Gedanken dazwischen, die in andere Werke übergingen; da finden sich auf Seite 183/203 des Skizzenbuches Notizen zu Instrumentalkompositionen, so zu dem Streichquartett in F-dur op. 59, 1. Es würde nicht nur viel zu weit führen, wenn man das Skizzenbuch hier beschreiben wollte, sondern eine Beschreibung könnte auch keinen Begriff von der Arbeit geben, über die man nur zusammenfassend sagen muss, dass sie über die Maassen eingehend, anstrengend und bedeutend war. Sie führte zur ersten Ausgabe des Werkes; wie wir jetzt von einem Urfaust reden, mögen wir uns auch gewöhnen an die Bezeichnung dieser ersten Fassung des Beethovenschen Werkes als: Urleonore.

Zum wichtigsten gehört natürlich die Ouvertüre. Es gab fünf Ouvertüren zu der Oper. Wir besitzen vier. Die erste, welche Otto Jahn nach einer vollständigen Abschrift bei Artaria herausgegeben hat, war bei der ersten Vorführung im Palaste des Fürsten Lobkowitz sofort als zu lang und nicht einfach genug — da die Bläser stets versagten — zurückgelegt worden. Hasslinger hat sie gleich zur Veröffentlichung erworben, sie aber nie herausgegeben. Beethoven forderte sie im Jahre 1823 zurück, aber Hasslinger antwortete: „Wir haben jene Manuskripte gekauft und bezahlt, folglich sind sie unser Eigentum und können wir damit tun, was wir wollen.“ Der Meister liess bei der ersten öffentlichen Aufführung der Oper im Theater eine gekürzte Ouvertüre spielen, deren Gestalt wir nicht kennen, nur nach dem in Beethovens Nachlass befindlichen Manuskript jener ersten, bei Lobkowitz abgelehnten, erraten können; dies zeigt die Ouvertüre stark gekürzt. Die dritte grosse Leonorenouvertüre hat der Meister für die erste Neubearbeitung des Fidelio im

Jahre 1806 geschrieben. Sie wurde nicht rechtzeitig fertig und konnte erst bei der zweiten Aufführung gespielt werden.

Im Jahr 1807 sollte die Oper in dem unter neuer Direktion stehenden Theater in Prag gegeben werden. Ein Zeitgenosse berichtet (August 1807): „Beethovens in Wien neuste Arbeit.“ „Beethovens Oper Fidelio, welche trotz aller Widerrede ausserordentliche Schönheiten enthält, soll nächstens in Prag aufgeführt werden mit einer neuen Ouvertüre.“ Die von Nottebohm in den Skizzen aus dieser Zeit (April 1807 bis Dezember 1808) nachgewiesene Arbeit ist die Ouvertüre, welche Hasslinger aus dem Nachlasse unter ersteigerten Tänzen gefunden und 1835 als Opus 138 veröffentlicht hat. Die fünfte Ouvertüre, die in E-dur, schrieb Beethoven zur zweiten Bearbeitung des Fidelio im Jahre 1814.

Frage man, welche Ouvertüre wir aufführen sollen, so bietet sich als l e t z t e die in E-dur an als diejenige, welche zur zweiten, nach Beethovens eigener Meinung besten Bearbeitung des Fidelio geschrieben wurde. Berücksichtigt man aber, dass Beethovens bedeutendste Ouvertüre die dritte, sogenannte grosse in C-dur ist, und dass er sie wohl nur, um allen Ansprüchen zu genügen und Neues zu bringen, bei der zweiten Bearbeitung der Oper durch die E-dur-Ouvertüre ersetzt hat, so mag man in dieser grossen mit Recht die Ouvertüre nach Beethovens Sinne erblicken. Zwei Ouvertüren bei Aufführung der Oper zu spielen, bedeutet immer einen ästhetisch zu beanstandenden Ueberfluss.

Die Oper selbst war in ihrer Urgestalt ein Werk von drei Akten. Sie wurde am 20. November 1805 zum erstenmal aufgeführt. Die Zeiten hatten einen kriegerischen Klang. Napoleon war in Wien, mit ihm, nebenbei gesagt, auch wieder General Bernadotte. Hier der Theaterzettel:

„K. auch K. K. pr. Schauspiel an der Wien.

N e u e O p e r.

Heute Mittwoch den 2(o). November 1805

wird in dem k. auch k. k. priv. Schauspielhaus an der Wien
gegeben
zum erstenmal

DER FIDELIO

Fidelio oder die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten. Frei nach dem Französischen bearbeitet
von Joseph Sonnleithner.

Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

Personen:

Don Fernando, Minister	Hr. Weinkopf
Don Pizzaro, Gouverneur eines Staats- gefängnisses	Hr. Meyer
Florestan, ein Gefangener	Hr. Demmer
Leonore, seine Gemahlin unter dem Namen Fidelio	Dlle. Milder
Rocco, Kerkermeister	Hr. Rothe
Marcelline, seine Tochter	Dlle. Müller
Jacquino, Pförtner	Hr. Caché
Wachthauptmann	Hr. Meister
Wache, Volk.	

Die Handlung geht in einem spanischen Staatsgefängnisse,
einige Meilen von Sevilla vor.

Die Bücher sind an der Kasse für 15 kr. zu haben.

(Es folgen nun die Preise der Plätze.)

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.“

Wir erkennen, dass die Oper „Fidelio oder die eheliche Liebe“
und nicht „Leonore“ betitelt wurde. Gegen Beethovens Willen.
Die Bearbeitung des Textes stammte von Sonnleithner, der
das italienisch zurechtgestutzte Buch von Paër wohl kannte.

Die Solisten waren also Demoiselle Milder, die Schülerin
Neukomps, die offenbar schon damals bedeutende Stimmittel
besass. Hatte ihr doch Haydn schmeichelnd gesagt: „Liebes
Kind! Sie haben eine Stimme wie ein Haus.“ Beethoven hatte
die Fidelio-Partie für sie komponiert. Dann wirkte Sebastian
Meyer mit, Mozarts Schwager; ein guter Schauspieler, aber nur
ziemlicher Sänger. Beethoven setzte ihn in der Arie des Pizzaro
in Verlegenheit durch die mit der Solostimme in Sekunden gehende

Begleitung; von dieser Stelle meinte Meyer dann naiv: „Solchen verfluchten Unsinn hätte mein Schwager nicht geschrieben.“ Weiter war da der Tenor Demmer, den wir als Bassisten von Bonn her kennen. Er sang den Florestan mässig, da er dem komischen Fache angehörte. Recht gut bewährte sich die Müller als Marcelline und Weinkopf in der kleinen Rolle des Don Fernando.

Die Sänger und Komponisten hatten natürlich i h r e Meinung von dem Beethovenschen Werk. Meyer war nicht der einzige, der sich an der Unsanglichkeit verschiedener Stellen stiess. Man fand, dass die Begleitung den Sänger störe, wie es ja auch Meyer fühlte, und sagte kurz: die Gesangstimmen seien zu instrumental erdacht. Auch Cherubini war der Ansicht, dass Beethoven sich zu wenig auf die Gesangkunst verstehe und liess ihm die Gesangsschule des Pariser Konservatoriums kommen.

Die ersten Wiederholungen des Werkes fanden am 21. und 22. November statt. Stephan von Breuning liess bei der zweiten Aufführung folgendes Gedicht verteilen:

„Sei uns gegrüsst auf einer grössern Bahn,
Worauf der Kenner Stimme laut Dich rief,
Da Schüchternheit zu lang zurück Dich hielt!
Du gehst sie kaum, und schon blüht Dir der Kranz,
Und ältere Kämpfer öffnen froh den Kreis.
Wie mächtig wirkt nicht Deiner Töne Kraft;
Die Fülle strömt, gleich einem reichen Fluss;
Im schönen Bund schlingt Kunst und Anmut sich,
Und eigne Rührung lehrt Dich Herzen rühren.

Es hob, es regte wechselnd unsre Brust
Lenorens Mut, ihr Lieben, ihre Tränen;
Laut schallt nun Jubel ihrer seltenen Treu,
Und süsser Wonne weicht bange Angst.
Fahr mutig fort; dem späten Enkel scheint,
Ergriffen wunderbar von Deinen Tönen,
Selbst Thebens Bau dann keine Fabel mehr.“

Uns sind natürlich die damaligen Berichte von grösster Wichtigkeit. Kotzebues „Freimütiger“ schrieb:

„Das Einrücken der Franzosen in Wien war für die Wiener eine Erscheinung, an die man sich anfangs garnicht gewöhnen konnte, und es herrschte einige Wochen lang eine ganz ungewöhnliche Stille. Der Hof, die Hofstellen, die meisten grossen Güterbesitzer hatten sich wegbegeben; statt dass sonst das unaufhörliche Gerassel der Kutschen betäubend sich

durch die Strassen wälzt, hört man jetzt selten einen Wagen schleichen. Die Gassen waren grösstenteils von französischen Soldaten bevölkert, welche im ganzen gute Mannszucht hielten. In der Stadt selbst wurden beinahe durchaus Offiziers einquartiert; die Gemeinen hatte man in die Vorstädte gelegt.

Natürlich war es, dass man wenig an Zeitvertreib dachte, wo die Sorge für die Erhaltung so mächtig wirkte und die Furcht vor möglichen Kollisionen und unangenehmen Auftritten so manchen und manche zuhause erhielt. Auch waren die Theater anfangs ganz leer; nach und nach erst fingen die Franzosen an, das Schauspiel zu besuchen, und sie sind es noch jetzt, welche die grösste Anzahl der Zuseher ausmachen.

Man hat in den letzteren Zeiten wenig Neues von Bedeutung gegeben. Eine neue Beethoven'sche Oper: „Fidelio oder die eheliche Liebe“ gefiel nicht. Sie wurde nur einige Male aufgeführt und blieb gleich nach der ersten Vorstellung ganz leer. Auch ist die Musik wirklich weit unter den Erwartungen, wozu sich Kenner und Liebhaber berechtigt glaubten. Die Melodien sowohl als die Charakteristik vermissen, so gesucht auch manches darin ist, doch jenen glücklichen, treffenden, unwiderstehlichen Ausdruck der Leidenschaft, der uns in Mozart'schen und Cherubini'schen Werken so unwiderstehlich ergreift. Die Musik hat einige hübsche Stellen, aber sie ist sehr weit entfernt ein vollkommenes, ja auch ein gelungenes Werk zu sein. Der Text, von Sonnleithner übersetzt, besteht aus einer Befreiungsgeschichte, dergleichen seit Cherubinis „Deux journées“ („Wasserträger“) in die Mode gekommen sind.“

Auch die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung liess sich vernehmen:

„Das Merkwürdigste unter den musikalischen Produkten des vorigen Monats war wohl die schon lange erwartete Beethoven'sche Oper: *Fidelio* oder die eheliche Lieb. Sie wurde am 20. November zum ersten Male gegeben, aber sehr kalt aufgenommen. Ich will etwas ausführlicher darüber sprechen. Wer dem bisherigen Gange des Beethoven'schen sonst unbezweifelten Talentes mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, musste etwas ganz anderes von diesem Werke hoffen als gegeben wurde. Beethoven hatte bis so jetzt manchesmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert; man musste also vor allem Eigentümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz von diesem seinem ersten theatralischen Singprodukte erwarten — und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten darin antraf. Das Ganze, wenn es ruhig und vorurteilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend. Die Ouverture besteht aus einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro aus C-dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist und mit anderen Beethoven'schen Instrumentalkompositionen — auch nur z. B. mit seiner Ouverture zum Ballett „Prometheus“ keine Vergleichung aushält. Den Singstücken liegt

gewöhnlich keine neue Idee zugrunde, sie sind grösstenteils zu lang gehalten, der Text ist unaufhörlich wiederholt und endlich auch zuweilen die Charakteristik auffallend verfehlt — wovon man gleich das Duett zum dritten Akt aus G-dur nach der Erkennungsszene z. B. anführen kann. Denn das immer laufende Accompagnement in den höchsten Violinaccorden drückt eher lauten, wilden Jubel aus als das stille, wehmütig-tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben. Viel besser ist im ersten Akte ein vierstimmiger Kanon geraten und eine effektvolle Diskantarie aus E-dur, wo drei obligate Hörner mit einem Fagotte ein hübsches, wenn auch zuweilen etwas überladenes Accompagnement bilden. Die Chöre sind von keinem Effekte und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuss der freien Luft bezeichnet, ist offenbar missraten. Auch die Aufführung war nicht vorzüglich. Demoiselle Milder hat trotz ihrer schönen Stimme doch für die Rolle des Fidelio viel zu wenig Affekt und Leben, und Demmer intoniert fast immer zu tief. Alles das zusammengenommen, auch wohl zum Teil die jetzigen Verhältnisse, machten, dass die Oper nur dreimal gegeben werden konnte.“

Bemerkenswert sind auch noch einige Worte eines Augenzeugen:

„Dies ist die erste Oper, welche er (Beethoven) überhaupt komponiert hat, und sie wurde stark applaudiert. Exemplare eines Lobgedichtes wurden zu Ende des Stückes von der oberen Galerie herabgestreut. Beethoven sass am Klavier und dirigierte die Aufführung selbst. Er ist ein kleiner, dunkler, noch jungaussehender Mann, trägt eine Brille und sieht Herrn König ähnlich. Nur wenig Zuhörer waren anwesend; der gegenwärtige Zustand der öffentlichen Angelegenheiten trug die Schuld daran, sonst wäre jedenfalls das Haus in allen Teilen gefüllt gewesen.“

Nicht lange nach den ersten Aufführungen bestürmten die Freunde den Meister, an dem Werke Aenderungen vorzunehmen. Ueber diese Kapitulationsunterhandlungen mit Beethoven berichtet ein Zeitgenosse, Joseph August Röckel, der späterhin den Florestan singen sollte.

„Es war im Dezember 1805. — Das Opernhaus an der Wien und beide Hoftheater Wiens standen zu jener Zeit unter der Intendanz des Baron Braun, des Hofbankiers, als Herr Meyer, der Schwager Mozarts und Regisseur des Theaters an der Wien, zu mir kam und mich zu einer Abendgesellschaft im Palaste des Fürsten Karl Lichnowski, des grossen Beschützers von Beethoven, einlud. Fidelio war schon einen Monat vorher an der Wien aufgeführt worden, unglücklicherweise gerade nach dem Einmarsche der Franzosen, als die eigentliche Stadt gegen die Vorstädte abgeschlossen war.

Das ganze Theater war von den Franzosen besetzt, und nur wenige Freunde Beethovens wagten, die Oper zu hören. Diese Freunde waren damals in jener Gesellschaft, um Beethoven zu bewegen, zu den Veränderungen seine Zustimmung zu geben, welche in der Oper vorgenommen

DER FIDELIO

werden mussten, um die Schwerfälligkeit des ersten Aktes zu beseitigen. Die Notwendigkeit dieser Verbesserungen war zwischen ihnen bereits anerkannt und festgestellt; Meyer hatte mich auf den bevorstehenden Sturm vorbereitet, wenn Beethoven hören würde, dass drei ganze Nummern im ersten Akte ausfallen mussten.

In der Gesellschaft waren zugegen Fürst Lichnowski und die Fürstin, seine Frau, Beethoven und sein Bruder Kaspar, von Breuning, von Collin, der Dichter, der Schauspieler Lange (ein anderer Schwager Mozarts), Treitschke, Clément, der Dirigent des Orchesters, Meyer und ich; ob Kapellmeister von Seyfried anwesend war, dessen bin ich nicht mehr ganz gewiss, doch möchte ich es glauben.

Ich war erst kurze Zeit vorher nach Wien gekommen und traf Beethoven dort zum ersten Mal.

Da die ganze Oper durchgenommen werden sollte, so gingen wir gleich ans Werk. Fürstin Lichnowski spielte auf dem Flügel die grosse Partitur der Oper, und Clément, der in einer Ecke des Zimmers sass, begleitete mit seiner Violine die ganze Oper auswendig, indem er alle Solos der verschiedenen Instrumente spielte. Da das ungewöhnliche Gedächtnis Cléments allgemein bekannt war, so war niemand ausser mir darüber erstaunt. Meyer und ich machten uns dadurch nützlich, dass wir so gut wir konnten, dazu sangen, er die tieferen, ich die höheren Partien der Oper. Obgleich die Freunde Beethovens auf den bevorstehenden Kampf vollständig vorbereitet waren, hatten sie ihn doch nie früher in dieser Aufregung gesehen, und ohne das Bitten und Flehen der sehr zartfühlenden, schwächlichen Fürstin, welche für Beethoven eine zweite Mutter war und von ihm selbst als solche anerkannt wurde, würden seine verbundenen Freunde wahrscheinlich in diesem auch für sie sehr zweifelhaften Unternehmen schwerlich Erfolg gehabt haben. Als aber nach ihren vereinten Bestrebungen, die von 7 bis nach 1 Uhr gedauert hatten, die Aufopferung von drei Nummern angenommen war, und als wir, erschöpft, hungrig und durstig, uns ansickten, durch ein glänzendes Souper uns zu restaurieren, da war niemand glücklicher und fröhlicher als Beethoven. Hatte ich ihn vorher in seinem Zorne gesehen, so sah ich ihn nunmehr in seiner Laune. Als er mich ihm gegenüber angestrengt mit einem französischen Gerichte beschäftigt sah, und ich auf seine Frage: was ich da ässe, antwortete: Ich weiss es nicht! da rief er mit seiner Löwenstimme aus: Er isst wie ein Wolf, ohne zu wissen was! Ha! ha! ha! —

Die verurteilten Nummern waren: 1) eine grosse Arie des Pizzaro, mit Chor;

2) ein komisches Duett zwischen Leonore (Fidelio) und Marcelline mit Violin- und Violoncell-Solo;

3) ein komisches Terzett zwischen Marcelline, Jacquino und Rocco. Viele Jahre später fand Herr Schindler die Partituren dieser drei Stücke unter dem Abfall von Beethovens Musik und erhielt sie von ihm zum Geschenke.“

Die Oper verursachte Beethoven so Lust wie Leid. Es war für ihn kein kleines, an eine durchgreifende Umarbeitung zu gehen. Man sieht aber, wie er in den Urteilen über seine Werke nicht nur Angriffe auf seine Künstlerehre, sondern oft berechtigte Ausstellungen fand, denen er wohl Gehör schenken durfte. Breuning war es, der den Text von neuem bearbeitete. Er war bei jener Besprechung bei Lichnowski zugegen gewesen.

Die Oper erschien, nach wenigen Klavierproben und einer einzigen mit dem Orchester, am 29. März, einem Sonnabend, wieder auf dem Theater. Die Vorbereitung war, wie Briefe an den Sänger Meyer erweisen, durchaus ungenügend.

„Lieber Mayer!

Baron Braun lässt mir sagen, dass meine Oper Donnerstag soll gegeben werden; die Ursache warum werde ich Dir mündlich sagen. — Ich bitte Dich nur recht sehr, Sorge zu tragen, dass die Chöre noch besser probiert werden; denn es ist das letzte Mal tüchtig gefehlt worden; auch müssen wir Donnerstag noch eine Probe mit dem ganzen Orchester auf dem Theater haben; es war zwar vom Orchester nicht gefehlt worden, aber — auf dem Theater mehrmals; doch das war nicht zu fordern, da die Zeit zu kurz war. Ich musste es aber darauf ankommen lassen, denn Baron Braun hatte mir gedroht, wenn die Oper Sonnabends nicht gegeben würde, sie gar nicht mehr zu geben. Ich erwarte von Deiner Anhänglichkeit und Freundschaft, die Du mir sonst bewiesen, dass Du auch jetzt für diese Oper sorgen wirst; nachdem braucht die Oper dann auch keine solchen Proben mehr, und ihr könnt sie aufführen, wann ihr wollt. Hier zwei Bücher, ich bitte Dich, eines davon — zu geben. Leb' wohl, lieber Mayer, und lass Dir meine Sache angelegen sein. Dein Freund

Beethoven.“

„Lieber Mayer! Ich bitte Dich, Herrn von Seyfried zu ersuchen, dass er heute meine Oper dirigiert, ich will sie heute selbst in der Ferne ansehen und hören, wenigstens wird dadurch meine Geduld nicht so auf die Probe gesetzt, als so nahebei meine Musik verhunzen zu hören! — Ich kann nicht anders glauben, als dass es mir zu Fleiss geschieht. Von den blasenden Instrumenten will ich nichts sagen, aber — dass alle Pianissimi, Crescendi, alle Decresc. und alle forte, ff aus meiner Oper ausgestrichen; sie werden doch alle nicht gemacht. Es vergeht alle Lust, weiter etwas zu schreiben, wenn man's so hören soll! Morgen oder übermorgen hole ich Dich ab zum Essen. Ich bin heute wieder übel auf.

Dein Freund

Beethoven.

P. S. Wenn die Oper übermorgen sollte gemacht werden, so muss morgen wieder Probe im Zimmer davon sein, sonst geht es alle Tage schlechter!“

Auch diesmal hiess die Oper „Fidelio“, trotzdem das Textbuch den Titel „Leonore“ trug. Das Werk war in zwei Akte zusammengezogen. Röckel sang diesmal den Florestan. Die Milder setzte für sich eine Aenderung ihrer E-dur-Arie durch; sie erklärte, sie singe sie nicht in der vorliegenden Fassung. Breuning feierte das Ereignis neuerdings mit dichterischen Worten.

„Noch einmal sei begrüsst auf dieser Bahn,
Die Du betrst in bngen Schreckenstagen,
Wo trübe Wirklichkeit von süssem Wahn
Die Zauberbinde riss und furchtbar Zagen
Nun all' ergriff, wie wann den schwachen Kahn
Des wilden Sturms gewalt'ge Wellen schlagen;
Die Kunst floh scheu vor rohen Kriegesszenen;
Der Rührung nicht, aus Jammer flossen Tränen.

Dein Gang voll eigner Kraft muss hoch uns freu'n
Dein Blick, der sich aufs höchste Ziel nur wendet,
Wo Kunst sich und Empfindung innig reih'n.
Ja, schaue hin! Der Musen schönste spendet
Dort kränze Dir, indes vom Lorbeerhain
Apollo selbst den Strahl der Weihung sendet.
Die ruh' noch spät auf Dir! In Deinen Tönen
Zeig' immer sich die Macht des wahren Schönen!“

Die Allgemeine Musikalische Zeitung sagte diesmal: „Beethoven hatte seine Oper: Fidelio, mit vielen Veränderungen und Abkürzungen wieder auf die Bühne gebracht. Ein ganzer Akt ist dabei eingegangen, aber das Stück hat gewonnen und nur noch besser gefallen.“ Und ein Wiener Berichterstatter äusserte sich in der Zeitung für die elegante Welt:

„Beethovens Oper Fidelio erschien neu umgearbeitet im Theater an der Wien. Die Umarbeitung besteht in der Zusammenziehung dreier in zwei Akte. Es ist unbegreiflich, wie sich der Compositeur entschliessen konnte, dieses gehaltlose Machwerk Sonnleithner's mit der schönen Musik beleben zu wollen, und daher konnte . . . der Effekt des Ganzen unmöglich von der Art sein, als sich der Tonkünstler wohl versprochen haben mochte, da die Sinnlosigkeit der rezitierenden Stellen den schönen Eindruck der abgesungenen ganz oder doch grösstenteils verwischte. Es fehlt Herrn Beethoven gewiss nicht an hoher ästhetischer Einsicht in seine Kunst, da er die in den zu behandelnden Worten liegende Empfindung vortrefflich auszudrücken versteht, aber die Fähigkeit zur Uebersicht und Beurteilung des Textes in Hinsicht auf den Totaleffekt scheint ihm ganz zu fehlen.

Die Musik ist jedoch meisterhaft, und Beethoven zeigte, was er auf dieser neu betretenen Bahn in der Zukunft wird leisten können. Vorzüglich gefallen das erste Duett und die zwei Quartetten. Die Ouverture hingegen missfällt wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenen Geschwirrs der Geigen fast durchgehends und ist mehr eine Künstelei als wahre Kunst. Mlle. Milder als verkleideter Fidelio singt die für ihre liebliche, obwohl wenig gebildete Stimme genau berechnete Partie recht brav; nur kann sie zuletzt aus den Umarmungen ihres geretteten Gemahls sich gar nicht loswinden . . .“

Der „Freimütige“ liess sich also vernehmen:

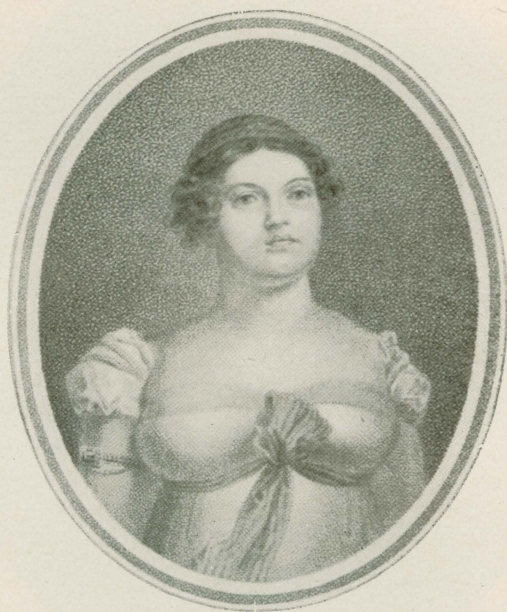
„. . . wenn einige unserer neuesten Musiktalente, besonders Beethoven, ihren Weg fortgehen, so werden sie wohl nie auf der Bühne glänzen. Vor kurzem wurde die Ouverture zu seiner Oper Fidelio, die man nur einige Male aufgeführt hatte, im Augarten gegeben, und alle parteilosen Musikkenner und -Freunde waren darüber vollkommen einig, dass so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sei. Die schneidendsten Modulationen folgen aufeinander in wirklich grässlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Ehrbarkeit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo gehört, das vermutlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll!!! vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck. Es sind nicht Herrn van Beethovens nahe Freunde, die solche Dinge bewundern, vergöttern, ihre Ansicht gleichsam im Sturm aufdringen, mit neidischem Hasse jedes andere Talent verfolgen und auf den Trümmern aller anderen Komponisten nur Beethoven einen Altar errichten möchten. Alles, was gerade in den Beethovenschen Kunstschöpfungen offenbar nicht schön genannt werden kann, weil es dem gebildeten Schönheitssinne durchaus widersteht, wollen sie unter die weitere Sphäre des Grossen und Erhabenen bringen, als wenn nicht eben das wahre Grosse und Erhabene einfach und anspruchslos wäre...“

In diesem Stile geht es fort. Cherubini äusserte allerdings auch über die Ouverture: „dass er wegen Bunterlei der Modulationen darin die Haupttonart nicht zu erkennen vermochte“.

Am 10. April 1806 wurde der Fidelio „wegen plötzlich eingetretener Hindernisse“ für lange Zeit zum letztenmal gegeben. Beethoven glaubte sich in der Einnahme betrogen und wurde deshalb beim Baron Braun vorstellig. Dieser wies auf den Besuch hin, der sich bis jetzt auf die vornehmen Plätze beschränkte und gab der Erwartung Ausdruck, dass die Galerie demnächst das ihrige zu den Einnahmen beitragen werde. Beethoven erklärte entrüstet: er schreibe nicht für die Galerien. Denn er mochte den Hieb des Direktors verstanden haben, dass das Werk nicht



LUIGI CHERUBINI
1760—1842.



PAULINE ANNA MILDER-HAUPTMANN
1785—1838.

so recht für die Galerie sei. Darauf der Baron: „Selbst Mozart hätte es nicht verschmäht, für die Galerien zu schreiben.“ Diese Bemerkung schlug dem Fass den Boden aus; Beethoven zog seine Oper zurück. Das waren die plötzlich eingetretenen Hindernisse. Dazu kam dann, dass der Baron bald darauf die Leitung des Theaters niederlegte.

Die Hoffnung, die Oper, welche durch Empfehlung Lichnowskis an die Königin von Preussen gegangen war, in Berlin zur Aufführung zu bringen, erfüllte sich vorerst nicht.

In Wien kam die Oper erst im Jahre 1814 wieder aufs Theater. Sie wurde vorher nochmals stark umgearbeitet.

Das Werk hatte Beethoven lebhaft beschäftigt, aber ihm dann so viel Verdruss bereitet, dass seine Rückkehr zur Instrumentalmusik einem erneuten Ausbruch des Fleisses, einer Erlösung gleicht. All seine anderen Ideen waren, wie die Skizzenbücher erweisen, nicht gänzlich, aber doch sehr heftig zurückgestaut worden; jetzt platzten sie mit verdoppelter Stärke hervor. Da war die f-moll-Sonate schon geschaffen worden, die wir bereits kennen; es gesellte sich das Tripelkonzert op. 56 dazu, das Klavierkonzert in G-dur op. 58, sowie die drei grossen Quartette op. 59 und die Symphonie in B-dur op. 60 trat ans Tageslicht.

Das Tripelkonzert in C-dur ist dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Es war schon 1804 skizziert, erschien aber erst im Sommer 1807; am ersten Juni wurde es in der Wiener Zeitung als erschienen angezeigt. Die erste öffentliche Aufführung fand erst in den Augartenkonzerten im Sommer 1808 statt. Dies Konzertino oder, wie der Titel sagt: Grand concert concertant, war für den Erzherzog Rudolph (Klavier) und die Künstler Seidler (Violine) und Kraft (Violoncell) geschrieben.

Der Erzherzog Rudolph Johann Joseph Rainer wurde schon 1803 Beethovens Schüler. Er war damals 14 Jahre alt, hatte den Unterricht des Hofpianisten Teyber genossen und durfte sich frühzeitig bei den Soireen im Fürstlich Lobkowitzschen Palaste beteiligen, wo er mit Beethoven zusammentraf. Da begehrte er diesen Meister zum Lehrer. Ries hat uns über den ersten Unterricht und das oft wenig hoffähige Gebaren Beethovens einige Bemerkungen hinterlassen: „Etikette und was dazu gehörte, hatte Beethoven nie gekannt, und wollte sie auch nie kennen.

So brachte er durch sein Betragen die Umgebung des Erzherzogs Rudolph, als Beethoven anfänglich zu diesem kam, gar oft in grosse Verlegenheit. Man wollte ihn nun mit Gewalt belehren, welche Rücksichten er zu beobachten habe. Dieses war ihm jedoch unerträglich. Er versprach zwar sich zu bessern, aber — dabei blieb. Endlich drängte er sich eines Tages, als man ihn, wie er es nannte, wieder hofmeisterte, höchst ärgerlich zum Erzherzoge, erklärte gerade heraus, er habe gewiss alle mögliche Ehrfurcht für seine Person, allein die strenge Beobachtung aller Vorschriften, die man ihm täglich gäbe, sei nicht seine Sache. Der Erzherzog lachte gutmütig über den Vorfall und befahl, man solle Beethoven nur seinen Weg ungestört gehen lassen; er sei nun einmal so.“ In der Folge entwickelte sich eine dauernde Freundschaft zwischen Beethoven und seinem hohen Schüler, welche bis ans Lebensende des Meisters beständig blieb.

Für diesen Schüler ist also das Tripelkonzert geschrieben, ein heiteres, gefühlvolles Werk, das weniger durch seine Themen als durch deren geniale Umschreibungen von unverwelklichem Reize ist. Die Partien der Streicher erfordern eine grössere Kunst als der weniger anspruchsvolle Klavierpart, der aber so geschickt zu klanglicher Wirkung gebracht ist, dass man eine stärkere Ungleichheit zwischen jenen zwei Partien und dieser bei oberflächlichem Hören gar nicht gewahrt. Das Allegro entwickelt sich aus anmutigen, man möchte sagen festlichen Marschmotiven. Darauf folgt ein knappes, mit hübschem Rankenwerk spielendes, empfundenes Largo. Schliesslich stürzt sich der Komponist in ein munteres Rondo alla polacca. Die Form eines solchen Ensembles ist selten, sie greift auf die Art der Concerti grossi, wie sie Bach und Händel schrieben, zurück, bringt aber eine rein solistische Behandlung der Instrumente hinein. Aussergewöhnlich ist ferner die Benutzung des Klaviers als mitkonzertierenden Instruments.

Auch das der Opuszahl nach nächste Werk, das Klavierkonzert in G-dur, wurde dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Es war jedenfalls im April 1807 durckfertig und erschien im Jahre 1808. Ueber Aufführungen berichten die Zeitungen: „In einer sehr gewählten Gesellschaft, welche zum Besten des Verfassers sehr ansehnliche Beiträge subskribiert hat,“ wurde das Werk zuerst,

und zwar beim Fürsten Lobkowitz, gespielt; das war Anfang April 1807. Zum zweiten und letzten Male spielte Beethoven das Stück in einer eigenen Akademie am 22. Dezember 1808. Von da an wurde es zu seinen Lebzeiten nicht wieder gehört. Ries, der, 1809 nach Wien zurückgekehrt, es innerhalb fünf Tagen einstudieren sollte, musste diese ehrenvolle Zumutung zurückweisen.

Das G-dur-Konzert erreicht, wenigstens nach seiten der lyrischen Ausgestaltung — denn es ist kein dramatisches Stück —, den Höhepunkt der Gattung. Wie die Kreutzer-Sonate die Sonate ist, die unübertreffliche und unübertroffene, so das G-dur-Konzert unter den Klavierkonzerten jenes zarteren Schlages, darin die Brillanz hinter der Feinheit der echten Klavierfarben zurücktritt. Es spielt in allen Schattierungen und Linien, welche nur dem feinfühligsten Komponisten zu Gebote standen, und deren Verständnis sich nur dem wahren Musiker erschliesst. Ein überirdischer Reiz liegt in diesen Tongirlanden, die sich so sinnig um das Gerippe der Themen und zwischen diesen hinziehen. Wie alles gleitet und fließt, wie die Klaviertöne geschmeidig sich binden und wie doch wieder jeder seinen eigentümlichen Wert beansprucht — und wie die Höhen so gar nicht schrill wirken, sondern in blaue Fernen zu steigen scheinen! Darin kündigt sich der späte Beethoven an; aber er ist vorerst noch nicht welt-abgeschieden. Etwas Schlichteres, Knapperes und doch Tieferes als das Andante con moto wird man in der Literatur schwerlich aufweisen können. Darin zeugen wahrhaft sprechende Melodie



und ausdrucksvollste Motive, der Volksmusik abgelauscht, von höchster, edelster Kunst. Ein Uebergang, halb Gesang, halb stockendes Rezitativ, bereitet uns auf das frohe Vivace, auf ein

Rondo vor, voller Schalk und Laune. Man möchte das Werk ein Märchen nennen, wenn das nicht zu kleinlich klänge gegenüber diesen wundersamen Geständnissen einer in Musik sich aussingenden Seele.

Mit einem Werke dieses Zeitabschnittes tritt auch der Name des Grafen Rasoumowski in die durch Geschriebenes und Gedrucktes bewiesene Geschichte Beethovens ein. Denn die Quartette op. 59 sind dem Grafen gewidmet; man nennt sie darum auch die Rasoumowski-Quartette. Der Graf war, wie wir hörten, seit 1793 Gesandter in Wien; unter Paul I. Regierung abberufen, kam er unter Alexander I. im Jahre 1801 wieder auf seinen Wiener Posten zurück. Er war mit Beethoven frühzeitig bekannt, wie schon seine Subskription bei der Pränumeration für die drei Trios op. 1 beweist. Jedenfalls war er ein trefflicher Musikkenner und hatte die Quartette Haydns unter dessen persönlicher Leitung studiert, wobei er selbst meist die zweite Geige spielte. Kein Wunder, wenn er auch an den Quartetten des neuen Meisters lebhaften Anteil nahm.

Die drei Streichquartette op. 59 erschienen im Januar 1808. Auf dem Autograph des ersten steht: „Angefangen am 26. Mai 1806.“ Bekannt waren sie in Wien schon im Februar 1807. Von den ersten Quartetten op. 18 bis zu diesen neuen grossen Quartetten gibt es kein Uebergangsglied, worüber man sich wundern möchte, wenn es sich nicht eben um Beethoven handelte, ein Genie, das seine Versuche auch auf anderen Instrumenten, z. B. auf dem Klavier, anstellen konnte, um so revolutionierende Streichquartette zu schreiben. In ihnen ist nun auch für diesen Musikzweig jener inhaltschwere Konzertstil gefunden, der die zweite Periode der Beethovenschen Musik kennzeichnet. Wie die Welt darüber dachte, zeigen die Sätze der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 27. Februar 1807: „Auch ziehen drei neue, sehr lange und schwierige Beethovensche Violinquartette, dem russischen Botschafter Graf Rasoumowski zugeeignet, die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemein fasslich — das dritte aus C-dur etwa ausgenommen, welches durch Eigentümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muss.“ Immerhin spricht man von „schweren, aber gediegenen Quar-

tetten“. Czerny teilt mit: „Als Schuppanzigh das Quartett Rasoumowski in F zuerst spielte, lachten sie (die Musiker) und waren überzeugt, dass Beethoven sich einen Spass machen wollte und es gar nicht das versprochene Quartett sei.“ Gyrowetz meinte: „Schade um das Geld,“ als sich Dolezalek die Werke kaufte. Lenz berichtet auch noch von einigen berühmten Versuchen russischer Musikfreunde, das Quartett kennen zu lernen. „Als zu Anfang des Jahres 1812 in dem musikalischen Zirkel des Feldmarschalls Graf Soltykow in Moskau das Scherzo zum erstenmal versucht wurde, ergriff Bernhard Romberg, der grosse Cellist seiner Zeit, die von ihm gespielte Bassstimme und trat sie als eine unwürdige Mystifikation mit Füßen. Das Quartett wurde beiseite gelegt. Als dasselbe einige Jahre später im Hause des Geheimrats Lwow, des Vaters des berühmten Geigenspielers, in St. Petersburg ausgeführt wurde, wollte sich die Gesellschaft vor Lachen ausschütten, als der Bass sein Solo auf einer Note hören liess.



Das Quartett wurde wieder beiseite gelegt.“

In den Quartetten sind russische Nationalmelodien verwendet, und zwar, soweit das bekannt wurde, im Finale des F-dur-Quartetts und im dritten Satze des e-moll-Quartetts; wahrscheinlich noch in anderen Sätzen. Das eigenartigste Stück des ganzen Opus ist entschieden das F-dur-Quartett, dessen erster Satz sich in der wunderbaren Cellomelodie schon ankündigt, und der auf jegliche Wiederholung verzichtet. Das Scherzo hat die damaligen Musiker am meisten erregt, als ein Satz von ungewöhnlicher Plastik. Ein so verinnerlichtes Adagio hörte man bis dahin nirgends und die rhythmischen Finessen des Finales suchen ebenfalls umsonst ihresgleichen. Die beiden anderen Quartette wurden nicht minder beliebt, namentlich das zweite in e-moll mit dem breiten Adagio, das Beethoven einfiel, „als er einst den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte“.

Der erste Satz des F-dur-Quartetts führt die Melodie aus der Tiefe herauf in lichte Höhen.



Der Seitensatz entfernt sich nicht allzu weit von dem Hauptthema. Die Durchführung zeitigt eine solistische Führung der Primgeige, bei der man das Gefühl der untergeordneten Bedeutung der drei anderen Instrumente keinen Moment empfindet; es ist eine Durchführung, die in wunderbar fragender Weise zur Reprise überleitet, erst in dieser ihre Erfüllung findet und sich zu Bejahung und Glanz durchringt. Wir haben einen einheitlich steigenden Satz vor uns, trotz der Sonatenform, deren Höhepunkte sonst stets in der Durchführung lagen; wenigstens bei den bisherigen Stücken Beethovens.

Wie in dem Scherzo eine neue, lang erwartete Welt aus unscheinbaren, fast wie zufällig hingeworfenen Motiven ersteht, eine Welt, in der Macht und Fülle herrschen, Humor und Innigkeit, beweist nur eine Aufführung des Satzes. Ein Scherzo mit dem üblichen Trio hat mit diesem grossen Scherzo in Sonatenform nichts mehr zu tun.

Das breit dahinfließende Adagio holt die Töne des Herzens aus gepresster Brust. Die Figuration singt und vibriert überall lebendig mit, jede Note zeigt sich vorgeahnt, mit dem Ganzen verknüpft — das muss man ein Adagio heissen! Es leitet in schnellen Figuren, von der Primgeige geführt, unmittelbar in das Rondo-Finale über: während sie noch einführend trillert, bringt das Cello schon die russische Melodie mit ihren doppelten Bestandteilen aus F-dur und d-moll. Das Rondo eilt ausgelassen dahin; wieder ein Symbol der Lebensfreude.

Das e-moll-Quartett trägt sein Motto schon in der Tonart. Hier stürmt in den geregelten legitimen Bahnen des Sonatensatzes, die freilich mächtig geweitet sind, im ersten Satz in breitem

DER FIDELIO

Sechssteltakt eine Klage dahin; der Klagende bringt sie gemässigt und heftig hervor, innig und laut, in der Durchführung am heftigsten emporschwellend — schliesslich resignierend. Die Rückleitung in die Reprise



spottet jeder Beschreibung.

Das Adagio führt den Seufzenden unter die Gestirne des alle Leiden mildernden Himmels. Beethoven streicht sich in der Odyssee Homers den Vers an:

„Auf die Pleiaden gerichtet und auf Bootäs.“

Er blickte oft zu den Sternen empor. Im Nachlasse fand sich übrigens das Büchlein: Bode, „Anleitung zur Kenntnis des gestirnten Himmels“. Weite Bögen und Gänge leiten uns durch den ganzen Satz, dessen melodisches Gewebe nirgends durchbrochen wird; während im Adagio des F-dur-Quartetts die Tiefe der Empfindung vorherrscht, tritt hier die Weite der Empfindung in den Vordergrund. Ueberall dieses Tragen der Idee über stillschreitende Triolen, die in die höchsten Höhen emporschweben und weit sich wölbende Bogen bilden. Zum Schluss ein sich Zurückfinden zur Erde (Stelle im Fortissimo, halbe Noten) und ein beruhigendes Bewusstsein: hier ist gut bleiben, unter dem Schutz des hohen Himmels. Die Form dieses langsamen Satzes ist diesmal auch die eines Sonatensatzes.

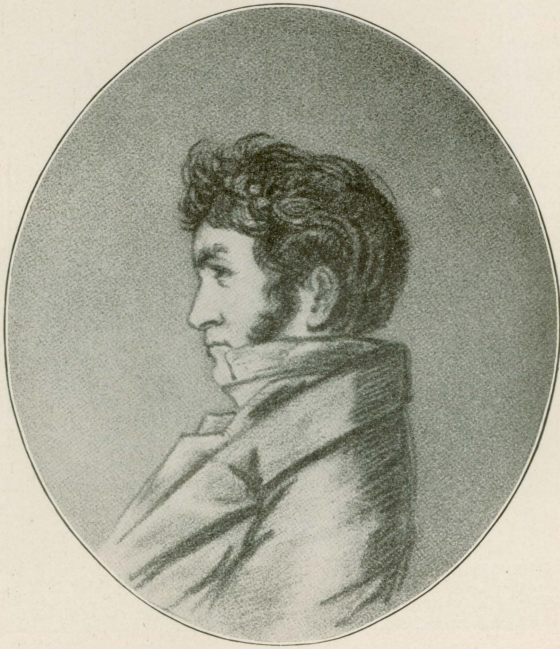
Das Scherzo, welches in fünf Teilen gespielt werden soll: das Alternativ in dreifacher Umrahmung des Hauptsatzes, bringt damit ebenfalls eine erweiterte Form; ohne dass Beethoven damit freilich die Form zerbrochen hätte. Die Themen, deren wichtigstes, im Maggiore, eine russische Melodie ist, stehen hier auf der Kippe zwischen Sentimentalität und einer gewissen selbstbewussten Ritterlichkeit; eigenartige Akzente und überraschende rhythmische Bildungen geben dem Satze ein neues Gepräge.

Das Finale ist voller Feuer, wie nach Beethoven Künstler sein müssen. Ein *più presto* überzeugt jeden davon, der es im Presto noch nicht empfunden haben sollte.

Das C-dur-Quartett wurde „Heldenquartett“ zubenannt. Der un-
gemein straffe und in der Stimmung meisterhaft einheitliche Satz
berechtigt dazu, der mit einer von jenen bei Beethoven beliebten
spannenden Einleitungen anhebt.

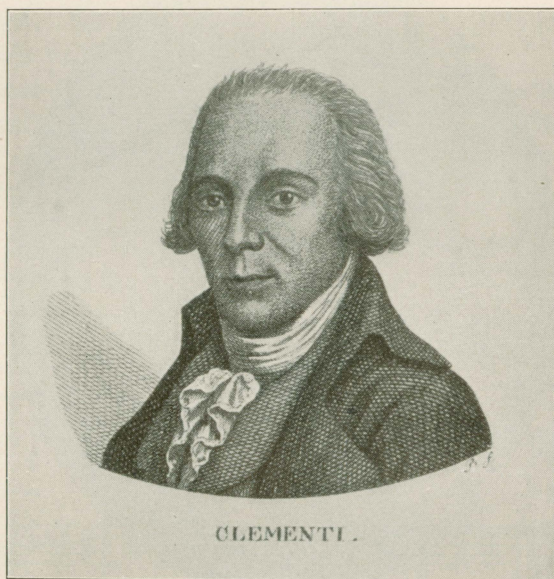
Introduction.
Andante con moto.

In Empfindung schwelgend gibt sich das Andante mit seinem knappen Dreiachteltakt, welches, wie der Zusatz „con moto quasi allegretto“ zeigt, vor Sentimentalität bewahrt bleiben soll. Daneben tritt ein gerades, geläufiges Minuetto grazioso. Das Finale ist vom grössten Ernst erfüllt; ein Sonatensatz mit Durchführung, in dem Fuge und Doppelfuge Platz finden: die gleichmässigen Achtel bewirken die strenge Geschlossenheit dieses



BEETHOVEN

Nach dem Leben gezeichnet von L. Schnorr
von Carolsfeld, etwa 1807.



1746—1832.

Satzes; da sind, um mit Goethe zu reden, alle Drähte aufs härteste miteinander verflochten wie eine Damaszenerklinge.

Von ganz anderer Seite lernen wir Beethoven kennen in dem Violinkonzert in D-dur. Es hat einen ganz anderen Stil als das viel weiter vorgeschrittene Klavierkonzert. Trotzdem fanden es die Kenner bei der ersten Aufführung am 23. Dezember 1806 durch den Theaterdirigenten und Violinvirtuosen Clément als ein Werk, das manche Schönheit enthalte, dessen Zusammenhang aber oft ganz zerrissen erscheine, und worin die „unendlichen Wiederholungen einiger gemeiner Stellen recht ermüden könnten“. „Dem Publikum gefiel im allgemeinen dies Konzert und Cléments Phantasien ausserordentlich.“ Das Werk erschien im März 1809 und war Stephan von Breuning gewidmet. Die wunderbaren Umschlingungen, mit denen die Solostimme den Orchesterpart umgibt, die gesponnenen und tragenden Töne des Larghetto und der rhythmische Zug des Finales entzücken heute jedes Ohr.

10. Kapitel

LEBENSRENTE STATT KAPELLMEISTERAMT

„Beethoven hat eine neue Symphonie geschrieben, die höchstens seinen wütenden Verehrern, und eine Ouverture zu Collins Koriolan, die allgemein gefallen hat.“ Der Meister wendete sich, wie wir sahen, nach den mühseligen Stunden mit der „Leonore“, und den Schwierigkeiten der Umarbeitung dieser Oper mit erneuter Lust und Kraft den Instrumentalwerken zu. Vorübergehend, als Ende Dezember 1806 Baron Braun von der Direktion der Theater zurücktrat und ein Konsortium der Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg, Esterhazy und der Grafen Esterhazy, Lodron, Ferdinand Pallfy, Stephan Zichy und Niklas Esterhazy die Theater übernahm, dachte Beethoven an eine Wiederaufnahme der Leonore und richtete ein ausführliches Gesuch an das Direktorium; er gedachte allerdings, mehr als nur eine Wiederaufnahme seiner Oper dadurch zu erwirken.

„Löbliche k. k. Hof-Theater-Direktion!

Unterzeichneter darf sich zwar schmeicheln, während der Zeit seines bisherigen Aufenthaltes in Wien sich sowohl bei dem hohen Adel als auch bei dem übrigen Publikum einige Gunst und Beifall, wie auch eine ehrenvolle Aufnahme seiner Werke im In- und Auslande gefunden zu haben.

Bei allem dem hatte er mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen und war bisher nicht so glücklich, sich hier eine Lage zu begründen, die seinem Wunsche, ganz der Kunst zu leben, seine Talente zu noch höheren Graden der Vollkommenheit, die das Ziel eines jeden wahren Künstlers sein muss, zu entwickeln und die bisher bloss zufälligen Vorteile für eine unabhängige Zukunft zu sichern, entsprochen hätte.

Da überhaupt dem Unterzeichneten von jeher nicht so sehr Broterwerb, als vielmehr das Interesse der Kunst, die Veredelung des Ge-

schmackes und der Schwung seines Genius nach höheren Idealen und nach Vollendung zum Leitfaden auf seiner Bahn diene, so konnte es nicht fehlen, dass er oft den Gewinn und seine Vorteile der Muse zum Opfer brachte. Nichts desto weniger erwarben ihm Werke dieser Art einen Ruf im fernen Auslande, der ihm an mehreren ansehnlichen Orten die günstigste Aufnahme und ein seinen Talenten und Vorteilen angemessenes Los verbürgt.

Dem ungeachtet kann Unterzeichneter nicht verhehlen, dass die vielen hier vollbrachten Jahre, die unter Hohen und Niederen genossene Gunst und Beifall, der Wunsch, jene Erwartungen, die er bisher zu erregen das Glück hatte, ganz in Erfüllung zu bringen, und, er darf es sagen, auch der Patriotismus eines Deutschen ihm den hiesigen Ort gegen jeden anderen schätzungs- und wünschenswerter machen.

Er kann daher nicht umhin, ehe er seinen Entschluss, diesen ihm werten Aufenthalt zu verlassen, in Erfüllung setzt, dem Winke zu folgen, den ihm Seine Durchlaucht der Regierende Herr Fürst von Lobkowitz zu geben die Güte hatte, indem er äusserte, eine löbliche Theatraldirektion wäre nicht abgeneigt, den Unterzeichneten unter angemessenen Bedingungen für den Dienst der ihr unterstehenden Theater zu engagieren und dessen fernerer Aufenthalt mit einer anständigen, der Ausübung seiner Talente günstigeren Existenz zu fixieren. Da diese Aeusserung mit des Unterzeichneten Wünschen vollkommen übereinstimmt; so nimmt sich derselbe die Freiheit, sowohl seine Bereitwilligkeit zu diesem Engagement als auch folgende Bedingungen zur beliebigen Annahme der löblichen Direktion geziemendst vorzulegen:

1) Macht sich derselbe anheischig und verbindlich, jährlich wenigstens eine grosse Oper, die gemeinschaftlich durch die löbliche Direktion und den Unterzeichneten gewählt würde, zu komponieren; dagegen verlangt er eine fixe Besoldung von jährlichen 2400 fl. nebst der freien Einnahme zu seinem Vorteile bei der dritten Vorstellung jeder solchen Oper.

2) Macht sich derselbe anheischig, jährlich eine kleine Operette oder ein Divertissement, Chöre oder Gelegenheitsstücke nach Verlangen und Bedarf der löblichen Direktion unentgeltlich zu liefern. Doch hegt er das Zutrauen, dass die löbliche Direktion keinen Anstand nehmen werde, ihm für derlei besondere Arbeiten allenfalls einen Tag im Jahre zu einer Benefiz-Akademie in einem der Theatergebäude zu gewähren.

Wenn man bedenkt, welchen Kraft- und Zeitaufwand die Verfertigung einer Oper fordert, da sie jede andere Geistesanstrengung schlechterdings ausschliesst, wenn man ferner bedenkt, wie in anderen Orten, wo dem Autor und seiner Familie ein Anteil an der jedesmaligen Einnahme jeder Vorstellung zugestanden wird, ein einziges gelungenes Werk das ganze Glück des Autors auf einmal begründet; wenn man ferner bedenkt, wie wenig Vorteile der nachtheilige Geldkurs und die hohen Preise aller Bedürfnisse dem hiesigen Künstler, dem übrigens auch das Ausland offen steht, gewähret, so kann man obige Bedingungen gewiss nicht übertrieben oder unmässig finden.

Für jeden Fall aber, die löbliche Direktion mag den gegenwärtigen Antrag bestätigen und annehmen oder nicht: so füget Unterzeichneter noch die Bitte bei, ihm einen Tag zur musikalischen Akademie in einem der Theatergebäude zu gestatten, denn im Falle der Annahme seines Antrages hätte Unterzeichneter seine Zeit und Kräfte sogleich zur Verfertigung der Oper nötig und könnte also nicht für anderweitigen Gewinn arbeiten. Im Falle der Nichtannahme des gegenwärtigen Antrages aber würde derselbe, da ohnehin die im vorigen Jahre ihm bewilligte Akademie wegen verschiedenen eingetretenen Hindernissen nicht zustandekam, die nunmehrige Erfüllung des vorjährigen Versprechens als das letzte Merkmal der bisherigen hohen Gunst ansehen und bittet im ersten Falle, den Tag an Maria Verkündigung, in dem zweiten Falle aber einen Tag in den bevorstehenden Weihnachtsferien dazu zu bestimmen.

Wien, 1807.

Ludwig van Beethoven. m. p.“

Die Unterhandlungen hatten keinen Erfolg. Beethoven war wohl nicht umsonst als Komponist bekannt, dessen neuere Werke nur seinen wütenden Verehrern gefielen. Das „fürstliche Gesindel“ ging auf seine Vorschläge nicht ein. Nach einem Jahre übergaben die hohen Herren die Theaterleitung einem Joseph Hartl, Edlen von Buchsenstein, der von den Sachverständigen sehr gelobt wurde. Man sprach von ihm als von „einem Manne von der ausgezeichnetsten Bildung, voll Verstand, voll der bei einem solchen Geschäft so nötigen Gelassenheit, brennend vor Liebe zur Kunst . . .“.

Beethoven hoffte, in diesem Jahre 1807 beim Theater in Prag anzukommen, da dort auch ein Wechsel in der Bühnenleitung eingetreten war, und die deutsche Oper unter Liebig am 2. Mai ihre erste Vorstellung mit Cherubinis „Fanniska“ gab. Der Meister schrieb sogar damals schon seine vierte, später aus dem Nachlass als op. 138 herausgegebene Ouvertüre zu Fidelio. Diesmal kam jedoch in Prag keine Aufführung des Fidelio zustande; das Werk erschien dort erst 1814 auf der Bühne.

Der Meister liess, nachdem er die ersten Lorbeeren auf den Brettern, die die Welt bedeuten, gepflückt, nicht ab, sich mit neuen Opernplänen zu beschäftigen. Von dem Orientalisten Hammer-Purgstall wurden ihm Stoffe zur Verfügung gestellt. Beethoven lehnte das „herrliche Gedicht“ jedoch einstweilen ab.

Seine Anteilnahme an der orientalischen Literatur ist wohl begreiflich bei einem Manne, der sich mit den einheimischen und alten Dichtern und Schriftstellern eingehend beschäftigte, der

nicht nur Klopstock, Schiller, sondern auch Homer, Plutarch, Tacitus las und mit Goethes Westöstlichem Diwan wohlvertraut war, ja, der sich Auszüge aus vielen Schriften machte und gar manche Stellen in seinen Büchern anstrich. Aus Schillers Aufsatz „Die Sendung Mosis“ hat er sich folgende Sätze eigenhändig abgeschrieben, einrahmen lassen und auf seinem Schreibtisch stets vor sich gehabt: „Ich bin, was da ist. Ich bin alles, was ist, was war, was sein wird; kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben. Er ist einzig und von ihm selbst, und diesem einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.“ Die ersten fünf Worte las man unter einer alten Bildsäule der Isis, die folgenden auf einer Pyramide zu Saïs und die letzten („er ist einzig . . .“) waren in dem Hymnus enthalten, den der Hierophant des Heiligtums dem Einzuweihenden vorsang.

Weitere Bühnenstoffe wurden dem Meister von Collin geboten; so eine „Armide“ und eine „Alcine“. „Bradamante“ desselben Dichters schweifte Beethoven zu sehr ins Wunderbare ab. Dagegen begeisterte er sich für einen „Macbeth“, an dem er sogar zu arbeiten begann, wie eine flüchtige Studie dartut. Der Stoff wurde indessen unvollendet liegen gelassen, weil „er zu düster zu werden drohte“. Noch andere Pläne werden uns mitgeteilt: „Der geniale Beethoven hat die Idee, Goethes Faust zu komponieren, sobald er jemand gefunden hat, der ihn für das Theater bearbeitet. Dass er vor vielen anderen Grossen Beruf darin hat, ist wohl nicht zu bezweifeln, und wir dürfen uns gewiss auf ein tief und wahr empfundenes Produkt seines Geistes Hoffnung machen. Die Oper, zu welcher Herr Collin das Sujet bearbeiten sollte, komponierter nun nicht.“ Hier taucht also die Idee der Faust-Komposition zum erstenmale auf, als soeben, im Jahre 1808, Goethes Faust bei Cotta erschienen war. All das flog vorbei; die Instrumentalmusik behauptete das Feld.

Die Symphonie, die nur den wütenden Verehrern gefallen könne, war Beethovens vierte in B-dur. Sie wurde im Laufe des Jahres 1806 geschrieben und gelangte in der zweiten Privataufführung bei dem Fürsten Lobkowitz im April 1807 mit dem G-dur-Konzert, der Koriolan-Ouvertüre, den drei früheren Symphonien und einigen Arien aus Fidelio zur ersten Aufführung. Die im März 1809 erschienene Symphonie ist dem in Schlesien

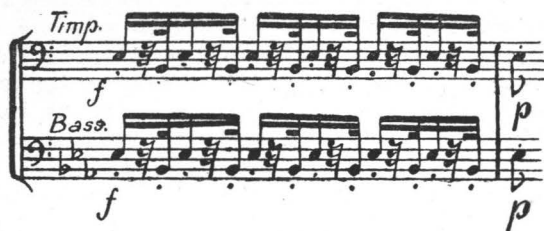
vom Meister besuchten Grafen Oppersdorf gewidmet, mit dem Beethoven in dieser Zeit über geschäftliche Dinge mehrfach briefwechselte; sonst kommt der Graf in des Meisters Lebensgeschichte nicht mehr vor. Die Symphonie bildet gewissermassen den musikalischen Ertrag eines Aufenthaltes in Schlesien; Beethoven weilte im September des Jahres 1806 in Grätz bei Lichnowski.

Hier ereignete sich folgendes: „Während seines Sommeraufenthaltes auf den Gütern eines Mäzens ward ihm so arg zuge-setzt, vor den anwesenden fremden Gästen (französischen Offizieren) sich hören zu lassen, dass er nun erst recht erbost wurde und das, was er eine knechtische Arbeit schalt, standhaft beharrlich verweigerte. Die gewiss nicht ernstlich gemeinte Drohung mit Hausarrest hatte zur Folge, dass Beethoven bei Nacht und Nebel eine Stunde weit zur nächsten Stadt (Troppau) davonlief und von dort wie auf Windesflügeln mit Extrapost nach Wien eilte.“ Man hatte ihm nicht nur (im Scherz) Hausarrest angedroht, sondern wollte ihm auch seinen Hut fortnehmen. Beethoven spielte, wie wir früher schon hörten, oft ungern in Gesellschaft; diese Art Zwang aber musste ihm unerhört vorkommen. So hielt er es für das beste, sich schleunigst zu entfernen. Sein Aufenthalt hatte gerade einen Monat gedauert. Denn im Oktober war er wieder in Wien. Am 1. Oktober schreibt er dort: „Ein kleiner Ausflug, den ich nach Schlesien gemacht habe, ist die Ursache, dass ich es bis jetzt verschoben habe, auf Ihren (Thomsons) Brief vom 1. Juli zu antworten. Endlich nach Wien zurückgekehrt, beeile ich mich Ihnen meine Bemerkungen und Entschlüsse über das, was Sie so gütig waren, mir vorzuschlagen, zukommen zu lassen.“

Doch zurück zur Symphonie. Wir können zwei Bahnen nachweisen, auf denen Beethoven vorwärts schreitet. Die eine führt zu Gebilden, die wir einzig als „musikalisch“ bezeichnen können; sie sind frei von jeder äusseren Beziehung, sind reine Musik. Während auf dem anderen Weg, den Beethoven betritt, äussere Anregungen die Musik, wenn nicht bestimmen, so doch beeinflussen. Zu letzterer Art gehört jene Koriolan-Ouvertüre, die allgemein gefiel. Die Symphonie ist dagegen nichts als Musik. Während in der Symphonie die Motive und Themen auf die verschiedensten Instrumente verteilt und hierbei auf die mannigfaltigste Art und

Weise entwickelt werden, geht in der Ouvertüre, die ja allerdings ein Stück fürs Theater ist, alles viel gerader und gröber zu, wie sich's an diesem Orte gehört. Die wohl lautende Rundung, die echt musikalischen Reize der B-dur-Symphonie sind von Beethoven selbst nicht übertroffen worden und geben dem Werke eine einzigartige Stellung.

Die vierte Symphonie begnügt sich mit einer Flöte im Orchesterensemble und Posaunen kommen nicht vor. Der frohen Symphonie geht wieder eine gehaltene Einleitung voraus. Diese mündet in den heiteren Reigen des Allegro vivace, der uns zu einer weniger grossen als schwärmerischen Durchführung fortleitet, darin die Pauken so humorvoll wirbeln und uns galant zur Reprise zurückführen. Das Adagio entwickelt höchsten Wohllaut und bringt eine kurze Durchführung. Die breite Melodieführung zwischen und über Sechzehnteln mit folgender Pause und den zugehörigen Zweiunddreissigsteln und daneben über teils fließende, teils eilig dahinspringende Zweiunddreissigstel ist von der grössten Wirkung. Auch in diesem Satz hat der Humor das Vorrecht; Bass und Pauke betragen sich wie Falstaff (Schumann).



Das rhythmische Leben des Menuetts, welches sein Trio zweimal wiederholt, entspringt aus den zweiteiligen Motiven, die im Dreivierteltakt einen doppelt starken Ausdruck hervorbringen. Das Trio ist in Bläserwohllaut getaucht. Das Finale-Allegro ma non troppo entwickelt sich in Sonatenform. Der herzlich scherzende Ton des Hauptsatzes wird durch allerhand Spässe weitergeführt. Gegen den Schluss zerpfückt Beethoven das schöne Thema, das er in Verlängerung vorführt und schliesst dann rasch ab. Auf dem ganzen Werke liegt der mild-klare, doppelt wärmende Sonnenschein eines glücklichen Septembertages.

Das Werk nahm in dem Lobkowitzschen Konzerte die Zuhörer keineswegs gefangen. Die Ouvertüre und das Konzert gefielen besser. Trotzdem gewann Beethoven immer mehr an Boden, denn Achtung musste man ihm zollen. Auch im Ausland breitete sich sein Ruf immer mehr aus. Am 20. April 1807 kam mit Muzio Clementi ein Vertrag zustande; danach sollte dieser gegen ein Honorar von 200 Pfund Sterling folgende Werke zum Verlag in England erhalten: die vierte Symphonie, die Ouvertüre Koriolan, das D-dur-Violin- und das G-dur-Klavierkonzert, dazu das Arrangement des Violinkonzerts als Klavierkonzert mit hinzugefügten Noten und die drei Quartette op. 59. Die Widmungen sollten der Originalausgabe gegenüber geändert werden: die Quartette sollten Lichnowski, das Klavierkonzert in G dem Freunde Gleichenstein zugeeignet werden. Ueber den geglückten Handel schreibt Beethoven an seinen Freund, den Grafen Franz von Brunswik, nach Budapest:

„Wien, an einem Maitage.

Lieber, lieber Brunswik! Ich sage Dir nur, dass ich mit Clementi recht gut zurechtgekommen bin — 200 Pfund Sterling erhalte ich — und noch obendrein kann ich dieselben Werke in Deutschland und Frankreich verkaufen. — Er hat mir noch obendrein andre Bestellungen gemacht — so dass ich dadurch hoffen kann, die Würde eines wahren Künstlers noch in früheren Jahren zu erhalten. Ich brauche, lieber Brunswik, die **Quartetten**; ich habe schon Deine Schwester deswegen gebeten, Dir deshalb zu schreiben. Es dauert zu lange, bis sie aus meiner Partitur kopiert. — Eile daher und schicke sie mir nur gerade mit der **Briefpost**. Du erhältst sie in höchstens vier oder fünf Tagen zurück. — Ich bitte Dich dringend darum, weil ich sonst sehr viel dadurch verlieren kann. — Wenn Du machen kannst, dass mich die Ungarn kommen lassen, um ein paar Konzerte zu geben, so tue es. — Für 200 Dukaten in Gold könnt ihr mich haben — ich bringe meine Oper alsdann auch mit — mit dem fürstlichen Theatergesindel werde ich nicht zurechtkommen. — So oft **wir** (mehrere amici) Deinen Wein trinken, betrinken wir Dich, d. h. wir trinken Deine Gesundheit. — Leb' wohl, eile — eile — eile, mir die Quartetten zu schicken — sonst kannst Du mich dadurch in die grösste Verlegenheit bringen. — Schuppanzigh hat geheiratet — man sagt, mit **einer ihm sehr ähnlichen** — welche Familie ? ? ? ? — Küsse Deine Schwester Therese; sage ihr, ich fürchte, ich werde gross, ohne dass ein Denkmal von ihr dazu beiträgt, werden müssen. — Schicke morgen gleich die Quartetten — Quar—tetten—t—e—t—t—e—n!

Dein Freund

Beethoven.“

Zu gleicher Zeit hat Beethoven mit Wiener Verlegern wegen Ausgabe der Werke im Deutschen Reiche und mit Simrock für Frankreich verhandelt.

Im Jahre 1807 brachte Beethoven seinen Sommer in Baden zu, wohin er am 12. Juni ging. Dort arbeitete er an der C-dur-Messe, die der Fürst Esterhazy bei ihm bestellt, und die am 13. September des Jahres dem Namenstage der Fürstin, aufgeführt werden sollte. Das geschah auch. Der Fürst war mit dem Werke nicht einverstanden; er sagte zu Beethoven nach der Aufführung in Gegenwart Hummels: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht!“ Kapellmeister Hummel lachte. Beethoven bezog das auf sich. So entfernte er sich noch selbigen Tages von Eisenstadt und bewahrte einen heftigen Groll gegen Hummel im Herzen.

Die Messe ist in der Akademie vom 22. Dezember 1808 zum Teil zur Aufführung gelangt. Sie erschien erst im November 1812 und wurde dem Fürsten von Kinsky zugeeignet. Infolge jenes Eisenstädter Erlebnisses nahm Beethoven die Widmung an den Fürsten Esterhazy zurück. Bevor Kinsky das Werk erhielt, gedachte der Meister es einer Dame zu widmen, die war aber „jetzt geheiratet“. Die Messe wurde von Breitkopf & Härtel verlegt, an die sich Beethoven gleich nach der Aufführung gewandt hatte. Das Werk „lag ihm vorzüglich am Herzen“. Er hatte darin auch neue, vielmehr alte Bahnen gesucht: die Singstimmen waren die Hauptsache wie bei den alten Vokalwerken und auch die motivischen Ideen passte Beethoven den Manieren jener alten Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts an.

Einem musikalischen Scherz verdanken wir eine Arie. Beethoven beteiligte sich im November des Jahres 1807 an einem Sammelwerk. Die Gräfin Rzewuska erfand mit dem Dichter Carpani zusammen am Klavier eine Arie; sie machte die Musik, während er den Text erfand. Dieser beginnt „In questa tomba oscura“ und wurde von 63 Komponisten vertont, deren Bearbeitungen sämtlich veröffentlicht wurden. Beethoven erscheint als der allerletzte Komponist mit einem gewissermassen historischen Rechte, da einzig seine Arie heute noch gesungen wird.

Im Anfang des Jahres 1808 musste sich Beethoven Geld verschaffen, da er in der Schuld seines Bruders Johann stand, und

dieser sich in Graz durch Kauf einer Apotheke selbständig zu machen gedachte. Es gelang Beethoven auch, durch seinen Freund Gleichenstein beim Industrie-Kontor, das schon viele Werke von ihm in Verlag genommen, die gewünschte Summe zu erhalten. Die Geschäfte mit Clementi entwickelten sich nicht so flott, wie Beethoven erwarten konnte. Als Clementi gegen Ende des Jahres 1808 wieder nach Wien kam, hatte Beethoven noch keine Zahlung erhalten, und war bereits sehr ängstlich geworden. Es gelang Clementi, ihn zu beruhigen. Aber auch im Jahre 1809 war die ausgemachte Summe immer noch nicht bezahlt, als Clementi im Herbst wieder nach Wien kam.

Unterhandlungen mit dem schottischen Verleger Thomson führten dazu, dass dieser Beethoven am 25. September 1809 mit einem Schreiben 43 irische und walisische Melodien zur Komposition von Ritornellen und Begleitungen sandte. Gleichzeitig beauftragte er ihn mit der Komposition von drei Quintetten, wovon zwei für zwei Violinen, Bratsche, Cello, Flöte, das dritte ohne Flöte, aber mit zwei Bratschen (oder Fagott oder Kontrabass) sein sollten, dazu sollte er drei Sonaten für Violine und Klavier schreiben.

Zwei Klaviertrios wurden zunächst fertig. Diese führen uns auf die Gräfin Erdödy. Schon seit einer Reihe von Jahren verkehrte Beethoven freundschaftlich mit Erdödys. Er wohnte sogar um diese Zeit in demselben Hause mit Graf und Gräfin Peter Erdödy zusammen. Die Gräfin, damals noch eine junge Frau von etwa 23 Jahren, spielte recht gut Klavier, trotzdem sie leidend war. Beethoven hat mit ihr einige Jahre innig verkehrt. Die neuen Trios op. 70 wurden ihr gewidmet. Das Zusammenwohnen mit Erdödys führte bald zu Unannehmlichkeiten, die aber wieder beigelegt wurden, weil Beethoven die Gräfin um Verzeihung bat. Trotzdem suchte er eine andere Wohnung.

Die beiden Trios op. 70 bedeuten einen grossen Fortschritt auf diesem Gebiete der Kammermusik, wenn sie auch so ganz den grossen Stil der zweiten Epoche Beethovens nicht erreichen. Das D-dur-Trio beginnt mit einem energischen Allegro vivace e con brio, worin heftige Aufstiege und weiche Melodieführung ihr erquickendes Widerspiel treiben. Die aus den aufsteigenden

Motiven entwickelte Durchführung ist rhythmisch scharf durchgebildet. Die Reprise leitet zu der empfundenen Hauptmelodie zurück. Das *Largo assai e espressivo* mit seinen geheimnisvollen Fragen und beschwichtigenden Antworten, die aus dem dunklen Grunde der Begleitung geisterhaft hervorleuchten, haben dem Werk die Bezeichnung des „Geistertrios“ eingetragen. Das *Presto-Finale* erscheint als Sonatensatz mit anmutiger, einfacher Durchführung, welche die munteren Themen des Hauptsatzes nicht überstrahlt, sondern nur hebt; die breiten Vierteltrioen leiten das Thema besonders deutlich ein. Die Coda bringt eine ganz geisterhafte Pianostelle mit feinem Pizzicato der Streicher über zarten Modulationen der auf beide Hände verteilten Viertel des Klaviers.

The image shows a musical score for three instruments: Violina, Cello, and Piano. The Violina part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a *pizz.* (pizzicato) marking. The Cello part is written on a single staff with a bass clef and the same key signature. It begins with a *p* (piano) marking. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. It begins with a *p* (piano) marking. The score consists of four measures. The Violina and Cello parts play a series of eighth notes, while the Piano part plays a more complex, arpeggiated figure. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings.

Das Es-dur-Trio wird mit einer singenden Einleitung eröffnet, die dem flott fließenden, jovialen Sechsstelssatz vorangeht und dann auf seinen Schluss vorbereitet. Die Variation des edel und anmutig geformten Allegretto entwickelt sich zu einer Feierlichkeit, die man dem Thema nicht zutraut. Der Schluss ist von unerhörter Feinheit. Zarteste Innigkeit der Linienführung zeichnet das Allegretto *ma non troppo* aus, während das zweimal einsetzende Alternativ die Bläser herbeiruft: nur genialer Musiksinn kann solche Themen erfinden, die, obwohl schlicht, das ganze Herz erregen und zugleich befriedigen. Das Finale ist ein unge-

mein lebendiger Satz in dem leicht etwas unfertig klingenden Zweivierteltakt. Solistische und orchestrale Wendungen machen den Charakter dieses geistreichen Satzes aus.

Aus dieser Zeit müssen nun noch einige Konzerte besonders erwähnt werden. Unter Beethovens Direktion fand am 15. November 1808 eine Akademie für die öffentlichen Wohltätigkeitsanstalten im Theater an der Wien statt. Beethoven dirigierte eine seiner Symphonien, ein Klavierkonzert und die Koriolan-Ouvertüre. Am 22. Dezember erhielt er das Theater an der Wien für eine Akademie zu eigenem Vorteil, in der er die F-dur-Phantasie „Eine Erinnerung an das Landleben“, Teile aus der Messe, das Klavierkonzert in G, die c-moll-Symphonie, die Chorphantasie vorführte und ausserdem phantasierte. In den Proben ging es schon nicht mit rechten Dingen zu. Beethoven musste, weil er sich mit den Musikern überworfen, im Nebenzimmer zuhören, während Seyfried dirigierte. Im Konzert wurden die Werke sehr schlecht aufgeführt, so dass die Zuhörer keinen eigentlichen Genuss hatten und vollends die neuen Werke nicht erfassen konnten. Reichardt berichtet darüber: „Die verflossene Woche, in welcher die Theater verschlossen und die Abende mit öffentlichen Musikaufführungen und Konzerten besetzt waren, kam ich mit meinem Eifer und Vorsatz, alles hier zu hören, in nicht geringe Verlegenheit. Besonders war dies der Fall am 22., da die hiesigen Musiker für ihre treffliche Witwenanstalt im Burgtheater die erste diesjährige grosse Musikaufführung gaben; am selbigen Tage aber auch Beethoven im grossen vorstädtischen Theater ein Konzert zu seinem Benefiz gab, in welchem lauter Kompositionen von seiner eigenen Arbeit aufgeführt wurden. Ich konnte dies unmöglich versäumen und nahm also den Mittag des Fürsten von Lobkowitz gütiges Anerbieten, mich mit hinaus in seine Loge zu nehmen, mit herzlichem Dank an“ . . . „Der arme Beethoven, der an diesem seinem Konzert den ersten und einzigen baren Gewinn, den er im ganzen Jahre finden und erreichen konnte, einnehmen sollte, hatte bei der Veranstaltung und Ausführung manchen grossen Widerstand und nur schwache Unterstützung gefunden. Sänger und Orchester waren aus sehr heterogenen Teilen zusammengesetzt, und es war nicht einmal von allen auszuführenden Stücken, die alle voll der grössten Schwierigkeiten waren, eine

ganz vollständige Probe zu veranstalten möglich geworden. Du wirst erstaunen, was dennoch alles von diesem fruchtbaren Genie und unermüdeten Arbeiter während der vier Stunden ausgeführt wurde.“ Reichardt zählt dann die sämtlichen Werke auf, die auf dem Programm standen und die alle von Beethoven waren. In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung las man, dass die „Exekution dieser Akademie in jedem Betracht mangelhaft zu nennen war“. Beethoven selbst äusserte sich in einem Briefe vom 7. Januar 1809 also über das Konzert: „Es werden vielleicht wieder von hier Schimpfschriften über meine letzte Musikalische Akademie an die Musikalische Zeitung geraten; ich wünschet eben nicht, dass man das unterdrücke, was gegen mich; jedoch soll man sich nur überzeugen, dass niemand mehr persönliche Feinde hier hat als ich; dies ist umso begreiflicher, da der Zustand der Musik hier immer schlechter wird — wir haben Kapellmeister, die so wenig zu dirigieren wissen, als sie kaum selbst die Partitur lesen können; auf der Wieden ist es freilich noch am schlechtesten. — Da hatte ich meine Akademie zu geben, wobei mir von allen Seiten der Musik Hindernisse in den Weg gelegt worden. Das Witwenkonzert hatte den abscheulichen Streich gemacht, aus Hass gegen mich, worunter Herr Salieri der erste, dass es jedem Musiker, der bei mir spielte und in ihrer Gesellschaft war, bedrohte, auszustossen — ohnerachtet, dass verschiedene Fehler, für die ich nicht konnte, vorgefallen, nahm das Publikum doch alles enthusiastisch auf. — Trotzdem aber werden Skribler von hier gewiss nicht unterlassen, wieder elends Zeug gegen mich in die Musikalische Zeitung zu schicken — hauptsächlich waren die Musiker aufgebracht, dass, indem aus Achtlosigkeit bei der einfachsten plansten Sache von der Welt gefehlt worden war, ich plötzlich stille liess halten und laut schrie: Noch einmal — so was war ihnen noch nicht vorgekommen; das Publikum bezeugte hierbei sein Vergnügen. — Es wird aber täglich ärger. Tags zuvor meiner Akademie war im Theater in der Stadt in der kleinen, leichten Oper Milton das Orchester so auseinander gekommen, dass Kapellmeister, Direktor und Orchester förmlich Schiffbruch litten — denn der Kapellmeister, statt vorzuschlagen, schlägt hinten nach und dann kommt erst der Direktor.“

In dem Konzerte phantasierte Beethoven auch wieder einmal. Wir führen eine Beschreibung seiner Kunst der Improvisation an, die freilich nicht zu diesem Konzert geschrieben wurde, aber hierher passt. Ein gewisser Hornist Nisle schrieb: „Jetzt verlor sich der Meister, meinen Wunsch ahnend, in seinem eigenen Phantasie Reich. Düstere Schwermut, Erhabenheit, tiefe Empfindung wechselten öfters, gleichsam allen Ernst verspottend, schnell mit des Mutwillens leicht scherzenden Tönen. Ein lebhaftes, fugenartiges Allegro machte den Beschluss. Man sagte mir, Beethoven habe in Wien Schüler, die seine Sachen besser als er selbst ausführen. Ich musste lächeln. Freilich stand er als Spieler manchem anderen in Eleganz und technischen Vorzügen nach; auch spielte er seines harten Gehörs wegen etwas stark. Aber diese Mängel gewahrte man nicht, enthüllte der Meister die tieferen Regionen seines Innern. Und können denn Modegeschmack, Gewandtheit (die sich oft zu leerer Fingerbravour herabwürdigt) für die Abwesenheit einer Beethovenschen Seele entschädigen? — Ach, liebe Leute, dachte ich, beherzigt doch endlich, was vor vielen Jahrhunderten schon unser grosser Lehrer sagte: ‚Der Geist ist’s, der lebendig macht!‘“ Ein Ohrenzeuge des unglücklichen Konzerts vom 22. Dezember war der schon erwähnte Kapellmeister Reichardt; er schrieb über die Phantasie: Beethoven spielte als „II. Stück: eine lange Phantasie, in welcher er seine ganze Meisterschaft zeigte . . .“ Das war diesmal alles, was er über Beethovens Improvisation zu sagen hatte.

In einem zweiten Dezember-Konzert für den Witwen- und Waisenfonds am darauffolgenden Tage, dem 23. dieses Monats, beabsichtigte Beethoven, durch Ries sein G-dur-Konzert aufzuführen zu lassen. Da er aber erst fünf Tage vor der Aufführung Ries bat, lehnte dieser ab und schlug das c-moll-Konzert vor, das Beethoven aber nicht spielen lassen wollte. Der Meister wandte sich daher an den Pianisten Stein, der zwar zunächst zusagte, dann aber einen Tag vor dem Konzert auch statt des G-dur- das c-moll-Konzert spielen wollte; nun musste Beethoven es gestatten. Das Konzert hatte nun unglücklicherweise keinen Erfolg. Ries berichtet des weiteren: „Beethoven war sehr ärgerlich, besonders da man ihn von mehreren Seiten fragte: ‚Warum liessen sie es (das c-moll-Konzert) nicht von Ries spielen.“

da dieser doch so viel Effekt damit hervorgebracht hat?' Später sagte mir Beethoven: „Ich glaubte, sie wollten das G-dur-Konzert nicht g e r n spielen.“

Von einem weiteren Konzert: der Akademie Krafts am 5. März 1809 im kleinen Redoutensaale wäre noch kurz zu berichten, da Beethoven darin mitwirkte und die Violoncell-Sonate op. 69 in A-dur und die Trios op. 70 zum erstenmal gespielt wurden.

Auch in einem Konzert für den Theater-Armen-Fonds am 8. September 1809 beteiligte sich Beethoven. Darin wurde die Eroica aufgeführt. Wenn man auf Napoleons Anwesenheit dabei gerechnet hatte, so schlug diese Hoffnung fehl; denn der Kaiser war gerade nach Mölk abgereist.

Es ist müssig, darüber nachzudenken, wieviel Napoleon von Beethoven gewusst haben kann; dass er von ihm gehört, ist anzunehmen. Beethoven wusste ja selbst recht gut, dass sein Ruf auch im Auslande bedeutend gewachsen war. Zumal ja viele Reisende über Wien gekommen, die seinen Ruf in alle Lande getragen. Am 9. August 1809 wurde er zum korrespondierenden Mitglied der Akademie der Künste in Amsterdam ernannt. Er schreibt: „Also doch ein Titel. Ha ha, das macht mich lachen!“ Für das neu zu erbauende Theater in Pest bekam er den Auftrag, Kompositionen zu liefern; offiziell lief dieser Auftrag allerdings erst 1811 bei ihm ein. Wichtiger war, dass man Beethoven dem Bruder Napoleons, Jérôme, dem König von Westfalen, als Kapellmeister empfohlen hatte. Der Meister erhielt durch den westfälischen Kammerherrn Grafen Truchsess-Waldburg einen Ruf als erster Kapellmeister nach Kassel.

Beethoven hatte schon seit Jahren die Absicht, Wien zu verlassen und auf Kunstreisen zu gehen. Nun kam ihm namentlich nach der ärgerlichen Akademie vom 22. Dezember 1808 der Ruf nach Kassel sehr gelegen. Seine hohen und höchsten Bekannten und Freunde aber wünschten ihn nicht fortziehen zu lassen. Sie versprachen, ihm ein dauerndes Gehalt auszuwerfen; er solle nur sagen, „wieviel Dukaten er wolle“. Bei der Regelung dieser zarten Angelegenheit war Freund Gleichenstein behilflich; es galt ja vor allem, eine „Konstitution zu zimmern“. Die Anregung dazu ging von der Gräfin Erdödy aus.

„Die Gräfin Erdödy glaubt, Du solltest doch mir einen Plan entwerfen, nach welchem sie, wenn man sie, wie sie gewiss glaubt, angeht, traktieren könnte.

Dein Freund

Ludwig Beethoven.

Wenn Du diesen Nachmittag Zeit hättest, würde es die Gräfin freuen, Dich zu sehen.“

Beethoven überreichte Gleichenstein dann seinen „Entwurf einer musikalischen Constitution:

Zuerst wird der Antrag vom König von Westfalen ausgesetzt. — Beethoven kann zu keinen Verbindlichkeiten wegen diesem Gehalt angehalten werden, indem der Hauptzweck seiner Kunst, nämlich die Erfindung neuer Werke, darunter leiden würde — diese Besoldung muss Beethoven so lange versichert bleiben, als derselbe nicht freiwillig Verzicht darauf leistet — den kaiserlichen Titel auch wenn es möglich — abzuwechseln mit Salieri und Eybler — das Versprechen vom Hof ehestens in wirkliche Dienste des Hofes treten zu können — oder Adjunktion, wenn es der Mühe wert ist. — Kontrakt mit den Theatern mit ebenfalls dem Titel als Mitglied eines Ausschusses der Theatraldirektion — festgesetzter Tag für eine Akademie für immer, auch wenn diese Direktion sich verändert, im Theater, wogegen sich Beethoven verbindet, für eine der Armen-Akademien, wo man es am nützlichsten finden wird, jährlich ein neues Werk zu schreiben — oder zwei derselben zu dirigieren — einen Ort bei einem Wechsler oder dergleichen, wo Beethoven den angewiesenen Gehalt empfängt — der Gehalt muss auch von den Erben ausbezahlt werden.“

Dazu fügte er dann noch eine weitere Idee, „wenn die Herren sich als die Mit-Urheber jedes neuen grösseren Werkes betrachten, so wäre das der Gesichtspunkt, woraus ich am ersten wünschte, betrachtet zu werden, und so wäre der Schein, als wenn ich ein Gehalt für nichts bezöge, verschwunden“. Nach diesem Entwurfe wurde dann der endgültige Vertrag ausgeführt, der folgendermassen lautete:

„Die täglichen Beweise, welche Herr Ludwig van Beethoven von seinem ausserordentlichen Talente und Genie als Tonkünstler und Kompositeur gibt, erregen den Wunsch, dass er die grössten Erwartungen übertreffe, wozu man durch die bisher gemachte Erfahrung berechtigt ist.

// Ich bin, Gott ist //
 // Ich bin allein, Gott ist, Gott
 ist, und Gott ist, Gott
 Mein ewiges Leben
 Ich bin ein ewiges
 Leben
 // Es ist nichts von ihm selbst
 u. in dem einzigen Gott
 allen Dingen ist derjenige

Aegyptische Inschriften und Hymnus des Hierophanten —
 in eigenhändiger Abschrift Beethovens (etwa 1809).

LEBENSRENTE STATT KAPELLMEISTERAMT

Da es aber erwiesen ist, dass nur ein so viel möglich sorgenfreier Mensch sich einem Fache allein widmen könne, und diese, von allen übrigen Beschäftigungen ausschliessliche Verwendung allein imstande sei, grosse, erhabene und die Kunst veredelnde Werke zu erzeugen; so haben Unterzeichnete den Entschluss gefasst, Herrn Ludwig van Beethoven in den Stand zu setzen, dass die notwendigsten Bedürfnisse ihn in keine Verlegenheit bringen, und sein kraftvolles Genie hemmen sollen.

Demnach verbinden sie sich, ihm die bestimmte Summe von 4000, sage viertausend Gulden jährlich auszuzahlen, und zwar:

Se. Kaiserl. Hoheit der Erzherzog Rudolph	fl. 1500
Der hochgeborene Fürst Lobkowitz	„ 700
Der hochgeborene Fürst Ferdinand Kinsky	„ 1800
zusammen fl. 4000	

welche Herr Ludwig van Beethoven in halbjährigen Raten bei jedem dieser hohen Teilnehmer, nach Massgabe des Beitrages gegen Quittung erheben kann.

Auch sind Unterfertigte diesen Jahrgelt zu erfolgen erbötig, bis Herr Ludwig van Beethoven zu einer Anstellung gelangt, die ihm ein Aequivalent für obbenannte Summe gibt.

Sollte diese Anstellung unterbleiben, und Herr Ludwig van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall, oder Alter verhindert sein, seine Kunst auszuüben, so bewilligen ihm die Herren Teilnehmer diesen Gehalt auf Lebenslänge.

Dafür aber verbürgt sich Herr Ludwig van Beethoven, seinen Aufenthalt in Wien, wo die hohen Fertiger dieser Urkunde sich befinden, oder einer anderen, in den Erbländern Seiner österreichisch-kaiserlichen Majestät liegenden Stadt zu bestimmen, und diesen Aufenthalt nur auf Fristen zu verlassen, welche Geschäfte oder der Kunst Vorschub leistende Ursachen veranlassen könnten, wovon aber die hohen Contribuenten verständigt und worin sie einverstanden sein müssen.“

So gegeben, Wien am 1. März 1809. Es folgen die Unterschriften. Beethoven schrieb darunter: „Empfangen am 26. Februar 1809 aus den Händen des Erzherzogs Rudolph, Kaiserliche Hoheit.“

Beethoven blieb also in Wien, und aus den geplanten Kunstreisen wurde nichts.

Als Dank für die Mühe widmete er dem Freunde Gleichenstein die Cellosone op. 69. Sie erschien als „grosse“ Cellosone im April 1809 bei Breitkopf & Härtel. In dem Werke steckt so viel Poesie, dass man jedem Satz vor dem anderen den Vorzug geben möchte, wenn es ausnahmsweise einem Cellisten gelingt, das der Technik des Instruments nicht überall entgegenkommende Werk in seiner idealen Schönheit zu offenbaren. Der erste Satz

hat breit-rezitativischen Charakter. Namentlich die Rückleitung in die Reprise ist wieder ein kleines Wunder Beethovenscher Kunst.



Das Scherzo zeigt vorzüglich Beethovens rhythmische Feinheit; im Trio herrscht dagegen Hörnerklang. Das Finale eröffnet sein ungemein singendes Hauptthema mit einer innigen, aber kurzen Einleitung: Adagio cantabile, worauf dann das singende Allegro vivace alla breve folgt. Ein langsamer Satz fehlt.

Das Angebot der Kapellmeisterstelle für Kassel hatte noch ein unerfreuliches kleines Nachspiel. Es verursachte eine Auseinandersetzung mit Ferdinand Ries, der selbst darüber erzählt: „Beethoven sollte als Kapellmeister zum Könige von Westfalen kommen; der Kontrakt, wodurch ihm 600 Dukaten Gehalt nebst (wenn ich nicht irre) freier Equipage zugesichert wurden, war ganz fertig; es fehlte nur seine Unterzeichnung. Dieses gab die Veranlassung, dass der Erzherzog Rudolph und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky ihm lebenslänglich ein Gehalt zusagten unter der einzigen Bedingung, dass er nur in den kaiserlichen Staaten bleibe. Das erstere wusste ich, das letztere nicht, als plötzlich Kapellmeister Reichardt zu mir kam und mir sagte: „Beethoven nehme die Stelle in Kassel bestimmt nicht an; ob ich, als Beethovens einziger Schüler, mit geringerem Gehalt dorthin gehen wolle?“ Ich glaubte ersteres nicht, ging gleich zu Beethoven, um mich nach der Wahrheit dieser Aussage zu erkundigen und ihn um Rat zu fragen. Drei Wochen lang wurde ich abgewiesen, sogar meine Briefe darüber nicht beantwortet. Endlich fand ich Beethoven auf der Redoute. Ich ging sogleich auf ihn zu und machte ihn mit der Ursache meines Ansuchens

bekannt, worauf er in einem schneidenden Tone sagte: „So — glauben Sie, dass Sie eine Stelle besetzen können, die man mir angeboten hat?“ — Er blieb nun kalt und zurückstossend. Am andern Morgen ging ich zu ihm, um mich mit ihm zu verständigen. Sein Bedienter sagte mir in einem groben Ton: „Mein Herr ist nicht zuhause“, obschon ich ihn im Nebenzimmer singen und spielen hörte. Nun dachte ich, da der Bediente mich schlechterdings nicht melden wollte, gerade hineinzugehen; allein dieser sprang nach der Tür und stiess mich zurück. Hierüber in Wut gebracht fasste ich ihn an der Gurgel, und warf ihn schwer nieder. Beethoven, durch das Getümmel aufmerksam gemacht, stürzte heraus, fand den Bedienten noch auf dem Boden und mich totenbleich. Höchst gereizt, wie ich nun war, überhäufte ich ihn mit Vorwürfen derart, dass er vor Erstaunen nicht zu Worte kommen konnte und unbeweglich stehen blieb. Als die Sache aufgeklärt war, sagte Beethoven: „So habe ich das nicht gewusst; man hat mir gesagt, Sie suchten die Stelle hinter meinem Rücken zu erhalten.“ Auf meine Versicherung, dass ich noch gar keine Antwort gegeben hätte, ging er sogleich, um seinen Fehler gut zu machen, mit mir aus. Allein es war zu spät; ich erhielt die Stelle nicht, obschon sie damals ein sehr bedeutendes Glück für mich gewesen wäre.“

Als die grossen Reisepläne aufgegeben werden mussten, wollte Beethoven wenigstens einen Ausflug unternehmen, aber auch der wurde vereitelt. Des Krieges „drohende Gewitterwolken“ zogen sich zusammen. Wien wurde von den Franzosen besetzt. Fast alle Freunde und Bekannten Beethovens hatten die Stadt verlassen. Er selbst war dageblieben und litt sehr unter der Einsperrung und der Geldnot, welche der „verfluchte Krieg“ mit sich brachte. Haydn starb infolge der Beschiessung Wiens. Beethoven flüchtete sich vor dem Dröhnen der Kanonen in den Keller.

Unter den französischen Eindringlingen befand sich ein Baron de Trémont, auditeur et conseil d'état, der die Gelegenheit seines Aufenthaltes in Wien benutzte, den grossen Beethoven persönlich aufzusuchen, worüber er auch geschrieben hat.

In dieser fatalen Zeit sammelte Beethoven seine „Materialien zum Generalbass und Kontrapunkt“, die er für den Unterricht mit dem Erzherzog Rudolph aus den Lehrbüchern von Bach, Türk,

Kirnberger, Fux und Albrechtsberger auszog. Sodann vertrieb er sich die Zeit mit allen möglichen kleinen Anregungen; er hatte zu viel Verdruss; „seit dem 4. Mai wenig Zusammenhängendes auf die Welt gebracht, beinahe nur hie und da ein Bruchstück“. — „Der ganze Hergang der Sache hat bei mir auf Leib und Seele gewirkt: noch kann ich des Genusses des mir so unentbehrlichen Landlebens nicht teilhaftig werden. — Meine kaum kurz geschaffene Existenz beruht auf einem lockeren Grund. — Selbst diese kurze Zeit habe ich noch nicht ganz die mir gemachten Zusagen in Wirklichkeit gehen sehen. — Von Fürst Kinsky, einem meiner Interessenten, habe ich noch keinen Heller erhalten. — Und das jetzt zu der Zeit, wo man es am meisten bedürfte. — Der Himmel weiss, wie es weiter gehen wird. — Veränderung des Aufenthaltes dürfte doch auch mir jetzt bevorstehen. — Die Kontributionen fangen mit heutigem Dato an. — Welch zerstörendes, wüstes Leben um mich her, nichts als Trommeln, Kanonen, Menschenelend in aller Art.“ — Einige Male hatte er „angefangen, eine kleine Singmusik bei sich zu geben — allein der unselige Krieg stellte alles ein.“

Auch im Hause gab es so manches zu erleben: mit den Bedienten. Beethoven wohnte jetzt in der Walfischgasse. Dort diente bei ihm das Ehepaar Herzog, über dessen Betragen es mancherlei zu stöhnen gab. Der Meister schreibt darüber an seinen lieben Zmeskall: „Das Weib bei mir wieder zu sehen geht nicht. Und obschon sie vielleicht etwas besser ist wie er, so will ich ebenso wenig von ihr als von ihm etwas wissen. — Daher sandte ich Ihnen die verlangten 24 Gulden. Legen Sie gefälligst die 30 Kreuzer darauf, nehmen Sie einen Stempelbogen von 15 Kreuzer und lassen Sie sich auf demselben schriftlich geben von dem Bedienten, dass er diese 24 Gulden 30 Kreuzer für Stiefel- und Livreegeld empfangen habe. — Mündlich mehr: wie sehr sie Sie neulich belogen haben. — Ich wünsche unterdessen, dass Sie die Achtung, die Sie sich als Freund von mir gegen sich selbst schuldig sind, nicht vergessen. Sagen Sie ihnen, dass Sie mich nur dazu bewogen, dieses noch zu geben. Uebrigens geben Sie sich nicht unnötigerweise mit ihnen ab; denn sie sind beide Ihrer Fürsprache unwürdig. —

Nicht ich habe ihren Mann wieder zu mir wollen nehmen, sondern zum Teil heischten es die Umstände, ich brauchte einen Bedienten, und Haushälterin und Bediente kosten zu viel. Zudem fand ich sie mehrmals bei ihrem Manne unten beim Uhrmacher in meinem Hause, ja sie wollte sogar eben von da mit ihm ausgehen, da ich sie doch brauchte. Daher liess ich ihn wiederkommen, da ich der Wohnung halber sie bitten musste; hätte ich ihn nicht genommen, so wäre ich umso viel mehr betrogen worden. — So verhält es sich hiermit, beide sind schlechte Menschen.“ —

Zu allem hin war Beethoven in dieser Zeit nicht gesund. Hatte er früher mit einem Fingerwurm zu tun, welcher eine Nageloperation nötig gemacht, so schüttelte ihn im Dezember 1809 ein Fieber, das, kaum vorbei, ihn nochmals für zwei Wochen aufs Krankenlager warf. Beethoven bemerkt: „Ist es ein Wunder: wir haben nicht einmal mehr gutes geniessbares Brot.“ Selbst in einem Briefe vom 4. Februar 1810 schrieb er noch: „Mit meiner Gesundheit geht's noch nicht fest —, wir werden mit schlechten Lebensmitteln versehen und müssen unglaublich zahlen. — Mit meiner Anstellung geht's noch nicht ganz ordentlich; von Kinsky habe ich noch keinen Heller erhalten. — Ich fürchte oder ich hoffe beinahe, ich werde das Weite suchen müssen, selbst vielleicht meiner Gesundheit wegen. Lange dürfte es dauern, bis nur auch ein besserer Zustand als der jetzige, an den vorigen ist nie mehr zu denken, entstehen wird.“ Den „Rest des Sommers“ 1809 hoffte Beethoven „noch in irgend einem glücklichen Landwinkel zubringen zu können“. Aber erst im Herbst des Jahres und zwar nach dem 19. September, konnte er sich in freier Natur auf dem Lande bewegen. Er ging nach Baden.

Dort beschäftigte er sich wieder einmal mit Gesangsmusik, wozu ihn wohl die kleinen Singmusiken, die er bei sich gegeben, angeregt hatten. In eine „abscheuliche“ Lage brachte der Herr Rittmeister Reissig den Komponisten: „es ist eine abscheuliche Lüge, dass mir der Herr Rittmeister Reissig je etwas bezahlt habe für meine Kompositionen. Ich habe sie ihm aus freundschaftlicher Gefälligkeit komponiert, indem er damals Krüppel und mein Mitleiden erregte. — Indem ich Ihnen dies schreibe, erkläre ich Herrn Breitkopf und Härtel als einzigen Eigentümer

derjenigen Gesänge, welche ich Ihnen geschickt, und von welchen die Poesie von Rittmeister Reissig ist“. Er komponierte sieben Lieder dieses Reissig, darunter „Lied aus der Ferne“, „Der Jüngling in der Ferne“, „Der Liebende“, „Sehnsucht“.

Um diese Zeit wurde auch die Chorphantasie op. 81 geschaffen, ein Werk, dessen Grundgedanke Beethoven schon um 1800 beschäftigt hat. In demselben Skizzenbuche, in dem sich Entwürfe zur Phantasie finden, begegnen auch Hinweise auf den Gesang Schillers „An die Freude“; der alte Plan taucht wieder auf, den Beethoven schon in Bonn hegte. Hier sind nun Bedenken erwogen, wie der Chor einzuführen sei. Es gibt einige rezitativische Bildungen, mit denen es Beethoven versucht: „Wollt ihr mit uns gehen, so wollen wir euch sehen!“ Und: „Hört ihr wohl? Hört! hört!“ Dass die Chorphantasie in der unglückseligen Akademie vom 22. Dezember 1808 nicht gefiel, vernahmen wir schon. Die liederliche Einstudierung von „nassen Notenblättern“ verursachte das „Verpausieren“ des Orchesters, so dass bei der Aufführung vollständig umgeworfen wurde. Das Werk selbst ist weniger kühn als die sonstigen Kompositionen dieser Zeit, ein wenig steif in der ganzen Linienführung und nicht einmal brillant; weder für das Klavier noch für den Chor.

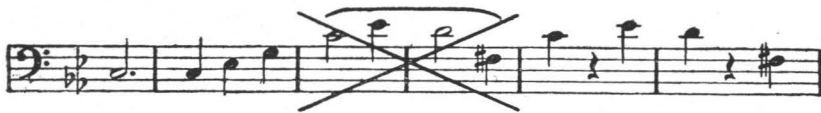
Das dem Publikum so sympathische Sextett wurde den Verlegern wieder angeboten und erschien endlich als op. 71 bei Breitkopf & Härtel im Januar 1810.

Die Hauptwerke dieser Schaffenszeit waren alsdann zwei ebenfalls in jener Akademie vom 22. Dezember 1808 vorgeführte Orchesterwerke: die c-moll- und die Pastoralsymphonie, welche auf der Anzeige zum Konzert entgegen unserer heutigen Zählung als sechste und fünfte Symphonie aufgeführt sind.

Die c-moll-Symphonie bildet einen Koloss aus Granit. Die einführenden Achtel mit dem nachfolgenden Halten sind und bleiben die Keim motive der ganzen Symphonie: „So pocht das Schicksal an die Pforte.“



Die Aehnlichkeiten mit vorschlagenden Achteln in anderen, früheren Werken sind durchaus nichtssagend; am ehesten noch könnte man auf eine Stelle in Haydns Klaviersonate in Es-dur op. 66 hinweisen. Und gerade an diesem Beispiel, mehr als an den von Riemann angeführten, gewahrt man, wie viel in Beethovens Noten an zusammengeballter Kraft enthalten ist. Beethoven entwickelt die Idee formgerecht und bildet aus dem knappen Urstoff ein gewaltiges Tongebäude. Das Andante con moto im Dreiachteltakt macht den grössten Gegensatz zum Hauptallegro; schon durch seine variationenartige Form. Und das Scherzo erweitert die Stimmung um eine ganz neue Färbung; denn es huscht dahin wie dämonische Schattengeister. Hierzu muss jene vielbestrittene Korrektur Beethovens angemerkt werden. „Folgenden Fehler habe ich noch in der Symphonie aus c-moll gefunden, nämlich im dritten Stück im Dreivierteltakt, wo nach dem Dur (♩ ♩ ♩) wieder das Moll eintritt, steht so:



gewöhnlichen Beurteilungen überschreitend, alles das in Worte zu fassen strebt, was er bei jener Komposition tief im Gemüte empfand.“ Zum Schlusse fasst Hoffmann sein Urteil dahin zusammen: „Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze beibehalten; sie scheinen phantastisch aneinandergereiht zu sein, und das Ganze rauscht manchem vorüber wie eine geniale Rhapsodie; aber das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiss von einem fortdauernden Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen und bis zum Schlussakkord darin erhalten; ja noch manchen Moment nach demselben wird er nicht aus dem wundervollen Geisterreiche, wo Schmerz und Lust, in Tönen gestaltet, ihn umfingen, hinaustreten können. Ausser der inneren Einrichtung der Instrumentierung etc. ist es vorzüglich die innige Verwandschaft der einzelnen Themas untereinander, welche jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüt in einer Stimmung festhält.“ Hoffmanns Besprechungen Beethovenscher Werke hat der Meister später kennen gelernt. Des Musikers, Dichters und Juristen treffender Vergleich Beethovens, Mozarts und Haydns ist zu schön, als dass er hier fehlen dürfte.

„Haydns Symphonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend. In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber, ohne Marter, ist sie mehr Ahnung des Unendlichen. Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die, freundlich uns in ihre Reihen winkend, in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen. (Mozarts Symphonie in Es-dur.) Beethovens Instrumentalmusik öffnet uns das Reich des Ungeheuern und Unermesslichen. Glühende Strahlen schiessen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf und ab wogen, enger und enger uns einschliessen und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt

und untergeht; und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude, in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher! H a y d n fasst das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist fasslicher für die Mehrzahl. M o z a r t nimmt mehr das Uebermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch. B e e t h o v e n s Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Mehr als irgendeine andere Symphonie entfaltet diese in einem bis zum Ende fortsteigenden Klimax jene Romantik Beethovens und reisst den Zuhörer unwiderstehlich fort in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen . . .“

Die c-moll-Symphonie verlangt ausser der üblichen Orchesterbesetzung für das Finale eine kleine Flöte, Posaunen und Kontrafagott. Fester und einheitlicher, darum auch grosszügiger ist kein Satz Beethovens geformt als das Allegro con brio, der Hauptsatz dieser Symphonie, der ein gewaltiges Ringen darstellt, dem der Sieg noch nicht beschieden. Die kurze Durchführung hat den Kämpfer ermattet, der zwar die Reprise noch mächtig durchkämpft, dessen Kraft aber schliesslich nach letztem Emporstreben in der Coda doch nachlässt.

Das Andante con moto (in der Tonart der Submediante As-dur stehend) spricht sehr zuversichtlich und ungemein erquickend zu uns. Die Variationen wandeln die Grundgedanken in wunder-vollen Linien ab. Zweimal dringt etwas Heroisches auch in diesen Satz ein.

In dem Allegro, das Beethoven freilich nicht Scherzo genannt, webt der geheimnisvolle Schauer und der „grimmige Humor“ vor einem grossen Ereignis. Das Thema des Alternativs erinnert an den ersten Satz. Der Grimm über das Gewesene spricht sich in einem Fugato aus. Das Scherzo leitet unmittelbar in das Finale über. Erst Pianissimo-Spannung, dann ein gewaltiges Vorwärtsdrängen, Crescendo, bis mit vollem Orchester und grösster Kraft das Finale einsetzt und nun tosend dahinstürmt. Eine Durchführung von dröhnender Machtentfaltung drängt zum Höhepunkt. Nach einer das Scherzo zurückrufenden Episode führt die Reprise

den Satz über einer breit zusammenfassenden Coda in wahrhaft triumphierendem Presto zum Schluss.

Das Werk wurde dem Fürsten Lobkowitz und dem Grafen Rasoumowsky gewidmet. Es erschien im April 1809 bei Breitkopf & Härtel als op. 67. Zu gleicher Zeit erschien als op. 68 die Pastoralsymphonie mit der gleichen Widmung.

Die Pastoralsymphonie wurde nach der c-moll-Symphonie begonnen, aber früher vollendet. Ihr Ursprung datiert aus Heiligenstadt, wo Beethoven im Sommer 1808 weilte. Sie bringt Beethovens Liebe zum Lande und zur Natur zum beredtesten musikalischen Ausdruck. Wie das Werk aufzufassen ist, hören wir von dem Meister selbst: „Pastoralsymphonie (Nr. 5). Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.

Erstes Stück. Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.

Zweites Stück. Szene am Bach.

Drittes Stück. Lustiges Beisammensein der Landleute; fällt ein

Viertes Stück. Donner und Sturm; in welches einfällt

Fünftes Stück. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.“

Dies Programm wurde im Druck geändert. „1) Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande. 2) Szene am Bach. 3) Lustiges Zusammensein der Landleute. 4) Gewittersturm. 5) Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.“ Vor allem aber bemerkte Beethoven noch dazu in sein Skizzenbuch: „Man überlässt es dem Zuhörer die Situationen auszufinden.

Symphonia caratteristica — oder Erinnerung an das Landleben.

Eine Erinnerung an das Landleben.

Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert —

Symphonia pastorale. Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Ueberschriften denken, was der Autor will. —

Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze, welches mehr Empfindung als Tongemälde, erkennen.“ Zum

letzten Satz schreibt er noch: „Ausdruck des Dankes. Herr, wir danken Dir.“

Wie sehr man sich damals in die Landschaft vertiefte, ist niemandem unbekannt. Der Name: Rousseau genügt. Beethoven nahm aber einen ganz besonderen Anteil an dem Landleben und an der Natur. Die von ihm unstreitig am meisten gelesenen Bücher waren Sturms „Betrachtungen“ über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung“ und dessen Abhandlung „Die Natur als eine Schule für das Herz“. Beethoven strich sich im Inhaltsverzeichnis unter anderem an: „Der Magnet“, „Das elektrische Feuer“, „Entstehungsart des Gewitters“, „Sonnen- und Mondfinsternisse“ usw. Von den angestrichenen oder sogar herausgeschriebenen Stellen mögen hier folgende Platz finden.

„Unermesslichkeit des Sternenhimmels.

König des Himmels, Herr der Sterne, Vater der Geister und Menschen! Könnten doch meine Gedanken immer gleich dem Raume des Himmels ausgedehnt bleiben, damit ich allzeit würdig von Deiner Grösse denken möchte! Könnte ich mich zu jenen unzählbaren Welten erheben, wo Du weit mehr als auf diesem Erdball Deine Grösse geoffenbaret hast! Könnte ich, wie ich jetzt von Blume zu Blume fortgehe, von Sternen zu Sternen fortschreiten, bis ich zu dem Heiligtume gedrungen wäre, in welchem Du mit unaussprechlicher Majestät thronest!“ (Diese Stelle ist vielfach angestrichen.) „Meine Wünsche sind vergeblich, solange ich noch ein Pilger auf dieser Erde bin. Erst dann werde ich die Grösse und Schönheiten seiner himmlischen Welten erkennen, wenn mein Geist von den Banden dieses groben Körpers befreit sein wird. Inzwischen, solange ich hier noch lebe, will ich alle Menschen auffordern, Deine Grösse zu bewundern.“

Eine andere angestrichene Stelle der Abhandlung war folgende: „Man kann die Natur mit Recht eine Schule für das Herz nennen, weil sie uns auf sehr einleuchtende Art die Pflichten lehrt, welche wir sowohl in Absicht auf Gott als auf uns selbst und unsere Nebenmenschen auszuüben schuldig sind . . . Wohlan, ich will ein Schüler in dieser Schule sein und ein lernbegieriges Herz zu ihrem Unterrichte darbringen. Hier werde ich Weisheit lernen, die nie mit Ekel verbunden ist. Hier werde ich Gott kennen lernen und in seiner Erkenntnis einen Vorgesmack des Himmels finden.“

Eine weitere Stelle, welche in Sturms Betrachtungen zwei Striche am Titel und ausserdem ein Eselsohr im Buche hatte, war diese: „Wachstum eines Baumes.

Ich wünsche, dass ich in allen diesen Stücken einem Baume ähnlich sein möge. Möchte ich doch in jeder Tugend hoch emporwachsen, möchte

ich nach Massgabe des Standortes, wo ich mich befinde, und der Fähigkeiten, die mir Gott gegeben hat, o b e r w ä r t s Früchte tragen! Möchte ich aber zu gleicher Zeit mit Festigkeit der Seele n i e d e r w ä r t s wachsen, um meinem ganzen praktischen Leben Richtung und Stärke zu geben, mich gegen alle Stürme des Unglücks in Sicherheit zu setzen und mich in der nötigen Demut zu erhalten! Desto mehr aber zittre ich davor, allen Bäumen darin gleich zu werden, dass ich durch meine wachsenden Wurzeln immer fester an die Erde gefesselt werde. Je näher ich dem Grabe komme, desto weiter sei es von mir entfernt, mich in der Welt festzuwurzeln.“

Diese Sätze beweisen Beethovens Gesinnung und Naturgefühl, belehren uns aber auch über den Geist der Zeit. Schindler mag uns noch einiges über des Meisters Naturgefühl erzählen. „Man würde sehr irren, wollte man aus Beethovens Drange, sich viel in freier Natur zu bewegen, schliessen, es sei dies bloss aus Vorliebe für schöne Landschaften geschehen oder geboten durch körperliches Bedürfnis.“ Er hat sich „frühzeitig schon die Kunst zu eigen gemacht, in dem grossen Buche der Natur lesen und diese in jeder ihrer Erscheinungen verstehen zu können. Der Verfasser dieser Schrift aber (Schindler), dem das Glück zuteil geworden, unzählige Male an der Seite des Meisters durch Feld und Flur über Berg und Tal zu wandern, darf bekennen, dass Beethoven ihm dort oft ein Lehrer war und in diesem Unterrichte von grösserer Lust und Ausdauer unterstützt gewesen als bei dem musikalischen.

Zu besserem Verständnis werde gesagt, dass wir uns in Beethoven einen Menschen vorzustellen haben, in welchem sich die äussere Natur vollständig personifiziert hatte. Nicht ihre Gesetze, vielmehr die elementare Naturm a c h t, hatte ihn bezaubert, und das einzige, was ihn in diesem wirksamen Genuss der Natur beschäftigte, waren seine Empfindungen. Auf diesem Wege ist es gekommen, dass der Geist der Natur sich in all seiner Kraft ihm geoffenbart und zur Schöpfung eines Werkes befähigt, dem in der gesamten Musikliteratur kein ähnliches zur Seite gestellt werden kann, zu einem Tongemälde, in welchem Situationen aus dem geselligen Leben in Verbindung mit Szenen aus der Natur vor das geistige Auge des Zuhörers gebracht sind: die P a s t o r a l s y m p h o n i e.“ Zur Komposition dieser Symphonie wird dann noch ganz besonders von Schindler erzählt: „In der zweiten Hälfte des April 1823, zur Zeit voller Mühsal und Widerwärtigkeiten, schlug Beethoven eines Tages zur Erholung einen Ausflug

nach der Nordseite vor, dahin ihn sein Fuss seit einem Dezenium nicht mehr geführt hatte. Zunächst sollte Heiligenstadt und dessen reizend-schöne Umgebung besucht werden, wo er so viele Werke zu Papier gebracht, aber auch seine Naturstudien betrieben hatte. Die Sonne schien sommerlich, und die Landschaft prangte bereits im schönsten Frühlingskleide. Nachdem das Badehaus zu Heiligenstadt mit dem anstossenden Garten besehen und manch angenehme, auch auf seine Schöpfungen bezugnehmende Erinnerung zum Ausdruck gekommen war, setzten wir die Wanderung nach dem Kahlenberg in der Richtung über Grinzing fort. Das anmutige Wiesental zwischen Heiligenstadt und letzterem Dorfe durchschreitend, das von einem vom nahen Gebirge rasch daher eilenden und sanft murmelnden Bache durchzogen und streckenweise mit hohen Ulmen besetzt war, blieb Beethoven wiederholt stehen und liess seine Augen einen Augenblick voll von seligem Wonnegefühl in der herrlichen Landschaft umherschweifen. Sich dann auf den Wiesenboden setzend und an eine Ulme lehnend frug er mich, ob in den Wipfeln dieser Bäume keine Goldammer zu hören sei. Es war aber alles still. Darauf sagte er: „Hier habe ich die Szene am Bach geschrieben, und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mitkomponiert.“ Auf meine Frage, warum er die Goldammer nicht auch in die Szene eingeführt, griff er nach dem Skizzenbuch und schrieb:



„Das ist die Komponistin da oben,“ äusserte er; „hat sie nicht eine bedeutendere Rolle auszuführen als die anderen? Mit denen soll es nur Scherz sein.“ — Wahrlich, mit Eintritte dieses Motivs in G-dur erhält das Tongemälde neuen Reiz. Sich weiter über das Ganze und dessen Teile auslassend, äusserte Beethoven, dass die Tonweise dieser Abart in der Gattung der Goldammern ziemlich deutlich diese niedergeschriebene Skala im Andante-Rhythmus und gleicher Tonlage hören lasse. Als Grund, warum er diese Mitkomponistin nicht ebenfalls genannt, gab er an: „Diese Nennung hätte die grosse Anzahl böswilliger Auslegungen dieses

Satzes nur vermehrt, die dem Werke nicht bloss in Wien, auch an anderen Orten Eingang und Würdigung erschwert haben. Nicht selten wurde diese Symphonie wegen des zweiten Satzes für Spielerei erklärt.“

Der erste Satz der Pastoralsymphonie, ein Allegro ma non troppo, steht in F-dur, nach Schubart in der Tonart der „Gefälligkeit und Ruhe“ und beginnt ohne Einleitung; ganz „natürlich“.



Die Ruhe, welche über dem Satze liegen soll, erzielt Beethoven ferner durch beschränkte Motivbildung. Wie in der c-moll-Symphonie, so wird auch hier die ganze Entwicklung von den wenigen Figuren des froh-gemütlichen Hauptthemas bestritten. Ja, die Durchführung hält sich ganz vorwiegend an das Hauptthema, dem das Seitenthema ohnehin sehr nahe verwandt ist. Die Reprise benimmt sich recht frei, was ganz logisch genannt werden muss, wenn man die stete Benutzung der Grundmotive bedenkt. Die Coda vereinfacht sogar das Gesamtbild und verleiht dem Ganzen noch grösseren Nachdruck. Das Stück stellt uns geistig die grosse Einfachheit der Natur dar, die durch ihre farbigen, flimmernden, freudigen Einzelheiten niemals langweilig werden kann. „Das ist die heimlich feierliche Stunde, wo kein Hirt seine Flöte bläst.“ (Zarathustra.)

Im Andante con moto belebt sich die Szene: der Bach rauscht, die Vögel zwitschern, Nachtigall, Kuckuck, Wachfel und „die Komponistin da oben“, die Goldammer, lassen ihren Ruf erschallen. Aber das Ganze vereinigt sich zu einer echt musikalischen Symphonie. Eine Durchführung steigert den Eindruck vollends zur inneren Empfindung. Im Murmeln des Baches rauscht das Lied der Ewigkeit.

Im Trio herrscht der Tanz; im Allegro: Zweivierteltakt wird die Stimmung noch derber. Schliesslich kommt man ins Jagen: ein Presto leitet über zum Sturm, der im nächsten Allegro einher-

fährt, donnernd, prasselnd und zischend mit jähren Blitzen; zweimal braust es auf, um schliesslich mit dem letzten schwachen Regentropfen weich zu zerstäuben. Der Himmel lacht wieder. Das Finale-Allegretto im Sechachteltakt setzt mit erfrischendem Klarinettenruf ein und wächst aus dem Dankgesang wie die anderen Sätze in einheitlicher Stimmung weiter — eine sanfte, heitere Freude färbt das anmutsvolle Bild. Der Druck ist gewichen, die Seele atmet wieder.

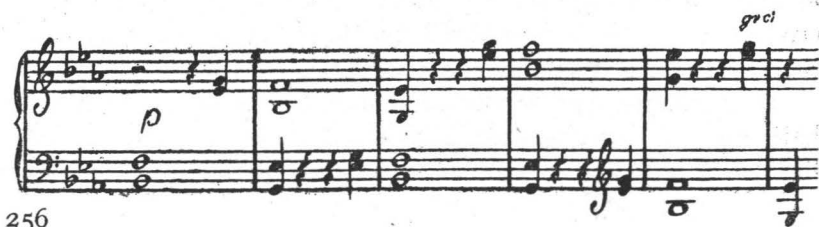
Was bedeuten die beiden Symphonien in der Geschichte dieser Form? — Sie bilden Höhepunkte, welche nicht überboten worden sind. Das, was sie von jener Musik früherer Tage unterscheidet, ist eine Schärfe des Ausdrucks, ein Erfülltsein jeder Note mit Lebensodem, wie ihn die Vorgänger nicht kennen konnten. Kurz gesagt, durch Beethoven kommt die Tragik in die Musik. In jedem Ton steckt Herzblut. Dass die Töne Beethovens nicht vergehen, liegt an jener Kraft, die er besessen, sich über alle Leiden des Daseins hinwegzusetzen: er hat ungebeugten Lebensmut. Die Resignation, die er sich als Mensch verschrieben, hat ihn in der Kunst doppelte Entschädigung suchen und finden lassen. Infolgedessen aber gewährt seine Musik uns stärkenden Mut und beruhigende Zuversicht.

Auf den bedeutenden Unterschied der Naturschilderung in dieser Musik und der, wie sie in der damaligen Malerei üblich war, muss kurz hingewiesen werden. Im Mittelpunkt des Interesses der Landschaftler standen damals die in ihre Bilder gestellten Attribute der klassischen Zeiten; überall winkten zerbrochene Säulen, standen Skulpturen der Diana, des Apoll, machten sich griechische Tempel breit. Weil es naheliegt, verweise ich auf den landschaftlichen Hintergrund des ersten Mählerschen Beethoven-Bildes, welches gerade aus diesen Jahren stammt. Wie wahr und ohne bewusste historische Anklänge gibt Beethoven dagegen die Empfindung der Natur wieder. Einzig der in der Malerei erstrebte heroische Eindruck findet eine gewisse Parallelerscheinung in Beethovens Musik. Beethoven steht allerdings seiner Zeit als Fortschrittsmann gegenüber; wie weit ist er ihr voraus!

Nun kommen wir wieder zu den Klavierwerken. Beethoven hatte noch nicht aufgegeben, Klavier zu spielen, obwohl sein Eifer für das Instrument schon bedeutend nachgelassen hatte. Fol-

gende Notiz im Skizzenbuch zur Leonore gibt uns Fingerzeige: „Finale immer simpler; alle Klaviermusik ebenfalls — Gott weiss es — warum auf mich meine Klaviermusik immer den schlechtesten Eindruck macht, besonders wenn sie schlecht gespielt wird.“ Ja, im September 1809 schreibt er noch schroffer an Breitkopf & Härtel: „Ich gebe mich nicht gern mit Klaviersolosonaten ab,“ fügt aber mildernd hinzu, „doch verspreche ich Ihnen einige.“ Hier haben wir sie.

Die drei Sonaten op. 78, 79, 81a sind ihrer Struktur nach sehr einfach, obwohl musikalisch ausserordentlich vielsagend, namentlich die Fis-dur- und die Es-dur-Sonate. Die mittlere op. 79 wird die Kuckucksonate genannt und kann wohl als ein Seitenstück zur Pastoralsymphonie angesehen werden. Das Presto alla tedesca beweist Beethovens Vergnügen an lustigen Tänzen; es stellt einen ausgelassenen deutschen Tanz dar. Das Andante rührt von ferne an Mendelssohn. Dieses Stück und das wegen seiner harmonischen Härten von Oulibischeff so heftig angegriffene op. 81a rechnen wieder zu der Musik mit erzählendem Hintergrund. Die Abschiedssonate hat sogar ein ausdrückliches Programm. Die Sätze heissen: Abschied — Abwesenheit — Ankunft (Heimkehr); das bezieht sich auf die Abwesenheit des Erzherzogs Rudolph, dem das Werk auch gewidmet ist. Auf dem Originalmanuskript steht: „Das Lebewohl? Wien, am 4. Mai 1809 bei der Abreise Seiner Kaiserlichen Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolph.“ Der letzte Satz trägt die Notiz: „Die Ankunft Seiner Kaiserlichen Hoheit, des verehrten Erzherzogs Rudolph. Den 30. Januar 1810.“ Das Werk entwickelt eine eigentümliche Zwittergestalt; namentlich im ersten und letzten Satz. Während der langsame Satz am einheitlichsten seine sinnige Stimmung festhält, wirken neue Empfindungen in den beiden anderen Teilen der Sonate: ein neuer, noch nicht ganz entfesselter Stil kündigt sich an. Der harmonisch eigentümliche Schluss im ersten Satze





FRANZ BRENTANO
1765—1844



ANTONIE BRENTANO GEB. EDLE V. BIRKENSTOCK
1780—1869.

bringt in den letzten Takten eine, ich möchte sagen: ineinander geschobene Imitation, die tonische und Dominantklänge ineinander treibt; das ist das ganze Rätsel, an dem Oulibischeff sich die Zähne ausbeisst. Das Adagio zu Anfang ist echte Einleitung, welche durch das eigentümlich harte und doch elegische Hauptthema schroff abgelöst wird. Der Satz entwickelt sich in auffallend klaren Linien, in denen trotzdem etwas eigentümlich Unausgesprochenes liegt; ganz wie in jenen Uebergangssonaten op. 30, I und 31, I, die den zweiten Stil einleiten. Das kurze Andante „in gehender Bewegung mit viel Ausdruck“ hat einen sanft-leidenden Zug; eigentliche Freudigkeit kommt nicht auf — die Stimmung bleibt wunderbar einheitlich. Das Finale aber gibt uns der Erde wieder. Vor Freude sind nicht alle Worte gewählt, die da gesprochen werden, aber das frohe Drängen und der festliche Empfang deuten sich beinahe bildlich an. Der Satz muss nicht detailliert, sondern in vollen Zügen, im ganzen genossen werden, dann beleben sich die anscheinend trivialen weiten Gänge mit aufrichtiger Empfindung.

Die Fis-dur-Sonate beschreitet wieder jene andere Linie, auf der Beethoven zugleich vorwärts ging; sie enthält reine Musik. Der Meister stellt sie selbst, doch nur aus diesem Grunde, neben die so vielgenannte und gelobte cis-moll-Sonate. „Immer spricht man von der cis-moll-Sonate; ich habe doch wahrhaftig Besseres geschrieben. Da ist die Fis-dur-Sonate doch etwas anderes.“ Sie ergeht sich zwar nicht in breit ausladenden Linien und fördert keine überraschenden Entwicklungen zutage, gefällt dafür als modulatorisch und harmonisch reizvolles Filigranstück. Das Werk hat nur zwei Sätze. Beethoven hat es der Gräfin Therese Brunswik gewidmet, während op. 79 keine Widmung erhalten hat.

Die Sonate op. 81a erschien erst im Juli 1811, dagegen die beiden anderen Werke im Dezember 1810. Zugleich mit ihnen die dem Grafen Franz von Brunswik gewidmete Phantasie op. 77, das einzige Werk, welches uns, ausser den Sonaten op. 27, und mehr als diese, einen Begriff — einen entfernten Begriff! — von Beethovens freier Phantasie geben kann. Wie sprudelnd und schroff wechselnd muss Beethoven demnach improvisiert haben!

Hier muss das neue Klavierkonzert angeschlossen werden, welches 1810 zuerst in Wien von Karl Czerny in einem Wohl-

tätigkeitskonzert gespielt wurde, und von dem berichtet wird, dass es in dieser Umgebung durchfiel. Dieses Werk konnte missfallen? möchte man heute verwundert fragen. Allein man bedenke die innere und äussere Technik, die es erfordert. Es ist frei, in innerer Verbindung mit dem Orchester gestaltet, so gar nicht ängstlich ans hergebrachte Schema sich haltend. Das kadenzierende Präludium zeigt dies schon; es erhebt sich ein Ineinanderspielen des Klaviers und des Orchesters, ein Spiel, das damals entschieden, trotz deutlich hervortretender Melodie-lichter, dem gewöhnlichen Zuhörer dunkel bleiben musste. Das Adagio un poco mosso führt uns auf klingende Fluren; Luft und Sommersonnenschein haben an diesem Werke mitgewoben. — Erst das attacca an das Adagio sich anschliessende Rondo stellt uns wieder ganz auf die Füße. Die höchst packenden Rhythmen dieses Beethovenschen Humors reissen unwillkürlich mit. Das Konzert steht neben dem in G-dur wie ein Bruder neben seiner Schwester; dort die schönste Aquarellmusik mit zartesten Nuancen, hier satte Farben, Glanz und Pracht ohne aufdringliche Virtuosität. Auch mit diesem Stück hat Beethoven das Höchste an Klang und Musik erreicht; Himmel und Erde begegnen sich in diesen Tönen; bislang hat noch keiner das zu übertreffen vermocht. Dies 5. Konzert erschien im Mai 1811 bei Breitkopf & Härtel und war wiederum dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Beethoven schreibt: „Ich habe einige Male bemerkt, dass eben, wenn ich anderen etwas widme und er (der Erzherzog) das Werk liebt, ein kleines Leidwesen sich seiner bemächtigt . . .“

Die Tonart Es-dur lag Beethoven besonders gut, man kann sie sogar *seine* Tonart nennen, wenn man vor allem auch an die Eroica denkt und daran, dass diese (nach Schubart: „heilige“, also erhabene) Tonart in seinen Werken am häufigsten vorkommt. Auch die Sonate in Es und das Konzert blieben nicht die einzigen Werke dieser Zeit, welche in Es-dur stehen. Das Streichquartett op. 74 ist ebenfalls in Es-dur geschrieben.

Mit den Sonaten op. 78 und 79 erschien es gleichzeitig im Dezember 1810 und wurde dem Fürsten Lobkowitz, dem einen Garanten der Lebensrente, gewidmet. Mit dem Quartett op. 74 nähert sich Beethoven auch auf diesem Gebiet der Musik seiner letzten Schaffensperiode, wie das auch schon von der Abschieds-

sonate gesagt werden konnte. Die weite Lage der Stimmen hat er von op. 59 her beibehalten, aber das konzertierende Element tritt wieder hinter den musikalischen Ideen zurück. Das neue Quartett ist auch eines der frohen Werke, genährt am Herzen der Natur. Die Pizzicati, denen das Stück den Namen „Harfenquartett“ verdankt,



klingen wie die seltsamen Laute, die aus winddurchstreiften Gebüsch und Wäldern an unser Ohr schlagen. Wie rauscht es da, wenn die Primgeige ihre Sechzehntelarpeggien bringt! Der innige Dreiachteltakt und der zurückhaltende Stil des Andante stehen wirksam neben dem an die c-moll-Symphonie anklingenden Presto-Scherzo, das im Trio noch heftiger — prestissimo — dahinfährt, wie die Windsbraut des Herbstes. Zum Beschluss begrüßen uns wieder Variationen, Beethovens bevorzugte Form, welche die ganze beglückende Harmonie des Werkes besiegeln. Das ist, wie gesagt, kein Konzertstil mehr, sondern aufrichtigster Naturstil, wenn man das Wort nicht missverstehen will: tiefste Natur in der höchsten Kunst. — Nur erwähnt seien schliesslich die „seinem Freunde Oliva“, einem Kassabeamten der Bank Offenheimer & Herz, gewidmeten Variationen op. 76 in D-dur für Klavier über ein russisches Thema, die im Dezember 1810 erschienen, zu einer Zeit, wo Beethoven wieder um eine Hoffnung ärmer war.

II. Kapitel

DIE UNSTERBLICHE GELIEBTE

Im wunderschönen Monat Mai des Jahres 1810 bittet Beethoven seinen alten Freund Wegeler in Bonn, ihm einen Taufschein zu besorgen.

„Wien, am 2. Mai 1810.

Guter, alter Freund! — Beinahe, kann ich es denken, erwecken meine Zeilen Staunen bei Dir — und doch, obschon Du keine schriftlichen Beweise hast, bist Du doch noch immer bei mir im lebhaftesten Andenken. — Unter meinen Manuskripten ist selbst schon lange eins, was Dir zugedacht ist, und was Du gewiss noch diesen Sommer erhältst. Seit ein, zwei Jahren hörte ein stilleres, ruhigeres Leben bei mir auf, und ich ward mit Gewalt in das Weltleben gezogen; noch habe ich kein Resultat dafür gefasst und vielleicht eher dawider. — Doch auf wen mussten nicht auch die Stürme von aussen wirken? Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. — Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, solange er noch eine gute Tat verrichten kann, längst wäre ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. — O, so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet. — Du wirst mir eine freundschaftliche Bitte nicht abschlagen, wenn ich dich ersuche, mir meinen Taufschein zu besorgen. — Was nur immer für Unkosten dabei sind, da Steffen Breuning mit Dir in Verrechnung steht, so kannst Du Dich da gleich bezahlt machen, so wie ich hier an Steffen gleich alles ersetzen werde. — Solltest Du auch selbst es der Mühe wert halten, der Sache nachzuforschen, und es Dir gefallen, die Reise von Koblenz nach Bonn zu machen, so rechne mir nur alles an. — Etwas ist unterdessen in acht zu nehmen, nämlich, dass noch ein Bruder **früherer Geburt vor mir** war, der ebenfalls Ludwig hiess, nur mit dem Zusatze ‚Maria‘, aber gestorben. Um mein gewisses Alter zu bestimmen, muss man also diesen erst finden, da ich ohnedem schon weiss, dass durch andere hierin ein Irrtum entstanden, da man mich als älter angegeben, als ich war. — Leider habe ich eine Zeitlang gelebt, ohne selbst zu wissen.

DIE UNSTERBLICHE GELIEBTE

wie alt ich bin. — Ein Familienbuch hatte ich, aber es hat sich verloren, der Himmel weiss wie. — Also lass Dich's nicht verdriessen, wenn ich Dir diese Sache sehr warm empfehle, den Ludwig Maria und den jetzigen, nach ihm gekommenen Ludwig ausfindig zu machen. — Je baldier Du mir den Taufschein schickst, desto grösser meine Verbindlichkeit. — Man sagt mir, dass Du in euren Freimaurerlogen ein Lied von mir singst, vermutlich in E-dur und was ich selbst nicht habe; schick' mir's, ich verspreche Dir's drei- und vierfältig auf eine andere Art zu ersetzen. — Denke mit einigem Wohlwollen an mich, so wenig ich's dem äusseren Scheine nach um Dich verdiene. — Umarme, küsse Deine verehrte Frau, Deine Kinder, alles, was Dir lieb ist — im Namen

Deines Freundes

Beethoven.“

Durch Freund Gleichenstein war Beethoven mit der Familie Malfatti bekanntgeworden. Der Freund verlobte sich mit der Tochter Anna des Gutsbesitzers dieses Namens, Beethoven verliebte sich in die Tochter Therese. Aber während jener seine Verlobte im Jahre 1811 als Gattin heimführte, wurde Beethoven abgewiesen. Die Familie war ihm nicht günstig. Der Onkel Theresens, Dr. Malfatti, sprach aus, was man dachte: „Er ist ein konfuser Kerl — darum kann er doch das grösste Genie sein.“

Die Zeit der Erwartung konnte Beethoven nur schwer aushalten.

„Du lebst auf stiller, ruhiger See oder schon im sicheren Hafen. — Des Freundes Not, der sich im Sturm befindet, fühlst Du nicht — oder darfst Du nicht fühlen. — Was wird man im Stern der Venus Urania von mir denken, wie wird man mich beurteilen, ohne mich zu sehen? — Mein Stolz ist so gebeugt, auch unaufgefordert würde ich mit Dir reisen dahin. — Lass mich Dich sehen morgen früh bei mir, ich erwarte Dich gegen 9 Uhr zum Frühstück — Dorner kann auch ein andermal mit Dir kommen. — Wenn Du nur aufrichtiger sein wolltest! Du verhehlst mir gewiss etwas, Du willst mich schonen und erregst mir mehr Wehe in dieser Ungewissheit als in der noch so fatalen Gewissheit. — Leb' wohl! Kannst Du nicht kommen, so lass mich es vorher wissen. — Denk und handle für mich! — Dem Papier lässt sich nichts weiter von dem, was in mir vorgeht, anvertrauen.“

„Lieber Freund! So verflucht spät — drücke alle warm ans Herz. — Warum kann meines nicht dabei sein? Leb' wohl, Mittwochs früh bin ich bei Dir. — Der Brief ist so geschrieben, dass ihn die ganze Welt lesen kann. — Findest Du das Papier von dem Umschlag nicht rein genug, so mach ein anderes darum, bei der Nacht kann ich nicht ausnehmen, ob's rein ist. — Leb' wohl, lieber Freund, denke und handle auch für Deinen treuen Freund

Beethoven.“

Das Verhältniß zu Therese war ein so ruhig-heiteres, wie es der Brief an sie andeutet:

„Sie erhalten hier, verehrte Therese, das Versprochene, und wären nicht die triftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten Sie noch mehr, um Ihnen zu zeigen, dass ich immer mehr meinen Freunden leiste, als ich verspreche. — Ich hoffe und zweifle nicht daran, dass Sie sich ebenso schön beschäftigen als angenehm unterhalten — letzteres doch nicht zu sehr, damit man auch noch unser gedenke. — Es wäre wohl zu viel gebaut auf Sie oder meinen Wert zu hoch angesetzt, wenn ich Ihnen zuschriebe: ‚Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns.‘ Wer wollte der flüchtigen, alles im Leben leicht behandelnden Therese so etwas zuschreiben? —

Vergessen Sie doch ja nicht in Ansehung Ihrer Beschäftigung das Klavier oder überhaupt die Musik im ganzen genommen. Sie haben so schönes Talent dazu; warum es nicht ganz kultivieren? Sie, die für alles Schöne und Gute soviel Gefühl haben, warum wollen Sie dieses nicht anwenden, um in einer so schönen Kunst auch das Vollkommenere zu erkennen, das selbst auf uns immer wieder zurückstrahlt? — Ich lebe sehr einsam und still; obschon hier oder da mich Lichter aufwecken möchten, so ist doch eine unausfüllbare Lücke, seit Sie alle fort von hier sind, in mir entstanden, worüber sonst meine Kunst, die mir sonst so getreu ist, noch keinen Triumph hat erhalten können. — Ihr Klavier ist bestellt, und Sie werden es bald haben. — Welchen Unterschied werden Sie gefunden haben in der Behandlung des an jenem Abend erfundenen Themas, und so, wie ich es Ihnen letztlich niedergeschrieben habe! Erklären Sie sich das selbst, doch nehmen Sie ja den Punsch nicht zu Hilfe. — Wie glücklich sind Sie, dass Sie schon so früh aufs Land konnten! Erst am 8. kann ich diese Glückseligkeit genießen, kindlich freue ich mich darauf. Wie froh bin ich, einmal in Gebüsch, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können! Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich — geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht. —

Bald erhalten Sie einige andere Kompositionen von mir, wobei Sie nicht zu sehr über Schwierigkeiten klagen sollen. — Haben Sie Goethes Wilhelm Meister gelesen? den von Schlegel übersetzten Shakespeare? Auf dem Lande hat man so viele Muse; es wird Ihnen vielleicht angenehm sein, wenn ich Ihnen diese Werke schicke. — Der Zufall fügt es, dass ich einen Bekannten in Ihrer Gegend habe. Vielleicht sehen Sie mich an einem frühen Morgen auf eine halbe Stunde bei Ihnen und wieder fort; Sie sehen, dass ich Ihnen die kürzeste Lange- weile bereiten will. —

Empfehlen Sie mich dem Wohlwollen Ihres Vaters, Ihrer Mutter, obschon ich mit Recht noch keinen Anspruch darauf machen kann — ebenfalls dem der Base Ma. Leben Sie nun wohl, verehrte Therese! Ich

DIE UNSTREBLICHE GELIEBTE

wünsche Ihnen alles, was im Leben gut und schön ist. Erinnern Sie sich meiner und gern — vergessen Sie das Tolle — seien Sie überzeugt, niemand kann Ihr Leben froher, glücklicher wissen wollen als ich, und selbst dann, wenn Sie gar keinen Anteil nehmen

an Ihrem ergebensten

Diener und Freund

Beethoven.

NB. Es wäre sehr hübsch von Ihnen, in einigen Zeilen mir zu sagen, worin ich Ihnen hier dienen kann. —“

Der Schluss des Briefes kündigt die Hoffnung, die zuschanden werden sollte; über den Ausgang der Liebesangelegenheit haben wir persönliche Nachrichten von Beethoven. „Deine Nachricht stürzte mich aus den Regionen des höchsten Entzückens wieder tief herab. Wozu denn der Zusatz, Du wolltest mir es sagen lassen, wenn wieder Musik sei? Bin ich denn gar nichts als Dein Musicus oder der anderen? — So ist es wenigstens auszulegen. Ich kann also nur wieder in meinem eigenen Busen einen Anlehnungspunkt suchen, von aussen gibt es also gar keinen für mich. — Nein, nichts als Wunden hat die Freundschaft und ihr ähnliche Gefühle für mich. — So sei es denn! Für dich, armer Beethoven, gibt es kein Glück von aussen; du musst Dir alles in Dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest du Freunde. — Ich bitte Dich, mich zu beruhigen, ob ich selbst den gestrigen Tag verschuldet, oder wenn Du das nicht kannst, so sage mir die Wahrheit: ich höre sie ebenso gerne, als ich sie sage. — Jetzt ist es noch Zeit, noch können mir Wahrheiten nützen. — Leb' wohl! — Lass Deinen einzigen Freund D o r n e r nichts von alledem wissen.“ — „Seine Heiratspartie hat sich zerschlagen,“ wie Breuning an Wegeler schrieb.

Das war der Mai 1810, der Wunden schlug — er heilte sie auch wieder. Es geschah durch Bettina Brentano, die in diesem Monat nach Wien kam. Beethoven war mit der Familie Brentano bekannt und verkehrte auch bei dem Hofrat Birkenstock, dem Vater der Frau Antonie Birkenstock-Brentano. Der alte Herr war 1809 verstorben. Zur Ordnung des Nachlasses lebten Antonie und ihr Mann Franz Brentano bis 1812 in Wien, wo sie sich innig mit Beethoven befreundeten. Der Brief Bettinas besagt, wie es um Beethoven damals stand, und wie sie ihn in düsterer Stimmung erquickt.

„Teuerste Bettine!

Kein schönerer Frühling als der heurige, das sage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie haben wohl selbst gesehen, dass ich in der Gesellschaft bin wie ein Fisch auf dem Sand; der wälzt sich und wälzt sich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galathe ihn wieder ins gewaltige Meer hineinschafft. Ja, ich war recht auf dem Trocknen, liebste Bettine; ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Missmut ganz meiner Meister war, aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick; ich hab's gleich weg gehabt, dass Sie aus einer anderen Welt sind als aus dieser absurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht auf tun kann. Ich bin ein elender Mensch, und beklage mich über die anderen!! — Das verzeihen Sie mir wohl, mit Ihrem guten Herzen, das aus Ihren Augen sieht, und mit Ihrem Verstand, der in Ihren Ohren liegt; — zum wenigsten verstehen Ihre Ohren zu schmeicheln, wenn sie zuhören. Meine Ohren sind leider, leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Kommunikation mit Menschen leicht haben kann. Sonst! — Vielleicht! — hätte ich mehr Zutrauen gefasst zu Ihnen. So konnt' ich nur den grossen gescheuten Blick Ihrer Augen verstehen, und der hat mir zugesetzt, dass ich's nimmermehr vergessen werde. — Liebe Bettine, liebstes Mädchen! Die Kunst! — Wer versteht die! mit wem kann man sich bereden über diese grosse Göttin! — Wie lieb sind mir die wenigen Tage, wo wir zusammen schwatzten oder vielmehr korrespondierten; ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geistreichen, lieben, liebsten Antworten stehen. So habe ich meinen schlechten Ohren doch zu verdanken, dass der beste Teil dieser flüchtigen Gespräche aufgeschrieben ist. Seit Sie weg sind, habe ich verdriessliche Stunden gehabt, Schattenstunden, in denen man nichts tun kann; ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herumgelaufen, als Sie weg waren, und auf der Bastei; aber kein Engel ist mir da begegnet, der mich gebannt hätte, wie Du Engel, — verzeihen Sie, liebste Bettine, diese Abweichung von der Tonart; solche Intervalle muss ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Goethe haben Sie von mir geschrieben, nicht wahr? — Dass ich meinen Kopf möchte in einen Sack stecken, wo ich nichts höre und nichts sehe von allem, was in der Welt vorgeht, weil Du, liebster Engel, mir doch nicht begegnen wirst. Aber einen Brief werd' ich doch von Ihnen erhalten? — Die Hoffnung nährt mich, sie nährt ja die halbe Welt, und ich hab' sie mein Lebtage zur Nachbarin gehabt; was wäre sonst mit mir geworden? Ich schicke hier mit eigener Hand geschrieben: ‚Kennst du das Land‘ als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte. Ich schicke auch das andere, was ich komponiert habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz!

Herz, mein Herz, was soll das geben?

Was bedrängt dich so sehr?

Welch ein fremdes, neues Leben!

Ich erkenne dich nicht mehr.

Paris den 10ten
Juni 1831

lieben, lieben Bettina!

Ich habe schon zwei Briefe von
ihnen und sehr viele von ihnen Briefe
an die Tochter, daß sie sich immer
mehr und mehr zu schaffenslust
erheben — ihren ersten Brief
habe ich den jungen Töchter mit
mir herumgetragen, und es ist
mir oft sehr gemocht, wenn ich ihn
auch nicht so oft über, und sie gar
nicht davon wie ich, so sehr
ist: ich bin 1000 mal dankbar und bringe
in Gedanken — der sie sich in
Berlin in das große und sehr schöne
finden, könnte ich mir denken wenn
ich nicht von ihrem ersten Briefe
~~und~~ schon von ihrem ersten Briefe
haben!!!!!! ein sehr interessantes

hinsüber findet sich in Willard
und ist die Klippe der die Kasse
bezieht — die freigegeben
nicht sollten, und es ist von
gefallen, und in jeder die
nicht einmal Zirkel und Kasse
Kasse, so können die alle gleich
mit ihnen und ihren goldenen Zin,
wunder die der die annehmen
sagen — und soll in der
von mir, sagen, sondern wir
sich, zeigen in mit der Zirkel
und, unter ist mir vor einigen
Hundert Jahren, so will uns
hätten die hier alle über
hoff und unter den allen in der Kasse
dann die von denen —



von ihm.

Au

Gräfin Cathin v. Trautano
Wiscotti Karocke

iii

Long H. v. Navignon
Moubyow: Platz H. i.

Looslin.

Beethoven segnet mit
Ihr Mähdner-Lustig im
Pascolatischen



heißt
ii

Ja, liebste Bettine, antworten Sie mir hierauf, schreiben Sie mir, was es geben soll mit mir, seit mein Herz ein solcher Rebelle geworden ist. Schreiben Sie Ihrem treusten Freund

Beethoven.“

In den Berichten an Goethe erzählt Bettina, „wie sie diesen sah“.

„Wien, am 28. Mai.

Wie ich diesen sah, von dem ich Dir jetzt sprechen will, da vergass ich der ganzen Welt, schwindet mir doch auch die Welt, wenn mich Erinnerung ergreift, — ja sie schwindet. Mein Horizont fängt zu meinen Füßen an, wölbt sich um mich und ich stehe im Meer des Lichts, das von Dir ausgeht und in aller Stille schweb' ich gelassenen Flugs über Berg und Tal zu Dir. — Ach, lasse alles sein, mache Deine lieben Augen zu, leb in mir einen Augenblick, vergesse, was zwischen uns liegt, die weiten Meilen und auch die lange Zeit. — Von da aus, wo ich Dich zum letztenmal sah, sehe mich an; — ständ' ich doch vor Dir! — Könnt' ich's Dir deutlich machen! — Der tiefe Schauer, der mich schüttelt, wenn ich eine Weile der Welt mit zugesehen habe, wenn ich dann hinter mich sehe in die Einsamkeit und fühle, wie fremd mir alles ist. Wie kommt's, dass ich dennoch grüne und blühe in dieser Oede? — Wo kommt mir der Tau, die Nahrung, die Wärme, der Segen her? — Von dieser Liebe zwischen uns, in der ich mich selbst so lieblich fühle. — Wenn ich bei Dir wär', ich wollte Dir viel wiedergeben für alles. — Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, und bei dem ich der Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — Ich zweifle; möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Rätsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiss dann lässt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntnis in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.

Vor Dir kann ich's wohl bekennen, dass ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geistigen Natur ist, diesen Zauber übt Beethoven in seiner Kunst; alles, wessen er Dich darüber belehren kann, ist reine Magie, jede Stellung ist Organisation einer höheren Existenz, und so fühlt Beethoven sich auch als Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben; Du wirst wohl herausverstehen, was ich sagen will und was wahr ist. Wer könnte uns diesen Geist ersetzen? Von wem könnten wir ein Gleiches erwarten? — Das ganze menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffne; was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagwerk ist, und nach Sonnenuntergang kaum um sich sieht, der seines Leibes Nahrung vergisst, und

von dem Strom der Begeisterung im Flug an den Ufern des flachen Alltagslebens vorübergetragen wird; er selber sagte: ‚Wenn ich die Augen aufschlage, so muss ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion, und die Welt muss ich verachten, die nicht ahnt, dass Musik höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie, sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht; wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit aufs Trockne bringen. — Keinen Freund hab’ ich, ich muss mit mir allein leben; ich weiss aber wohl, dass Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab’ ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein böses Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muss frei werden von all dem Elend, womit sich die andern schleppen.‘ — Dies alles hat mir Beethoven gesagt, wie ich ihn zum erstenmal sah, mich durchdrang ein Gefühl von Ehrfurcht, wie er sich mit so freundlicher Offenheit gegen mich äusserte, da ich ihm doch ganz unbedeutend sein musste; auch war ich verwundert, denn man hatte mir gesagt, er sei ganz menschenscheu und lasse sich mit niemand in ein Gespräch ein. Man fürchtete sich, mich zu ihm zu führen, ich musste ihn allein aufsuchen; er hat drei Wohnungen, in denen er abwechselnd sich versteckt, eine auf dem Lande, eine in der Stadt und die dritte auf der Bastei, da fand ich ihn im dritten Stock; unangemeldet trat ich ein, er sass am Klavier, ich nannte meinen Namen, er war sehr freundlich und fragte: ob ich ein Lied hören wolle, was er eben komponiert habe? — Dann sang er scharf und schneidend, dass die Wehmut auf den Hörer zurückwirkte: ‚Kennst du das Land‘, — ‚nicht wahr, es ist schön?‘ sagte er begeistert, ‚wunderschön! Ich will’s noch einmal singen,‘ er freute sich über meinen heiteren Beifall. ‚Die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes, das sind aber keine Künstlernaturen, Künstler sind feurig, die weinen nicht,‘ sagte er. Dann sang er noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen komponiert hatte: ‚Trocknet nicht Tränen der ewigen Liebe.‘ — Er begleitete mich nach Hause, und unterwegs sprach er eben das viele Schöne über die Kunst, dabei sprach er so laut und blieb auf der Strasse stehen, dass Mut dazu gehörte, zuzuhören, er sprach mit grosser Leidenschaft und viel zu überraschend, als dass ich nicht auch der Strasse vergessen hätte; man war sehr verwundert, ihn mit mir in eine grosse Gesellschaft, die bei uns zum Diner war, eintreten zu sehen. Nach Tisch setzte er sich unaufgefordert ans Instrument und spielte lange und wunderbar, sein Stolz fermentierte zugleich mit seinem Genie; in solcher Aufregung erzeugt sein Geist das Unbegreifliche, und seine Finger leisten das Unmögliche. — Seitdem kommt er alle Tage, oder ich gehe zu ihm. Darüber versäume ich Gesellschaften, Galerien, Theater und sogar den Stephans-turm. Beethoven sagt: ‚Ach, was wollen Sie da sehen! Ich werde Sie abholen, wir gehen gegen Abend durch die Allee von Schönbrunn.‘ Gestern ging ich mit ihm in einen herrlichen Garten, in voller Blüte, alle Treib-

häuser offen, der Duft war betäubend; Beethoven blieb in der drückenden Sonnenhitze stehen und sagte: „Goethes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine grosse Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponieren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonien schon in sich trägt. Da muss ich denn von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahin fliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muss mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen, und im letzten Augenblick da triumphiere ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehen Sie, das ist eine Symphonie; ja, Musik ist so recht die Vermittelung des geistigen Lebens zum sinnlichen. Ich möchte mit Goethe hierüber sprechen, ob der mich verstehen würde? — Melodie ist das sinnliche Leben der Poesie. Wird nicht der geistige Inhalt eines Gedichts zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie? — Empfindet man nicht in dem Lied der Mignon ihre ganze sinnliche Stimmung durch die Melodie? Und erregt diese Empfindung nicht wieder zu neuen Erzeugungen? — Da will der Geist zu schrankenloser Allgemeinheit sich ausdehnen, wo alles in allem sich bildet zum Bett der Gefühle, die aus dem einfachen musikalischen Gedanken entspringen, und die sonst ungeahnt verhallen würden; das ist Harmonie, das spricht sich in meinen Symphonien aus, der Schmelz vielseitiger Formen wogt dahin in einem Bett bis zum Ziel. Da fühlt man denn wohl, dass ein Ewiges, Unendliches, nie ganz zu Umfassendes in allem Geistigen liege, und obschon ich bei meinen Werken immer die Empfindung des Gelingens habe; so fühle ich einen ewigen Hunger, was mir eben erschöpft schien mit dem letzten Paukenschlag, mit dem ich meinen Genuss, meine musikalische Ueberzeugung den Zuhörern einkelte, wie ein Kind von neuem anzufangen. Sprechen Sie dem Goethe von mir, sagen Sie ihm, er solle meine Symphonien hören, da wird er mir recht geben, dass Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist, die wohl den Menschen umfasst, dass er aber nicht sie zu fassen vermag. — Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie gibt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften, und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntnis. — Obschon die Geister von ihr leben, wie man von der Luft lebt, so ist es noch ein anderes, sie mit dem Geiste begreifen; — je mehr aber die Seele ihre sinnliche Nahrung aus ihr schöpft, je reifer wird der Geist zum glücklichen Einverständnis mit ihr. — Aber wenige gelangen dazu, denn so wie Tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbart, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben, so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht; auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zum Grund wie jeder Kunst, alle echte Erfindung ist ein moralischer Fortschritt, — sich selbst

ihren unerforschlichen Gesetzen unterwerfen, vermöge dieser Gesetze den eignen Geist bändigen und lenken, dass er ihre Offenbarungen ausströme, das ist das isolierende Prinzip der Kunst; von ihrer Offenbarung aufgelöst werden, das ist die Hingebung an das Göttliche, was in Ruhe seine Herrschaft an dem Rasen ungebändigter Kräfte übt, und so der Phantasie die höchste Wirksamkeit verleiht. So vertritt die Kunst allemal die Gottheit, und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion, was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung, die den menschlichen Befähigungen ein Ziel steckt, was er erreicht.

Wir wissen nicht, was uns Erkenntnis verleiht; das fest verschlossene Samenkorn bedarf des feuchten, elektrisch warmen Bodens, um zu treiben, zu denken, sich auszusprechen. Musik ist der elektrische Boden, in dem der Geist lebt, denkt, erfindet. Philosophie ist ein Niederschlag ihres elektrischen Geistes; ihre Bedürftigkeit, die alles auf ein Urprinzip gründen will, wird durch sie gehoben, und obschon der Geist dessen nicht mächtig ist, was er durch sie erzeugt, so ist der doch glücklich in dieser Erzeugung, und so ist jede echte Erzeugung der Kunst unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst, und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück, und hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, dass sie Zeugnis gibt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm.

Musik gibt dem Geist die Beziehung zur Harmonie. Ein Gedanke abgesondert, hat doch das Gefühl der Gesamtheit der Verwandtschaft im Geist; so ist jeder Gedanke in der Musik in innigster, unteilbarster Verwandtschaft mit der Gesamtheit der Harmonie die Einheit.

Alles Elektrische regt den Geist zu musikalischer, fließender, ausströmender Erzeugung.

Ich bin elektrischer Natur. — Ich muss abbrechen mit meiner unerweislichen Weisheit, sonst möchte ich die Probe versäumen; schreiben Sie an Goethe von mir, wenn Sie mich verstehen, aber verantworten kann ich nichts, und will mich auch gern belehren lassen von ihm. — Ich versprach ihm, so gut ich's begreife, Dir alles zu schreiben. — Er führte mich zu einer grossen Musikprobe mit vollem Orchester, da sass ich im weiten unerhellten Raum in einer Loge ganz allein, einzelne Streiflichter stahlen sich durch Ritzen und Astlöcher, in denen ein Strom bunter Lichtfunken hin- und hertanzte, wie Himmelsstrassen mit seligen Geistern bevölkert.

Da sah ich denn diesen ungeheuren Geist sein Regiment führen. O, Goethe! Kein Kaiser und kein König hat so das Bewusstsein seiner Macht, und dass alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven, der eben noch im Garten nach einem Grund suchte, wo ihm denn alles herkomme; verstand' ich ihn, so wie ich ihn fühle, dann wusst' ich alles. Dort stand er so fest entschlossen, seine Bewegungen, sein Gesicht drückten die Vollendung seiner Schöpfung aus, er kam jedem Fehler, jedem Missverstehen zuvor, kein Hauch war willkürlich, alles war durch die grossartige Gegenwart seines Geistes in die besonnenste Tätigkeit versetzt. — Man möchte weissen, dass ein solcher Geist in späterer Vollendung als Weltherrscher wieder auftreten werde.

DIE UNSTERBLICHE GELIEBTE

Gestern Abend schrieb ich noch alles auf, heute Morgen las ich's ihm vor, er sagte: „Hab' ich das gesagt? — nun dann hab' ich einen Raptus gehabt“; er las es noch einmal aufmerksam und strich das oben aus und schrieb zwischen die Zeilen, denn es ist ihm drum zu tun, dass Du ihn verstehst.

Erfreue mich nun mit einer baldigen Antwort, die dem Beethoven beweist, dass Du ihn würdigst. Es war ja immer unser Plan, über Musik zu sprechen, ja, ich wollte auch, aber durch Beethoven fühl' ich nun erst, dass ich der Sache nicht gewachsen bin. Bettine.

Meine Adresse ist Erdbeergasse im Birkenstockischen Hause, noch vierzehn Tage trifft mich Dein Brief.“

Goethe antwortete:

„Dein Brief, herzlich geliebtes Kind, ist zur glücklichen Stunde an mich gelangt, Du hast Dich brav zusammengenommen, um mir eine grosse und schöne Natur in ihren Leistungen wie in ihrem Streben, in ihren Bedürfnissen, wie in dem Ueberfluss ihrer Begabtheit darzustellen, es hat mir grosses Vergnügen gemacht, dies Bild eines wahrhaft genialen Geistes in mich aufzunehmen; ohne ihn klassifizieren zu wollen, gehört doch ein psychologisches Rechnungskunststück dazu, um das wahre Facit der Uebereinstimmung da herauszuziehen, indessen fühle ich keinen Widerspruch gegen das, was sich von Deiner raschen Explosion erfassen lässt; im Gegentheil möchte ich Dir für einen innern Zusammenhang meiner Natur mit dem, was sich aus diesen mannigfaltigen Aeusserungen erkennen lässt, einstweilen eintreten; der gewöhnliche Menschenverstand würde vielleicht Widersprüche darin finden, was aber ein solcher vom Dämon besessener ausspricht, davor muss ein Laie Ehrfurcht haben, und es muss gleichviel gelten, ob er aus Gefühl oder aus Erkenntnis spricht, denn hier walten die Götter und streuen Samen zu künftiger Einsicht, von der nur zu wünschen ist, dass sie zu ungestörter Ausbildung gedeihen möge; bis sie indessen allgemein werde, da müssen die Nebel vor dem menschlichen Geist sich erst teilen. Sage Beethoven das Herzlichste von mir, und dass ich gern Opfer bringen würde, um seine persönliche Bekanntschaft zu haben, wo denn ein Austausch von Gedanken und Empfindungen gewiss den schönsten Vorteil brächte; vielleicht vermagst Du so viel über ihn, dass er sich zu einer Reise nach Karlsbad bestimmen lässt, wo ich doch beinahe jedes Jahr hinkomme und die beste Muse haben würde, von ihm zu hören und zu lernen; ihn belehren zu wollen, wäre wohl selbst von Einsichtigeren als ich, Frevel, da ihm sein Genie vorleuchtet, und ihm oft wie durch einen Blitz Hellung gibt, wo wir im Dunkel sitzen und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde.

Sehr viel Freude würde es mir machen, wenn Beethoven mir die beiden komponierten Lieder von mir schicken wollte, aber hübsch deutlich geschrieben, und ich bin sehr begierig, sie zu hören, es gehört zu meinen erfreulichsten Genüssen, für die ich sehr dankbar bin, wenn ein solches Gedicht

früherer Stimmung mir durch eine Melodie (wie Beethoven ganz richtig erwähnt) wieder aufs neue versinnlicht wird.

Schliesslich sage ich Dir noch einmal den innigsten Dank für Deine Mitteilungen und Deine Art mir wohlzutun, da Dir alles so schön gelingt, da Dir alles zu belehrendem, freudigen Genuss wird; welche Wünsche könnten da noch hinzugefügt werden, als dass es ewig so fortwähren möge; ewig auch in Beziehung auf mich, der den Vorteil nicht verkennt, zu Deinen Freunden gezählt zu werden. Bleibe mir daher, was Du mit so grosser Treue warst, so oft Du auch den Platz wechselst und sich die Gegenstände um Dich her veränderten und verschönerten.

Auch der Herzog grüsst Dich und wünscht, nicht ganz von Dir vergessen zu sein. Ich erhalte wohl noch Nachricht von Dir in meinem Karlsbader Aufenthalt bei den drei Mohren.

Am 6. Juni 1810.

G.“

Dies Antwortschreiben Goethes findet sich in der Weimarschen Sophienausgabe der sämtlichen Werke des Dichters nicht. Das Manuskript des Briefes fehlt; wir können also nicht beurteilen, was Bettina zu diesem Schreiben Goethes hinzuphantasiert hat. Sie hat nämlich in ihrem „Briefwechsel Goethes mit einem Kinde“ sich, so manche freierfundene Zusätze zu Goethes Briefen zu machen erlaubt. Auch ob sie i h r e n im Briefwechsel veröffentlichten Brief wirklich mit dem zitierten Wortlaut Goethe geschickt, lässt sich in Ermangelung des Originals nicht mehr feststellen. Immerhin aber erkennt der, der Beethoven kennt, in so manchen auffallenden Sätzen Bettinens, Aeusserungen des Meisters wieder, wie sie nicht nur da und dort in seinen Briefen anklingen, sondern auch kaum von der Briefschreiberin frei erfunden sein können. Auf alle Fälle enthält der Brief Bettinens also o f f i z i ö s e Aeusserungen Beethovens, die uns sein Wesen und seine Werke erläutern. Man muss nur den Kern aus der Schale herauszuschälen wissen.

Durch Bettina ist Beethoven wieder lebhaft zu Goethe hingeführt worden. Sie lebte ja förmlich in Goethe. Natürlich weist Beethoven sie auf seine Goethe-Lieder hin. Auch aus anderem Grunde hatte er sich eben jetzt dem Dichter nähern müssen. Von der Theaterdirektion wurde ihm nämlich der Auftrag erteilt, eine passende Musik zum „Egmont“ zu komponieren. Die Ouvertüre ist denn auch 1810 geschrieben worden und erlebte ihre erste Aufführung schon am 24. Mai 1810. Die Musik ging auf den Antrag Beethovens vom 6. Mai 1810 in das Eigentum

von Breitkopf & Härtel über, denen er am 21. August schrieb: „Der Egmont auch demselben (nämlich dem Erzherzog Rudolph). Sobald Sie die Partitur hiervon empfangen haben, werden Sie selbst am besten einsehen, welchen Gebrauch Sie davon und wie Sie das Publikum darauf aufmerksam machen werden. — Ich habe ihn bloss aus Liebe zum Dichter geschrieben und habe auch, um dieses zu zeigen, nichts dafür von der Theatral-direktion genommen, welches sie auch angenommen und zur Belohnung, wie immer und von jeher sehr nachlässig meine Musik behandelt hat, etwas Kleineres als unsere Grossen gibt's nicht. Doch nehme ich die Erzherzoge davon aus . . .“ In demselben Briefe wird übrigens auch eines Liedes aus dem Faust erwähnt. „Das Lied vom Floh aus Faust, sollte es Ihnen nicht deutlich genug einleuchten, was ich dabei angemerkt, so dürfen Sie nur in Goethes Faust nachsuchen oder mir nur die Melodie abgeschrieben schicken, dass ich's durchsehe . . .“ Die Ouvertüre zum „Egmont“ erschien im Februar 1811, die Zwischenaktsmusik erst im April 1812.

In der Liebesaffäre hatte sich wieder der alte Freund Zmeskall durch seine Dienstfertigkeit Lorbeeren erworben. Sie wurden ihm in diesem Jahre auch einmal öffentlich zuteil; Beethoven widmete ihm das Streichquartett in f-moll, op. 95, auf dessen Urschrift steht: „Quartetto serioso, 1810, im Monat Oktober. Dem Herrn von Zmeskall gewidmet und geschrieben im Monat Oktober von seinem Freunde L. van Beethoven.“ Dieses Quartetto serioso war die Frucht der Maitragödie, eine herbsüsse Frucht, die der Meister in Baden gebrochen, wo er vom August bis in den Oktober hinein weilte. Er fand sich wieder in der Landschaft: „Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht!“ Wie vernehmlich rauscht im f-moll-Quartett der heilkräftige Born der Natur! — Im ersten Satz geht es voll wütender Energie und Leidenschaft in die geliebte Kunst hinein, in die aber dauernd der Groll hineinbrodet, in der Durchführung sogar einen wahren Zornesausbruch hervorruhend. Das Allegretto ma non troppo ist in jeder Note melancholisch; sozusagen in tiefdunkler Samtfarbe und in braunen Tönen gemalt. Mit dem fortwährenden Vermeiden alles Dur-Empfindens durch Ausbiegen

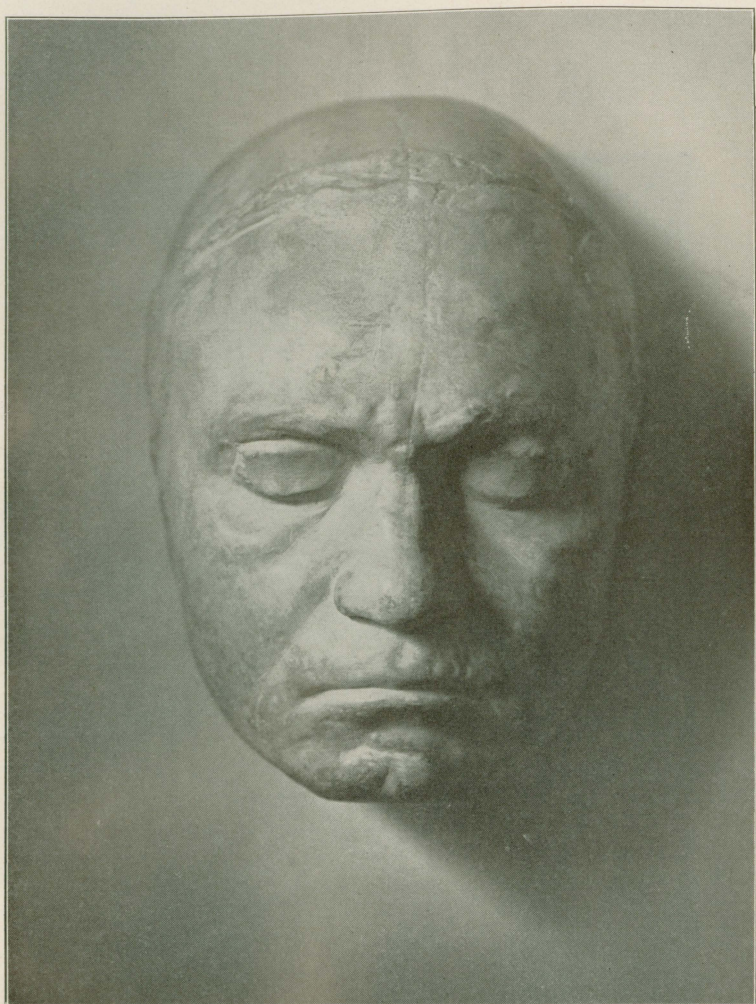
nach Moll wird die Unruhe zum Ausdruck gebracht. In diesem Satze mit seinem sinnenden Fugato



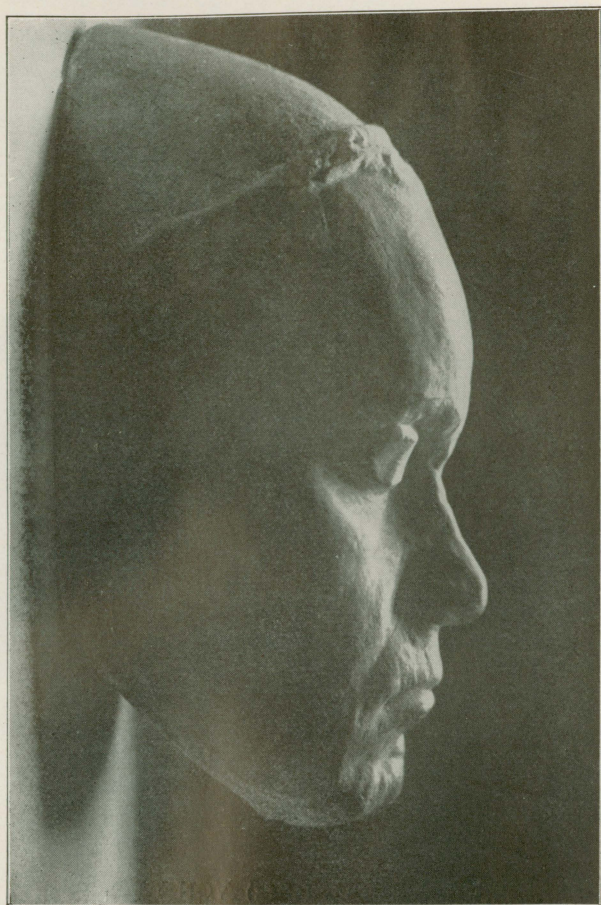
bereitet sich die dritte Periode Beethovenschen Schaffens deutlich vor. Das Scherzo bewährt sich in den Motiven als wirkliches *Serioso*; die straffe Rhythmik ballt das Gefühl marschartig zusammen; man muss darüber hinweg, was dahinten liegt. Das zweimal auftretende Trio gleicht einfallendem, freilich noch gedämpftem Sonnenschein; man glaubt wieder an die Sonne. Das Finale aber, von schwerem, tonvollem *Larghetto espressivo* eingeleitet, jagt flüchtig und

selbstbewusst mit Waldhörnergeschmetter über eine kräftige Durchführung dahin, bis in einem *Allegro molto leggieramente* die Wolken des Kammers schwinden, der drückende Nebel sich ganz verflüchtigt und die Sonne voll hereinstrahlt.

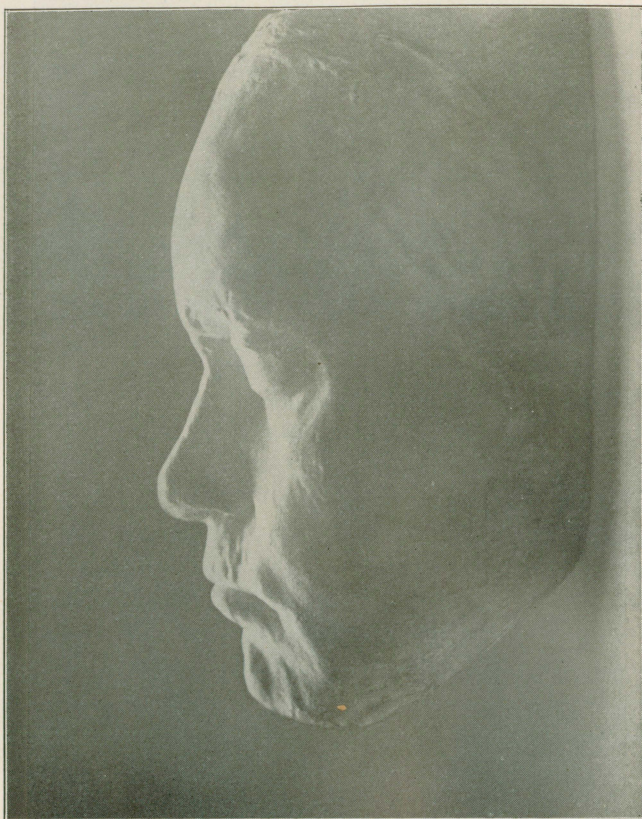
Das Quartett singt ein ergreifendes Lied über den Verlust Theresens. Bettina blieb für den Meister ein Gewinn. Es entstand sogar ein Briefwechsel, dem wir ein Schreiben Beethovens vom 10. Februar 1811 verdanken. Freund und Freundin sollten sich auch wiedersehen, im Jahre 1812 in Teplitz.



F. KLEINS GESICHTSMASKE DES LEBENDEN BEETHOVEN
von 1812



GESICHTSMASKE (1812) VON LINKS



GESICHTSMASKE (1812) VON RECHTS

Beethoven fühlte sich in dem Vorfrühling und Frühling des Jahres 1811 gar nicht wohl. Immerhin schrieb er manches; so beendigte er vor allem im März das grosse B-dur-Trio op. 97. Die Gräfin Erdödy hatte es auf das Werk abgesehen; waren ihr doch die beiden Werke op. 70 gewidmet.

„Meine liebe werte Gräfin!

Mit vielem Vergnügen habe ich Ihre letzten Zeilen empfangen, in dem Augenblick kann ich aber nicht Ihren lieben Brief finden, um ihn ganz zu beantworten. — Was das Trio anbelangt, so machen Sie mir's nur zu wissen, ob Sie selbiges wollen bei sich abschreiben lassen, oder ob ich's über mich nehmen soll? Beides ist mir einerlei, und was Ihnen am gemässesten ist, wird mir das liebste sein . . .“

Das Trio erschien zwar erst 1816, aber Beethoven gab ausser der Gräfin, auch dem Erzherzog und dem Grafen Brunswik lange vorher Abschriften davon. Er widmete es dem „Erhabenen Schüler“ Erzherzog Rudolph.

Das Trio umfasst vier Sätze, von denen jeder den seelischen Gehalt gewaltig erweitert und verändert. Die Variationen sind schlicht und knapp zugleich. Besonders bemerkenswert ist der rezitativische Schluss. Dieser eigentümlich sprechende Gesang deutet auf die dritte Periode hin. Das Scherzo ist mit jener derben Kraft entworfen, wie man sie vor Beethoven nie gewagt hatte. Der erste und letzte Satz wachsen aus grundverschiedener Stimmung heraus, aber beide haben konzertierendes Gepräge. Das Trio war Beethovens letzte Arbeit auf diesem Gebiet — es ist und bleibt in jeder Hinsicht das grösste unter seinesgleichen.

Eine andere Arbeit gab Beethoven viel zu denken, bereitete ihm Verdruss und führte schliesslich doch zu nichts: Die Oper „Les ruines de Babylone“, deren Text der Meister aus einer Reihe von Büchern endgültig zur Komposition ausgewählt hatte.

Vor allem liess seine Gesundheit zu wünschen übrig.

Im Juni wurde er nach Teplitz geschickt. Ein Kuraufenthalt schien seinem Arzte Dr. Malfatti schon 1810 angezeigt. Eine Stelle aus Hufelands Buch über „Die Heilquellen Deutschlands“, welches sich in Beethovens Nachlass fand, mag die Auffassung der Aerzte von Beethovens Krankheit und deren nötige Behandlung erläutern: „Hier in Teplitz haben noch Kranke ihr Heil gefunden, die schon ein halbes Leben vergebens nach Hilfe geschmachtet

hatten, und an denen alle Mittel der Kunst erschöpft worden waren; und wenn es von irgend einem Bade gilt: die Lahmen gehen, die Tauben hören, die Blinden werden sehend, so gilt es von diesem, denn gerade bei solchen in die Augen fallenden Uebeln und Deformitäten tut dasselbe die grössten Wunder.“ Weiter: „Nicht nur von Lähmungen der äusseren Bewegungsorgane, sondern auch der Sinneswerkzeuge, zum Exempel Taubheiten, sind mir herrliche Beweise seiner Wirksamkeit vorgekommen.“ Nun die Regel: „dass man bei beträchtlichen, sehr eingewurzelten Lähmungen sich nicht mit dem gewöhnlichen Badetermine von vier Wochen begnüge und glaube, was in der Zeit nicht besser werde, sei unheilbar, da oft diese Zeit erst nötig ist, um nur das Organ für die Besserung empfänglich zu machen. In solchen Fällen muss man sechs bis acht Wochen lang anhalten, ja täglich zweimal baden, dann etwa 14 Tage ausruhen und nun von neuem anfangen.“ Beethoven schreibt selbst an den Grafen Brunswik: „Ich muss Dir sagen, dass ich auf Verordnung meines Arztes volle zwei Monate in Teplitz zubringen muss.“ Die Reise wurde nach langem Hin und Her endlich ausgangs Juli 1811 ohne den Freund Brunswik, der ursprünglich mitfahren wollte, angetreten. Etwa am 2. August traf der Meister in Teplitz ein. Dort nahm er in der „Harfe“ Wohnung. Er speiste im „Blauen Stern“, und zwar meist spät, um den Menschen aus dem Wege zu gehen, blieb still für sich und unternahm „einsame Streifereien“. Späterhin lernte er Varnhagen von Ense kennen, den ihm Freund Oliva zuführte. Schliesslich fühlte sich der Meister doch wohl, als er an Tiedge und der Gräfin Elise von der Recke Gesellschaft fand. Tiedge war ihm als Dichter der „Urania“ längst bekannt, und die Schriften der Gräfin lernte er sicher auch kennen. Den beiden verdankte er dann noch eine besonders erfreuliche Bekanntschaft, ja, eine neue Liebe: Amalie Sebald.

Nach seiner Rückreise Ende September über Grätz, wo er Lichnowski besuchte, und wo die C-dur-Messe aufgeführt wurde, gibt Beethoven über die Eindrücke seines Teplitzer Aufenthaltes, seine Pläne und sein Tun Nachricht. Er schreibt an Tiedge, an die Gräfin Recke und an Breikopf & Härtel. Der Brief an Tiedge lautet:

DIE UNSTERBLICHE GELIEBTE

„Teplitz, am 6. September 1811.

Jeden Tag schwebte mir immer folgender Brief an Sie, Sie, Sie immer vor. Nur zwei Worte verlangte ich beim Abschiede, aber auch nicht ein einziges gutes Wort erhielt ich. Die Gräfin lässt mir einen weiblichen Händedruck bieten: das ist denn doch noch was, was sich hören lässt, dafür küsse ich ihr in Gedanken die Hände. Der Dichter aber ist stumm. Von der Amalie weiss ich wenigstens, dass sie lebe. Täglich putze ich mich selbst aus, dass ich Sie nicht früher in Teplitz kennen gelernt. Es ist abschreckend, so kurz das Gute zu erkennen und sogleich wieder zu verlieren. Nichts ist unleidlicher, als sich selbst seine eigenen Fehler vorwerfen zu müssen. Ich sage Ihnen, dass ich nun noch wohl bis zu Ende dieses Monats hier bleiben werde. Schreiben Sie mir nur, wie lange Sie noch in Dresden verweilen; ich hätte wohl Lust, einen Sprung zu der Sachsenhauptstadt zu machen. Den nämlichen Tag, an dem Sie von hier reisten, erhielt ich einen Brief von meinem gnädigen Wiesbadischen Erzherzoge, dass er nicht lange in Mähren verweile und es mir überlassen sei, ob ich kommen solle oder nicht. So was habe ich so ganz nach dem Besten meines Willens und Wollens ausgelegt, und so sehen Sie mich noch hier in den Mauern, wo ich so schwer gegen Sie und mich gesündigt. Ich tröste mich noch; wenn Sie es auch Sünde nennen, so bin ich doch ein richtiger Sünder und nicht ganz ein armer. — Heute hat sich mein Zimmergesellschafter verloren. Ich konnte eben nicht auf ihn pochen; doch vermiss ich ihn in der Einsamkeit hier wenigstens abends und zu Mittage, wo ich das, was nun einmal das menschliche Tier zu sich nehmen muss, um das Geistige hervorzubringen, gerne in einiger Gesellschaft zu mir nehme. — Nun leben Sie so wohl, als es nur immer die arme Menschlichkeit kann. Der Gräfin einen recht zärtlichen und doch ehrfurchtsvollen Händedruck, der Amalie einen recht feurigen Kuss, wenn uns niemand sieht, und wir zwei umarmen uns wie Männer, die sich lieben und ehren dürfen. Ich erwarte wenigstens ein Wort ohne Zurückhaltung und dafür bin ich ein Mann.

Beethoven.“

Ueber die Musik für das Pester Theater schreibt sich Beethoven in Wien an Breitkopf & Härtel am 9. Oktober aus: „Ein modernes Ereignis waren noch die Ungarn für mich, indem ich in meinen Wagen steige, nach Teplitz zu reisen, erhalte ich ein Paket von Ofen mit dem Ersuchen, für die Pester Eröffnung des Neuen Theaters etwas zu schreiben. Nachdem ich drei Wochen in Teplitz zugebracht, mich leidlich befand, setze ich mich trotz dem Verbot meines Arztes hin, um den Schnurrbärten, die mir von Herzen gut sind, zu helfen, schicke am 13. September mein Paket dorthin ab, in der Meinung, dass den 1. Oktober die Sache vor sich gehen sollte. Derweil verzieht sich die ganze Sache nun noch

über einen ganzen Monat. Den Brief, worin mir dieses angedeutet werden sollte, erhalte ich durch Missverständnisse erst hier, und doch bestimmte mich doch auch dieses Theaterereignis, wieder nach Wien zu gehen.“ —

Der Ausgang des Jahres 1811 verlief still für Beethoven.

Im Jahre 1812 wurde das Geld knapp. Es zeigen sich die üblen Wirkungen des im Jahre 1811 ergangenen Finanz-Patentes, welches den Papieren nur ein Fünftel ihres Wertes beliess. Beethoven wäre dadurch schwer geschädigt worden, wenn die Garanten seiner Lebensrente nicht in Einlösungsscheinen bezahlen wollten. Der Erzherzog sagte sofort zu. Beethoven berichtet an seinen Freund Zmeskall: „Ausserordentlicher erster Schwungmann der Welt, und das zwar ohne Hebel!!!! Man will mir ein Zeugnis geben, dass der Erzherzog in Einlösungsscheinen bezahlt, ich glaube aber, dass dieses unnötig, umso mehr da die Hofleute trotz aller anscheinenden Freundschaft für mich äussern, dass meine Forderungen nicht g e r e c h t wären!!!! O Himmel, hilf mir Armen. Ich bin kein Herkules, der dem Atlas die Welt helfen tragen kann, oder gar statt seiner.“ — Die Sache machte bei Kinsky und Lobkowitz grössere Schwierigkeiten.

Beethoven tat seinerseits auch in diesem Jahre, wie schon so oft, was er nur konnte, um Freunden zu helfen. In Graz sollte mit seinen Werken ein Wohltätigkeitskonzert veranstaltet werden. Beethoven schreibt an seinen Grazer Freund Varena: „Wien, am 8. Februar 1812 . . . Uebrigens werde ich mir's angelegen sein lassen, Ihnen immer meine wärmste Bereitwilligkeit, Ihren dortigen Armen behülflich zu sein, zu offenbaren, und ich verbinde mich hiermit jährlich Ihnen immer auch selbst Werke, die bloss im Manuskripte noch existieren, oder gar eigens zu diesem Zwecke verfertigte Kompositionen zu Ihrer Verwendung zum Besten der dortigen Armen zu schicken; auch bitte ich Sie, mich jetzt schon mit dem, was Sie künftighin für die Armen dort beschliessen, bekannt zu machen, und ich werde dann gewiss darauf Rücksicht nehmen.“ Es handelte sich um eine Aufführung des Oratoriums „Christus am Oelberg“ und die zur Eröffnung des Pester Theaters geschriebene Musik. Ausserdem wurde die Ouvertüre zu Egmont und das Septett aufgeführt.

Beethoven war auch in diesem Frühling „immer kränklich und viel beschäftigt.“ Die grosse Beschäftigung bestand in der Arbeit an neuen Symphonien. Der Meister schrieb, wie er Ende Mai Breitkopf & Härtel mitteilt, „drei neue Symphonien, wovon bereits eine vollendet.“ Dies war die A-dur-Symphonie.

Seiner Kränklichkeit wegen reiste Beethoven auf Anraten seines nunmehrigen Arztes Dr. Staudenheimer Anfang Juli 1812 abermals nach Teplitz. Er trat die Reise in den allerletzten Tagen des Juni an. Am 2. Juli war er in Prag, wo er mit dem Fürsten Kinsky über die Auszahlung der Rente in Einlösungsscheinen verhandelte. Von dort hatte er eine schwere Fahrt, die ihn nach überstandem Unglück — einem Wagenbruch, den er auf dem aussergewöhnlichen Wege durch den Wald erlitt — am 5. Juli, morgens 4 Uhr, nach Teplitz brachte. Er nahm diesmal in der „Eiche“ Wohnung.

Von der Poesie des Postwagens konnte Beethoven also diesmal kaum erbaut sein. Der musikalische Empfang durch den Türmer, der dem Signal des Schwagers auf dem Horne Antwort gab, war diesmal ein doppelt freudiger Schall. Beethoven schrieb sich übrigens später den Posthornruf, mit dem der Schwager die Einfahrt in Karlsbad ankündigte, in sein Skizzenbuch.

Gleich nach der Ankunft in Teplitz, also am 6. und 7. Juli 1812, ist nun der berühmte dreiteilige Brief an die „Unsterbliche Geliebte“ geschrieben. Hier ist er:

„Am 6ten juli
Morgends. —

Mein Engel, mein alles, mein Ich. — nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift — (mit deinem) erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt, welcher Nichtswürdiger Zeitverderb in d. g. — warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht — Kann unsre Liebe anders bestehn als durch Aufopferungen, durch nicht alles verlangen, Kannst Du es ändern, dass Du nicht gantz mein, ich nicht gantz Dein bin — Ach Gott blick in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüt über das müssende — die Lieb fordert alles und gantz mit recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir — nur vergisst Du so leicht, dass ich für mich und für Dich leben muss, wären wir gantz vereinigt, Du würdest dieses schmerzliche eben so wenig wie ich empfinden meine Reise war schrecklich ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an, da es an Pferde mangelte, wählte die Post eine andre Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg, auf der vorletzten Station warnte man mich bei nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur — und ich hatte Unrecht, der Wagen

musste bei dem schrecklichen Wege brechen, grundloss, blosser Landweg, ohne solche Postillione, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben Unterwegs Esterhazi hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hierhin dasselbe schicksaal mit 8 pferden, was ich mit vier — jedoch hatte ich zum theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — nun geschwind zum innern vom äussern, wir werden unss wohl bald sehn, auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte — wären unsre Herzen immer dichtaneinander, ich machte wohl keine d. g. die Brust ist voll Dir viel zu sagen — ach — Es gibt Momente, wo ich finde, dass die sprache noch gar nichts ist — erheitre Dich — bleibe mein treuer, einziger schatz, mein alles, wie ich Dir das übrige müssen die Götter schicken, was für unss sejn muss und sejn soll. —

Dein treuer
ludwig. —

Abends Montags am 6ten Juli.

Du leidest Du mein theuerstes Wesen — eben jetzt nehme ich wahr, dass die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Montags — Donnerstags — die einzigen Tage wo die Post von hier nach K. geht — Du leidest — ach, wo ich bin, bist Du auch mit mir, mit mir und Dir rede ich mache, dass ich mit Dir leben kann, welches Leben!!!! so!!!! ohne Dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich mejne — eben so wenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Grössten nennt — und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen — ich weine wenn ich denke dass Du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst — wie Du mich auch liebst — stärker liebe ich Dich doch — doch nie verberge Dich vor mir — gute Nacht — als Badender muss ich schlafen gehen (dann zwei ausgestrichene Worte). ach Gott — so nah! so weit! ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude, unsre Liebe — aber auch so fest, wie die Veste des Himmels. —

guten Morgen am 7. Juli —

schon im Bette drängen sich die Ideen zu dir meine Unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksaale abwartend, ob es unss erhört — leben kann ich entweder nur gantz mit Dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in Deine Arme fliegen kann, und mich ganz heimathlich bei dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann — ja leider muss es sejn — du wirst dich fassen, um so mehr da du meine Treue gegen dich kennst, nie eine andere kann mein Herz besitzen nie — nie — o Gott warum sich entfernen müssen, was man so liebt, und doch ist mein Leben in V. so wie jetzt ein kümmerliches Leben — Deine Liebe macht mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich — in meinen

DIE UNSTERBLICHE GELIEBTE

Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit Gleichheit des Lebens — kann diese bei unserm Verhältnisse bestehen? — Engel, eben erfahre ich, dass die Post alle Tage abgeht — und ich muss daher schliessen, damit Du den B. gleich erhältst — sei ruhig, nur durch Ruhiges beschauen unsres Dasejns können wir unsern Zweck zusammen zu leben erreichen — sei ruhig — liebe mich — heute — gestern — welche Sehnsucht mit Thränen nach dir — dir — dir — mein Leben — mein alles — leb wohl — o liebe mich fort — verken(ne) nie das treuste Hertz Deines

Geliebten

ewig Dein
ewig mein
ewig unss.“

L.

Da lesen wir also, wie die Fahrt nach Teplitz war. An wen ist der Brief geschrieben? — das blieb bis jetzt ein Problem. Wichtig ist ein Ausspruch des Meisters, den er im Jahre 1816 tat, „er liebe unglücklich! Vor fünf Jahren habe er eine Person kennen gelernt, mit welcher sich näher zu verbinden er für das höchste Glück seines Lebens gehalten hätte, es sei nicht daran zu denken, fast Unmöglichkeit, eine Chimäre, dennoch sei es jetzt noch wie am ersten Tage. Diese Harmonie, setzte er hinzu, habe er noch nicht gefunden! Doch es sei zu keiner Erklärung gekommen, er habe es noch nicht aus dem Gemüt bringen können“. Danach handelt es sich nicht um eine der alten Flammen, zu denen Therese Brunswik zählte, und von denen Giulia Guicciardi und die Gerhards-Franck längst in der Weite, d. h. von Wien fern, und Magdalena Willmann-Galvani bereits lange gestorben war. Ueberhaupt kann eine verheiratete Frau bei Beethovens Grundsätzen nicht in Frage kommen; man lese den Brief an Bigot, worin es heisst: „Ohne dem ist es einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem andern als freundschaftlichen Verhältnis mit der Gattin eines andern zu stehen, nicht möchte ich durch so ein Verhältnis meine Brust mit Misstrauen gegen diejenige, welche vielleicht mein Geschick einst mit mir teilen wird, anfüllen — und so das schönste reinste Leben mir selbst verderben.“ Also kann auch Bettina Brentano, seit dem März 1811 Frau von Arnim, nicht die Unsterbliche gewesen sein. Die einzige Person, welche hier in Betracht kommen könnte, wäre Amalie Sebald, mit der sich der Meister jedoch nicht ausgesprochen: „Zu einer Erklärung ist es nicht gekommen.“

Den Liebesbrief fand man nach Beethovens Tode in einem Schranke; der Meister hatte ihn wie das Heiligenstädter Testament wohl verwahrt.

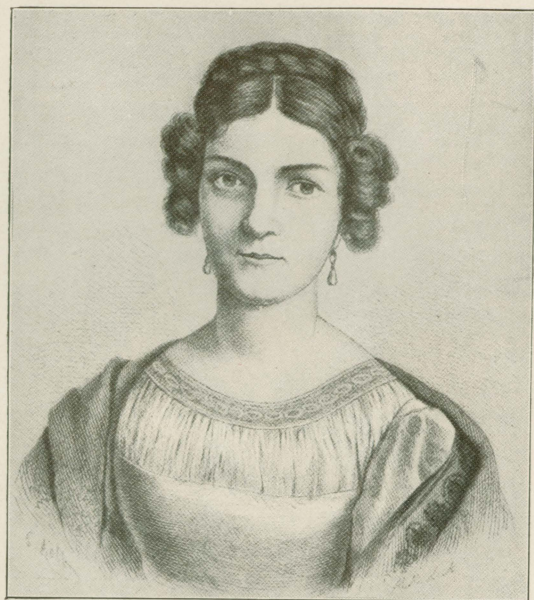
Amalie Sebald war allerdings im Jahre 1812 nicht in Teplitz anwesend, als Beethoven eintraf. Dafür lernte er endlich Goethe kennen, auf den er sich schon so lange gefreut hatte. Der grosse Dichter besuchte den grossen Musiker am 19. Juli. Goethe schrieb noch selbigen Tages über den wunderlichen Tonkünstler an seine Frau: „Zusammengeraffter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderlich stehen muss.“ Am folgenden Tage fuhren die beiden Grossen miteinander „nach Bilin zu“. Auf dieser Fahrt beschwerte sich Goethe, dass er so viel grüssen müsse, worauf Beethoven bemerkte: „Machen sich Exzellenz nichts draus; vielleicht gilt es mir.“ Am 21. Juli war Goethe dann „Abends bei Beethoven“ und notiert in sein Tagebuch: „er spielte köstlich“. So köstlich, dass Goethe ganz gerührt war. Das aber verstimmte Beethoven, der behauptete: „Künstler sind feurig, die weinen nicht.“ Er wollte Goethe als Künstler begeistern, nicht dem Menschen Tränen entlocken.

Man vergesse nicht, dass nicht nur die verrauschten Tage von Sturm und Drang, sondern auch die klassische Epoche getragen war von einem das ganze Geistesleben durchzitternden Enthusiasmus. Beethoven war ein ganzer Enthusiast. Goethe in diesen Jahren nicht mehr. Es darf fast symbolisch genommen werden, wenn Beethoven sagt: „Goethe hat den Klopstock bei mir totgemacht.“ Beethoven bemerkt jetzt das ewige „Maestoso-Des-dur“ der alten Gefühlsperiode. Freilich kommt er nicht ganz davon los: „Aber Klopstock ist doch gross und hebt die Seele.“

Auch am 23. Juli kamen Beethoven und Goethe zusammen. Diesmal hatte der Demokrat Beethoven dem Hofmann Goethe Vorhaltungen zu machen. Als die kaiserliche Familie ihnen begegnete, blieb Goethe dienernd am Strassenrande stehen, was Beethoven veranlasste, mit dem Hut auf dem Kopfe mitten durch die Hofgesellschaft hindurchzuschreiten. Nachher neckte er Goethen nicht wenig. Diese Geschichte gab er gleich weiter, da noch am selben Tage Frau Bettina von Arnim ankam.



BETTINA V. ARNIM GEB. BRENTANO
1785—1859.



AMALIE SEBALD
Nach einer Zeichnung von C. Kolb.

Mit diesem Auftritt hatte der Verkehr der beiden Grossen zunächst seinen Abschluss erreicht. Denn Beethoven ging nach Karlsbad, wo er am 31. Juli in dem polizeilichen Anzeigsprotokoll gemeldet ist. Dort traf er seinen Arzt Staudenheimer und fuhr auf dessen Rat nach Franzensbad, wohin ihn sein Freund Franz Brentano begleitete. Vorher gab er noch in Karlsbad ein Konzert zugunsten der am 26. Juli gänzlich niedergebrannten Stadt Baden, seiner vielgeliebten Sommerresidenz bei Wien. Das Konzert, in dem der Geiger Polledro mitwirkte, beschreibt er selbst in einem Briefe an den Erzherzog Rudolph.

„Franzensbrunn, am 12. August 1812.

Schon lange wäre es meine Pflicht gewesen, mich in Ihr Gedächtnis zurückzurufen. Allein teils meine Beschäftigung meiner Gesundheit halber, teils meine Unbedeutendheit liessen mich hierin zaudern. — In Prag verfehlte ich I. K. H. gerade um eine Nacht; denn indem ich mich morgens zu Ihnen verfügte, um Ihnen aufzuwarten, waren Sie eben die Nacht vorher abgereist. In Teplitz hörte ich alle Tage viermal türkische Musik, den einzigen musikalischen Bericht, den ich abstaten kann. Mit Goethe war ich viel zusammen. Von Teplitz aber beorderte mich mein Arzt Staudenheimer nach Karlsbad, von da hierhin, und vermutlich dürfte ich von hier noch einmal nach Teplitz zurück. — Welche Ausflüge! Und doch noch wenig Gewissheit über die Verbesserung meines Zustandes! Von I. K. H. Gesundheitsumständen habe ich bisher noch immer die beste Nachricht erhalten, auch von der fortdauernden Gewogenheit und Ergebenheit, welche Sie der musikalischen Muse bezeigen. — Von einer Akademie, welche ich zum Besten der abgebrannten Stadt Baden gegeben, mit Hilfe des Herrn Polledro, werden I. K. H. gehört haben. Die Einnahme war beinahe Tausend Gulden Wiener Währung, und wäre ich nicht geniert gewesen in der besseren Anordnung, so dürften leichtlich 2000 Gulden eingenommen worden sein. — Es war eigentlich ein armes Konzert für die Armen. Ich fand beim Verleger hier nur von meinen früheren Sonaten mit Violine. Da dieses Polledro durchaus wünschte, musste ich mich eben bequemen, eine alte Sonate zu spielen. Das ganze Konzert bestand aus einem Trio, von Polledro gespielt, der Violinsonate von mir, wieder etwas von Polledro gespielt und dann phantasiert von mir. — Unterdessen freue ich mich wahrhaft, dass den armen Badnern etwas dadurch zuteil geworden. — Geruhen Sie meine Wünsche für Ihr höchstes Wohl und die Bitte, zuweilen meiner gnädigst zu gedenken, anzunehmen.“

In Franzensbrunn weilte der Meister genau einen Monat, vom 8. August bis zum 8. September. Hier traf er die Frau Geheimrätin Goethe. Am 9. September schrieb er über Goethe an Breitkopf und Härtel: „Goethe behagt die Hofluft

zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt. Es ist nicht viel mehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen sein sollten, über diesem Schimmer alles andre vergessen können.“ Der Dichter sprach sich seinerseits in einem Schreiben vom 2. September an Zelter über den Komponisten aus:

„Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andre genussreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verlässt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel.“

Eine Dissonanz war in dem Verhältnis Goethe-Beethoven nicht eingetreten, denn auf der Rückreise von Franzensbrunn über Karlsbad nach Teplitz hat Beethoven Goethen nochmals aufgesucht. Es war am 8. September. Die Notizen in Goethes Tagebuch: „Beethovens Ankunft“ und des Nachmittags nochmals: „Beethoven“ sind das letzte Zeugnis von dem persönlichen Verkehr der zwei geistesgeschichtlichen Persönlichkeiten, eines Verkehrs, den wir uns anregender gedacht hätten für alle Teile: für Goethe, für Beethoven und auch für uns.

Eine freundliche Anregung bot Amalie Sebald. Schon von Karlsbad aus, wo er Frau von der Recke und Tiedge wiedergesehen, und wo er offenbar erfahren, dass Amalie Sebald nach Teplitz kommen werde, schickte der Meister ein Billettchen an die Geliebte, deren Ankunft in Teplitz am 8. August erwartet wurde. „L u d w i g v a n B e e t h o v e n ,

Den Sie, wenn Sie auch wollten,

Doch nicht vergessen sollten.“

In Teplitz selbst musste Beethoven mehrfach an die Geliebte schreiben, wenn sein Zustand das Ausgehen und Aufstehen verbot. Die kleinen Billetts Beethovens an Amalie Sebald waren so „zart und liebenswürdig wie wenig Briefe“ des Meisters.

„Teplitz, am 16. September 1812.

Tyrann ich?! Ihr Tyrann! Nur Missdeutung kann Sie dies sagen lassen, wie wenn eben dieses Ihr Urteil keine Uebereinstimmung mit mir andeutete. Nicht Tadel deswegen; es wäre eher Glück für Sie. — Ich be-

DIE UNSTERBLICHE GELIEBTE

fand mich seit gestern schon nicht ganz wohl, seit diesem Morgen äusserte sich's stärker; etwas Unverdauliches für mich genossen ist die Ursache davon, und die reizbare Natur in mir ergreift ebenso das Schlechte als das Gute, wie es scheint. Wenden Sie dies jedoch nicht auf meine moralische Natur an. Die Leute sagen nichts, es sind nur Leute; sie sehen sich meistens in andern nur selbst, und das ist eben nichts; fort damit! Das Gute, Schöne braucht keine Leute. Es ist ohne alle andere Beihilfe da, und das scheint denn doch der Grund unseres Zusammenhaltens zu sein. — Leben Sie wohl, liebe Amalie. Scheint mir der Mond heute abend heiterer, als den Tag durch die Sonne, so sehen Sie den kleinsten, kleinsten aller Menschen bei sich.

Ihr Freund Beethoven.“

„Liebe, gute Amalie! Seit ich gestern von Ihnen ging, verschlimmerte sich mein Zustand, und seit gestern abend bis jetzt verliess ich noch nicht das Bette. Ich wollte Ihnen heute Nachricht geben und glaubte dann wieder mich dadurch Ihnen so wichtig scheinen machen zu wollen; so liess ich es sein. — Was träumen Sie, dass Sie mir nichts sein können? Mündlich wollen wir darüber, liebe Amalie, reden. Immer wünschte ich nur, dass Ihnen meine Gegenwart Ruhe und Frieden einflösste, und dass Sie zutraulich gegen mich wären. Ich hoffe mich morgen besser zu befinden, und einige Stunden werden uns noch da während Ihrer Anwesenheit übrig bleiben, in der Natur uns beide wechselseitig zu erheben und zu erheitern. — Gute Nacht, liebe Amalie! Recht viel Dank für die Beweise Ihrer Gesinnungen für

Ihren Freund Beethoven.

In Tiedge will ich blättern.“

„Ich melde Ihnen nur, dass der Tyrann ganz sklavisch an das Bett gefesselt ist — so ist es! Ich werde froh sein, wenn ich nur noch mit dem Verlust des heutigen Tages durchkomme. Mein gestriger Spaziergang bei Anbruch des Tages in den Wäldern, wo es sehr nebligt war, hat meine Unpässlichkeit vergrössert und vielleicht meine Besserung erschwert. Tummeln Sie sich derweil mit Russen, Lappländern, Samojeden usw. herum und singen Sie nicht zu sehr das Lied: ‚Er lebe hoch.‘

Ihr Freund Beethoven.“

„Es geht schon besser. Wenn Sie es anständig heissen, allein zu mir zu kommen, so können Sie mir eine grosse Freude machen; ist aber, dass Sie dieses unanständig finden, so wissen Sie, wie ich die Freiheit aller Menschen ehre, und wie Sie auch immer hierin und in anderen Fällen handeln mögen, nach Ihren Grundsätzen oder nach Willkür, mich finden Sie immer gut und als

Ihren Freund Beethoven.“

„Die Krankheit scheint nicht weiter voranzugehen, wohl aber noch zu kriechen, also noch kein Stillstand! Dies alles, was ich Ihnen darüber sagen kann. — Sie bei sich zu sehen, darauf muss ich Verzicht tun. Viel-

leicht erlassen Ihnen Ihre Samojeden heute Ihre Reise zu den Polarländern; so kommen Sie zu

Beethoven.“

Amalie Sebald sorgte auch für Beethovens leibliches Wohl. Davon zeugen folgende Zeilen: „Mein Tyrann befiehlt eine Rechnung — da ist sie: Ein Huhn — 1 fl. W.(iener) W.(ährung), die Suppe 9 Kr. Von Herzen wünsche ich, dass sie Ihnen bekommen möge.“ Beethoven antwortete: „Tyrannen bezahlen nicht, die Rechnung muss aber noch quittiert werden, und das könnten Sie am besten, wenn Sie selbst kommen wollen. NB. mit der Rechnung zu Ihrem gedemütigten Tyrannen.“

„Ich kann Ihnen noch nichts Bestimmtes über mich sagen. Bald scheint es mir besser geworden, bald wieder im alten Geleise fortzugehen oder mich in einen längeren Krankheitszustand versetzen zu können. Könnte ich meine Gedanken über meine Krankheit durch ebenso bestimmte Zeichen, als meine Gedanken in der Musik ausdrücken, so wollte ich mir bald selbst helfen. — Auch heute muss ich das Bett noch immer hüten. Leben Sie wohl und freuen Sie sich Ihrer Gesundheit, liebe Amalie!

Ihr Freund Beethoven.“

„Dank für alles, was Sie für meinen Körper für gut finden! Für das Notwendigste ist schon gesorgt — auch scheint die Hartnäckigkeit der Krankheit nachzulassen. — Herzlichen Anteil nehme ich an Ihrem Leid, welches auf Sie durch die Krankheit Ihrer Mutter kommen muss. — Dass Sie gewiss gern von mir gesehen werden, wissen Sie; nur kann ich Sie nicht anders als zu Bett liegend empfangen. — Vielleicht bin ich morgen imstande aufzustehen. — Leben Sie wohl, liebe, gute Amalie! —

Ihr etwas schwach sich befindender Beethoven.“

Von Teplitz eilte Beethoven Ende September jäh fort, um seinen Bruder Johann in Linz an der Eheschliessung mit dessen Haushälterin Therese Obermeyer zu verhindern, was ihm jedoch nicht gelang. Die Angelegenheit liess es während des einmonatlichen Aufenthaltes des Meisters zu einem öffentlichen Konzert nicht kommen. Die Linzer hörten von Beethoven nur auf einer Soiree beim Grafen Dönhoff; dort spielte der Meister eine Sonate und phantasierte zweimal „zur Bewunderung aller Anwesenden“.

In Wien hat Beethoven in diesem Jahre nicht viel Hervorragendes mehr erlebt. Er nahm seine Stunden mit dem Erzherzog wieder auf. Der Schüler spielte eine neue Violinsonate in G-dur op. 96 mit dem französischen Violinspieler Pierre Rode, das erste-

mal am Dienstag den 29. Dezember. Am 7. Januar 1813 wiederholten sie die Sonate. Beethoven beurteilte den Violinspieler, den auch Spohr damals nicht mehr auf der Höhe fand, folgendermassen: „... so habe ich um der blossen Pünktlichkeit willen mich nicht so sehr mit dem letzten Stücke beeilt, um so mehr, da ich dieses mit mehr Ueberlegung in Hinsicht des Spieles von Rode schreiben musste; wir haben in unseren Finales gern rauschendere Passagen, doch sagte dies Rode nicht zu — und schenigte mich doch etwas.“ In einem anderen Briefe heisst es: „Roden anbelangend haben I. K. H. die Gnade, mir die Stimmen durch Ueberbringen dieses übermachen zu lassen, wo ich sie ihm sodann mit einem Billet doux von mir schicken werde. Er wird dies ‚ihm schicken‘ gewiss nicht übel aufnehmen, ach gewiss nicht! Wollte Gott, man müsste ihn deshalb um Verzeihung bitten. Wahrlich, die Sachen ständen besser.“

Ausser jenem kleinen Liede „An die Geliebte“, welches Beethoven beidemale nach dem Teplitzer Aufenthalt vorgenommen, zählten zu den „mehreren anderen Werken“, an denen er jetzt schrieb, die A-dur-Symphonie, welche schon im Mai fertiggestellt war, die 8. Symphonie in F-dur und die eben erwähnte Violinsonate op. 96 in G-dur.

Dies Werk wurde wieder dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Es erschien erst im Juli 1816. Die „Hahnenschreisonate“ betrachten wir als inniges Geschwister der Frühlingssonate, wenn sie auch ein viel zarteres Gebilde ist. Beethoven moduliert darin überraschend und biegsam. Das Tempo nimmt er gemächlich. Scherzo und Finale sprühen von jenem mit leichter Elegie durchbebten Humor, der auf den letzten Beethoven vorausweist. Das Adagio gehört zu den tiefsten des Meisters.

Die 7. Symphonie trägt auf dem Manuskript den Vermerk: „1812. 13. Mai.“ Sie kam 1816 heraus, wurde am 21. Dezember als erschienen angezeigt und war dem Grafen Moritz von Fries gewidmet. Das Werk verdient den Titel „Siegessymphonie“; denn es ist von sieghaftem Geist erfüllt, der stets in energischen und flotten Rhythmen vorwärts drängt. Neue Liebe, neues Leben erglänzt aus dem Tongebilde. Der Sieg der Liebe funkelt darin. Ein emporstrebendes Sostenuto führt zu dem „dithyrambischen“

Vivace in Sechssteln, das nur auf die Taktschläge 1, 2 denkbar scheint. Es hält den Grundrhythmus mit eisernem Nachdruck fest und bringt nur in der wunderbaren Coda ein Legato von zwanzig Takten über dem dröhnend anwachsenden Orgelpunkt auf E in jener Stelle, die die Zeitgenossen als Ausgeburt eines Tollhäuslers bestaunten und verlachten.



Die Einheitlichkeit des Rhythmus hat Beethoven durch harmonische und dynamische Wandlungen, die meist sehr plötzlich eintreten, belebt, so dass das Gefühl der Starrheit nicht aufkommen kann. Namentlich bringt die Reprise wieder mancherlei Veränderung. Das Allegretto, mehr ein Andante, kann man einen idealen Marsch heissen. Im Hauptthema ist der ganze Schubert vorgebildet. Und doch welcher Unterschied: die Elegie führt hier zu strafferen Gebilden, als sie Schubert je eigen sind; Beethoven leitet uns zu einer strengen, hochdramatischen Durchführung. Das ist wieder ganz sein hohes Pathos. Darauf folgt ein äusserst lebhaftes Scherzo voll hellster Heiterkeit und Tanzlust, das durch die Tonarten in freier Weise hindurchspringt. Es knüpft sich ein nachdenkliches Assai meno presto an, welches sich vom ersten bis zum letzten Takte auf dem Orgelpunkt A entfaltet und dadurch dem rückkehrenden Presto um so mehr Schwung verleiht. Die Melodie entnahm Beethoven einem österreichischen Pilgerliede. Die Rückkehr ins Presto und der Uebergang von D-dur nach F-dur klingt überaus romantisch:

DIE UNSTERBLICHE GELIEBTE

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Viol.), Horn (Horn), and Piano (P.). The Violin part is in the upper staff, the Horn in the middle, and the Piano in the lower. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The Violin part has a 'p' marking and a 'sempre dim.' instruction. The Horn part has a 'p' marking. The Piano part has a 'p' marking and a 'Presto.' marking. The score ends with a 'f tutti u.s.w.' marking.

Das Meno Presto wiederholt sich zweimal; im letzten Presto bringt der Meister zum Schluss mit lachendem Gesicht ein Echo dieses Alternativs in nur vier Pianotakten, dann geht es fortissimo in fünf Takten presto zu Ende. Das Finale, fast ein Czardas im Allegro con brio-Tempo, steckt ebenfalls voller Entschlossenheit; es tollt ausgelassen daher, hüpfte vor Freude (man beachte die entzückende Filigranstelle) und wächst über die mächtigen Orgelpunkte auf Dis und E in riesigem Crescendo — man möchte mit Schubart sagen: „Bis zum Donnersturm“; es geht aber geradezu ins Dämonische.

Liegt diese Symphonie wieder auf dem Wege zur Romantik, da sie stark bestimmte Gefühle mitteilen soll, so steht die achte dagegen auf jenem anderen Ideallande der reinsten Musik. Man wird dieser Musik, wie sie das Allegro vivace e con brio schon gleich durchflutet, nicht nachsagen können, dass sie irgendeine andere Aufgabe habe, als eben Musik zu sein. Das Allegro baut sich in den tonalen Verhältnissen eigentümlich schwankend auf. Die Stimmung ist heiter und edel. Mit einem derberen Motiv treten wir in die heftig sich entwickelnde Durchführung ein, welche dynamisch bis zu fff gesteigert wird, womit zugleich die Reprise einsetzt. Diese ist von dem ersten Teile verschieden, führt vor allem ein neues Thema mit und wird durch eine weit ausgeführte, kraftvolle und leidenschaftliche Coda abgelöst. Der

Abschluss erfolgt in zartem Piano und zartestem Pianissimo. Das Allegretto scherzando erblüht in italienischem Wohllaut. Sein Thema ist von frischester Laune eingegeben und von wirkungsvoller Gestalt.



Das reizende Filigran des kurzen Satzes verdankt wesentlich dem Thema seine Entwicklung. Der Abschluss des Satzes, der von verhaltenem Pianissimo sich rasch zum Fortissimo steigert, verzichtet auf Neues, eine altbekannte italienische Kadenz über Tonica und Dominante bringt uns um die erwartete Wiederholung. Aber die Kürze bildet nicht zum wenigsten den Reiz dieses Satzes. Das Menuetto — *tempo di menuetto* nennt es Beethoven — erweist einmal wieder Mozartschen Geist, den Beethoven allerdings an Wucht der Gedanken überbietet. Dieser Mozartsche Geist kehrt namentlich in dieser Uebergangsperiode zur dritten Schaffenszeit manchmal zurück. Natürlich ist es ein vertiefter, grösserer Mozart; Beethoven rhythmisiert vor allem mutwillig. Seine *Sforzati* greifen rücksichtslos ein, aber die geistige Verwandtschaft mit dem Salzburger Meister klingt doch überall durch; so besonders im Trio. Im *allegro vivace* steigert Beethoven Mozartsche Gedanken zu weiten wuchtigen Bögen und überlässt sich seinem ausgelassenen „Aufgeknöpftsein“. Das Thema bildet eine rhythmische Figur des Allegretto um. So erhält Beethoven ein beziehungsreiches Rondothema. Der Satz entwickelt sich äusserst einfach, im wesentlichen aus zwei gegensätzlichen Hauptthemen. Dafür geht es dann in einer langen Coda humoristisch und toll zu.

Die Symphonie wurde beendet in Linz im Monat Oktober, aber auch erst 1816 veröffentlicht. Die ersten Aufführungen fanden 1813 statt.

Beim Erzherzog Rudolph fanden Proben zu der Aufführung der beiden neuen Symphonien im April 1813 statt. Beethoven konnte indessen die beabsichtigten Akademien nicht geben, weil

Erlandt Skottung om Changi li -

ich bedarf der mein Finanzver-
walter - aber jetzt wenn ich weiß
daß die Beiräte in aller Eile
entschieden werden müssen.

Monte - Donnerstag -
 die einzige der Zeige der
 die jetzt schon eine auf d.
 geht - die Erde - außer
 ich bin, bist du mit mir, mit
 mir und die sind ich mich
 daß ich mit dir leben kann,
 alles haben!!!! so!!!!
 aber dich - das ist schon
 das Leben der Menschen
 und die die ich magst - aber so
 wenig Menschen zu haben, als
 ein zu, werden - damit
 die Menschen ganz die
 Mensch - ein Mensch
 wir - und wenn ich wir

im Ziergarten und
Hühner und Bienen,
weil bin ich und weil ich
vor - der mein der
Geist der Kunst -
und der - ich seindes
finesse der göttlichen
in Klänge - ich
dieser zum ich auch
daß ich sehr sehr schön
Vermehrt die sehr
Kunst der von mir
schafft - die ich mich
dieser Liebe - die
Liebe ich die der - der
in der Liebe die der

Wie - gute Nacht - 28
Benedict misst in Pforten
Gute - ~~angenehm~~
~~angenehm~~ auf Gott -
So wahr! So wahr! ist es
nicht ein zerkent Himmel
Wundern den neuen Glanz -
oder nicht so fast, sein
die 3 Tage der Himmel.

ihm der Universitätssaal abgeschlagen wurde und Lobkowitz ihm erst nach dem 15. Mai das Theater zur Verfügung stellen wollte. „Dieser Tag“, meinte der Meister, „ist so viel als gar keiner, und fast bin ich gesonnen, an gar keine Akademie mehr zu denken. — Der oben wird mich wohl nicht gänzlich zugrunde gehen lassen.“

Beethoven befand sich trotz grosser Einnahmen in dieser Zeit, wohl durch die beiden Teplitzer Reisen, auf deren letzter er bei Brentano eine grössere Summe geliehen haben muss, nicht in glänzenden Verhältnissen. Im Jahre 1812 lesen wir folgenden Stosseufzer im Tagebuch: „Du darfst nicht Mensch sein, für Dich nicht, nur für andre, für Dich gib'ts kein Glück mehr als in Dir selbst, Deiner Kunst. — O Gott, gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln. Auf diese Art mit A.(malie) geht alles zugrunde.“ Nun aber heisst es am 13. Mai 1813: „Eine grosse Handlung, welche sein kann, zu unterlassen, und so bleiben — o welch ein Unterschied gegen ein unbeflissenes Leben, welches sich in mir so oft abbildete — o schreckliche Umstände, die mein Gefühl für Häuslichkeit nicht unterdrücken, aber deren Ausführung — o Gott, Gott, sieh auf den unglücklichen B. herab, lass es nicht länger so dauern. —“

Darunter steht noch:

„Lerne schweigen, o Freund! Dem Silber gleicht die Rede,
Aber zur rechten Zeit schweigen ist lauterer Gold!“

— eine Stelle, die sich Beethoven aus Herders „Zerstreuten Blättern“ ausgeschrieben hatte.

Dazu war der Bruder Karl um diese Zeit krank, und am 3. November 1812 starb plötzlich der Fürst Kinsky infolge eines Sturzes vom Pferde. Das hatte Zahlungsstockungen im Gefolge und machte um so mehr Schwierigkeiten, als der Fürst kein schriftliches Versprechen darüber gegeben, Beethoven die Pension auch seinerseits in Einlösungsscheinen zu bezahlen; er hatte es nur mündlich Varnhagen und Oliva gegenüber zugesagt. Beethoven machte nun bei der überlebenden Fürstin am 30. Dezember 1812 und 12. Februar 1813 Vorstellungen. Sie führten aber zunächst nicht zu dem gewünschten Erfolg.

So fand denn Frau Streicher den Komponisten im Sommer in Baden abgerissen und niedergeschlagen und suchte Ordnung

und geregelte Finanzen bei ihm einzuführen. Er weilte in Baden von Anfang Mai bis Mitte September mit Streichers zusammen, und der Verkehr wurde in dieser Zeit freundschaftlicher als bisher. Nannette Stein und ihr Bruder hatten schon im Januar 1794 ihr Klaviergeschäft von Augsburg nach Wien verlegt, wo es seither auf der Landstrasse im Hause zur roten Rose blühte. 1802 trennten sich die Geschwister. Der Jugendfreund Schillers, Andreas Streicher, war seit 1794 der Gatte Nannettens. Beethoven verkehrte viel bei Streichers und kümmerte sich auch um die Piano-
forteverbesserung. Doch erst vom Jahre 1813 ab wurde Frau Nannette der gute Geist in Beethovens Haushaltung.

Beethoven hoffte zwar „Dissonanzen hervorzubringen, die er selber auflösen könne“, aber der Sommer hat keine bedeutende Arbeit gebracht. Der Meister war wieder faul in Baden, wo es „noch sehr leer an Menschen, wo aber desto voller, angefüllter und im Ueberfluss an hinreissender Schönheit prangte die Natur“. Warum Beethoven so wenig tat, erklärt uns ein Brief an den Grafen Brunswik; die darin erwähnten Kämpfe in Böhmen waren das Vorspiel der Völkerschlacht bei Leipzig.

„Lieber Freund! Bruder!

Eher hätte ich Dir schreiben sollen, in meinem Herzen geschah's tausendmal. — Weit früher und eher hättest Du das Trio und die Sonate erhalten müssen; ich begreife nicht, wie Steiner Dir diese so lange vor-
enthalten hat. — Soviel ich mich erinnere, habe ich Dir ja gesagt, dass ich Dir beides, Sonate und Trio, schicken werde. Mache es nach Deinem Belieben, behalte die Sonate oder schicke sie Forray, wie Du willst; das Quartett war Dir ja so früher zgedacht. Bloss meine Unordnung war schuld daran, dass Du es eben erst bei diesem Ereignis erhalten — und wenn von Unordnung die Rede ist, so muss ich Dir leider sagen, dass sie noch überall mich heimsucht. Noch nichts Entschiedenes in meinen Sachen! Der unglückselige Krieg dürfte das endliche Ende noch verzögern oder meine Sache noch verschlimmern. — Bald fasse ich dieserwegen Entschluss; leider muss ich doch nahe herum bleiben, bis diese Sache entschieden ist. — O unseliges Dekret, verführerisch wie eine Sirene, wofür ich mir hätte die Ohren mit Wachs verstopfen sollen lassen und mich festbinden, um nicht zu unterschreiben, wie Ulysses. — Wälzen sich die Wogen des Krieges näher hierher, so komme ich nach Ungarn; vielleicht auch so. Habe ich doch für nichts als mein elendes Individuum zu sorgen. So werde ich mich wohl durchschlagen; fort, edlere, höhere Pläne! — Unendlich unser Streben, endlich macht die Gemeinheit alles! — Leb wohl, teurer Bruder, sei es mir! Ich habe keinen, den ich so nennen könnte. Schaffe so viel Gutes

um Dich herum, als die böse Zeit Dir's zulässt. — Fürs Künftige machst Du folgende Ueberschrift über den Umschlag der Briefe an mich: An Herrn Baron von Pasqualati. Der Lumpenkerl Oliva (jedoch kein edler L-K-L) kommt nach Ungarn. Gib Dich nicht viel mit ihm ab; ich bin froh, dass dieses Verhältnis, welches bloss die Not herbeiführte, hierdurch gänzlich abgeschnitten wird. — Mündlich mehr. — Ich bin bald in Baden — bald hier — in Baden im Sauerhof zu erfragen. — Lebe wohl, lass mich bald etwas von Dir hören. —

Dein Freund Beethoven.“

Ausser Frau Streicher musste Der da oben weiter helfen. Da des Meisters Symphonien in Wien nicht aufgeführt werden konnten, verhinderte das auch eine Wiedergabe der Werke in Graz, wo in zwei Konzerten Werke des Meisters, im letzten auch eine ältere Symphonie, gemacht wurden. „Gerne hätte ich Ihnen zwei ganz neue Symphonien von mir geschickt. Allein meine jetzige Lage heisst mich leider auf mich selbst denken, und nicht wissen kann ich, ob ich nicht als Landesflüchtiger von hier fort muss. Danken Sie den vortrefflichen Fürsten, die mich in dies Unvermögen versetzt, nicht wie gewöhnlich für alles Gute und Nützliche wirken zu können.“

Erst am 8. und 12. Dezember fanden zwei Konzerte, zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen österreichischen und bayrischen Krieger, statt, in denen Beethovens ganz neue A-dur-Symphonie aufgeführt werden konnte. Spohr berichtet darüber: „Die neuen Kompositionen Beethovens gefielen ausserordentlich, besonders die Symphonie; der wundervolle zweite Satz wurde da capo verlangt (in beiden Konzerten); er machte auch auf mich einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Die Ausführung war eine ganz meisterhafte, trotz der unsicheren und dabei oft lächerlichen Direktion Beethovens.“ Alle Welt hatte mitgewirkt, wofür Beethoven öffentlich seinen Dank aussprach.

„Ich halte es für meine Pflicht, allen den verehrten mitwirkenden Gliedern der am 8. und 12. Dezember gegebenen Akademie, zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen kaiserlich österreichischen und königlich bayrischen Krieger für ihren bei einem so erhabenen Zweck dargelegten Eifer zu danken.

Es war ein seltener Verein vorzüglicher Tonkünstler, worin ein jeder, einzig durch den Gedanken begeistert, mit seiner Kunst auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, ohne alle Rangordnung auch auf untergeordneten Plätzen, zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte.

Wenn Herr Schuppanzigh an der Spitze der ersten Violine, und durch seinen feurigen ausdrucksvollen Vortrag das Orchester mit sich fortriss, so scheute sich ein Herr Oberkapellmeister Salieri nicht, den Takt der Trommeln und Kanonaden zu geben; Herr Spohr und Herr Mayse der, jeder durch seine Kunst der obersten Leitung würdig, wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit, und Herr Siboni und Giuliani standen gleichfalls an untergeordneten Plätzen.

Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Komposition war; wäre sie von einem anderen gewesen, so würde ich mich ebenso gern wie Herr Hummel an die grosse Trommel gestellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben, erfüllte.

Den vorzüglichsten Dank verdient indessen Herr Mälzel, insofern er als Unternehmer die erste Idee dieser Akademie fasste, und ihm nachher durch die nötige Einleitung, Besorgung und Anordnung der mühsamste Teil des Ganzen zufiel. Ich muss ihm noch insbesondere danken, weil er mir durch diese veranstaltete Akademie Gelegenheit gab, durch die Komposition einzig für diesen gemeinnützigen Zweck verfertigt und ihm unentgeltlich übergeben — den schon lange gehegten sehnlichen Wunsch erfüllt zu sehen, unter den gegenwärtigen Zeitumständen auch eine grössere Arbeit von mir auf den Altar des Vaterlandes niederlegen zu können.

Ludwig van Beethoven.“

Wegen eines Streits mit Mälzel liess der Meister den letzten Absatz fort.

Die grösste Wirkung machte Beethovens Schlacht-Symphonie, worüber ein zeitgenössischer Bericht sagt:

„Es ist hier weder Ort noch Zeit,“ so meint der „Oesterreichische Beobachter“, „den alten Streit auszugleichen, ob die Musik die Mittel habe, Handlungen oder Ereignisse, als da sind Schlachten, Feuersbrunst, Wassernot etc. darzustellen; so viel ist gewiss, dass Beethovens Komposition von wahrhaft herrlicher, siegender Wirkung war, dass sie sich durch die lebendigste Charakteristik aussprach und gewiss jeder gestehen musste, dass, wenn etwas der Art je zulässig, es nur so und nicht anders zulässig ist. Man hört die französischen und englischen Heere anrücken, jene mit ihrem ‚Marlbrough s'en va-t-en guerre‘, diese mit ihrem herrlichen ‚Britannia rule the waves‘ etc. Immer näher wälzt sich das Schlachtengewühl, das Geräusch des Kleingewehrfeuers und der Donner des Geschützes; immer lebendiger wird das Getöse, immer hitziger der Kampf, bis es zu Sturm und Sieg geht, das Getümmel allmählich verhallt und die Geschlagenen abziehen. Eigentümlich und höchst bedeutend ist die Wiederkehr des ‚Marlbrough etc.‘. Der zweite Teil drückt die Siegesfeier des Wellington'schen Heeres aus und macht mit dem dazwischen tönenden God save the king den unwiderstehlichsten Eindruck . . .“

Erst in Beethovens eigener Akademie im Kaiserlich-Königlichen Redoutensaale am 2. Januar 1814 konnte jedoch diese Wellington-Symphonie voll zur Geltung gebracht werden. Schindler erzählt: „Erst in diesem Raum bot sich Gelegenheit dar, die mancherlei Intentionen bei der Schlacht-Symphonie in Ausführung zu bringen. Aus langen Korridoren und entgegengesetzten Gemächern konnte man die feindlichen Heere gegeneinander anrücken lassen, wodurch die erforderliche Täuschung in ergreifender Weise bewerkstelligt wurde. Der Verfasser dieser Schrift, mit unter den Zuhörern, darf die Versicherung geben, dass der dadurch hervorgerufene Enthusiasmus in der Versammlung, gesteigert noch durch die patriotische Stimmung der grossen Tage, ein überwältigender gewesen. —“

Und nun fand sich sogar genug Interesse, dass Beethoven am 27. Februar 1814 eine zweite Akademie geben konnte, über die in der Allgemeinen musikalischen Zeitung zu lesen war: „Die Aufnahme der A-dur-Symphonie war ebenso lebhaft als die ersteren Male; das Andante (a-moll), die Krone neuerer Instrumentalmusik, musste, wie jederzeit wiederholt werden . . . Ein ganz neues italienisches Terzett, schön vorgetragen von Madame Milder-Hauptmann, Herrn Siboni und Herrn Weinmüller, ist anfangs ganz im italienischen Stil gedacht, endet aber mit einem feurigen Allegro in Beethovens eigener Manier. Es erhielt Beifall . . . Die grösste Aufmerksamkeit der Zuhörer schien auf das neueste Produkt der Beethovenschen Muse, eine ganz neue, noch nie gehörte Symphonie in F-dur, gerichtet zu sein, und alles war in gespannter Erwartung, doch wurde diese, nach einmaligem Anhören, nicht hinlänglich befriedigt, und der Beifall, den es erhielt, nicht von jenem Enthusiasmus begleitet, wodurch ein Werk ausgezeichnet wird, welches allgemein gefällt; kurz, sie machte, wie die Italiener sagen — kein Furore. Referent ist der Meinung, die Ursache liege keineswegs in einer schwächeren oder weniger kunstvollen Bearbeitung (denn auch hier wie in allen Beethovenschen Werken dieser Gattung, atmet jener eigentümliche Geist, wodurch sich seine Originalität stets behauptet), sondern, teils in der nicht genug überlegten Berechnung, diese Symphonie der in A-dur nachfolgen zu lassen, teils in der Uebersättigung von schon so vielem genossenen Schönen und Trefflichen, wodurch

natürlich eine Abspannung die Folge sein muss. Wird diese Symphonie in Zukunft allein gegeben, so zweifeln wir keineswegs an dem günstigen Erfolge.“ Schindler erzählt: „Wer sich eine Versammlung von fünftausend Zuhörern in erhobener Stimmung infolge kurz vorhergegangener welterschütternder Ereignisse auf den Schlachtfeldern Leipzigs und Hanaus, aber auch im Gefühl des hohen Wertes der gebotenen Kunstgenüsse zu denken vermag, wird sich ungefähr eine Vorstellung von der Begeisterung dieser grossen Schar von Kunstfreunden machen können. Die Jubelausbrüche während der A-dur-Symphonie und der Schlacht bei Vittoria, in welcher letzterer alle Teile infolge wiederholter Auführungen schon präzise ineinandergriffen, überstiegen alles, was man bis dahin im Konzertsale erlebt haben wollte.“

Auch das B-dur-Trio sollte dem grossen Publikum nun nicht mehr fremd bleiben. Moscheles wohnte einer Aufführung am 11. April in einem Mittagskonzert bei und schreibt: „Bei wie vielen Kompositionen steht das Wörtchen neu am unrechten Platze! Doch bei Beethovens Kompositionen nie, und am wenigsten bei dieser, welche wieder voll Originalität ist. Sein Spielen, den Geist abgerechnet, befriedigte mich weniger, weil es keine Reinheit und Präzision hatte; doch bemerkte ich viele Spuren eines grossen Spieles, welches ich in seinen Kompositionen schon längst erkannt hatte.“ Schuppanzigh nahm das Trio dann sofort für eins seiner Konzerte im Prater auf, wobei Beethoven den Klavierpart wiederum spielte. Dies war des Meisters letztes öffentliches Auftreten als Klavierspieler. Seine Technik hatte infolge der Abnahme des Gehörs schon beträchtlich nachgelassen. Spohr urteilte nicht ohne Grund, aber doch wohl zu herb: „Ein Genuss war's nicht, denn erstlich stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig bekümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers infolge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben. Im Forte schlug der arme Taube so darauf, dass die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, dass ganze Tongruppen ausblieben, so dass man das Verständnis verlor, wenn man nicht zugleich in die Klavierstimmen blicken konnte. Ueber sein so hartes Geschick fühlte ich mich von tiefer Wehmut ergriffen. Ist es schon für jedermann ein grosses Un-

glück, taub zu sein, wie soll es ein Musiker ertragen, ohne zu verzweifeln? Beethovens fast fortwährender Trübsinn war mir nun kein Rätsel mehr.“

Beethovens Ehrgeiz war in diesen Jahren vorwiegend auf den Ruhm als Komponist gerichtet; das Klavierspiel war ihm ganz Nebensache geworden. Und er erntete Ruhms genug. Allerdings hatte ein so äusserliches Kunststück wie die Schlacht-Symphonie nicht unwesentlich dazu beigetragen. Immerhin richtete jetzt jedermann seine Blicke auf Beethoven. Man gedachte auch wieder seiner Oper.

12. Kapitel

PROZESSE UND WIEDERUM FIDELIO

Mit dem Jahre 1813 beginnt für Beethoven eine Zeit der Prozesse. Der Tod des Fürsten Kinsky am 2. November 1812 hatte zunächst die Stockung in der Rentenzahlung zufolge. Beethoven wandte sich an die Fürstin, der er nachwies, dass der Fürst mündlich bereits zugesagt hatte, geradeso wie der Erzherzog Rudolph in Einlösungsscheinen zu bezahlen. Beethoven legte Briefe Varnhagen von Ense an Oliva vor. Varnhagen hatte an diesen geschrieben: „Gestern hatte ich mit dem Fürsten von Kinsky eine gehörige Unterredung. Unter den grössten Lobsprüchen für Beethoven gestand er augenblicklich dessen Forderungen zu und will demselben von der Zeit an, dass Einlösungsscheine aufgekomen, die Rückstände und die zukünftigen Summen in dieser Währung auszahlen. Der Kassier erhält hier die nötige Weisung, und Beethoven kann bei seiner Durchreise hier alles erheben (es handelte sich um die Reise nach Teplitz über Prag) oder, falls es ihm lieber ist, in Wien, sobald der Fürst dorthin zurückgekommen sein wird. —“

Unglücklicherweise war Fürst Lobkowitz, der andere Garant der Rente Beethovens, zahlungsunfähig geworden, so dass der Meister von dieser Seite schon vom 1. September 1811 an nichts mehr erhielt. In beiden Fällen musste er gerichtliche Schritte tun, um zu seinem Rechte zu kommen. Er stand auf dem Standpunkt, dass vor allem Kinsky, der es versprochen, aber auch Lobkowitz die Rente von Rechts wegen in Einlösungsscheinen zu bezahlen hätten. Die Verwalter des Kinskyschen Nachlasses und des Lobkowitzschen Vermögens aber konnten den Anspruch nicht ohne weiteres genehmigen. Beethoven nahm daher in Wien den Advokaten

Dr. Adlersburg. Ausserdem bedurfte er eines Rechtsbeistandes in Prag, den er in Dr. Wolf fand. Dieser schien die Sache nicht sehr schleunig zu betreiben. Der Meister drückt sich sehr unnach-sichtlich über die Angelegenheiten aus. In einem Brief an den Erzherzog vom 24. Juli 1813 beklagt er sich heftig:

„Von Tag zu Tag glaubte ich wieder nach Baden zurückkehren zu können, unterdessen kann es sich wohl noch mit diesen mich hier aufhaltenden Dissonanzen verziehen bis künftige Woche. — Für mich ist der Aufenthalt in Sommerszeit in der Stadt Qual, und wenn ich bedenke, dass ich noch dazu verhindert bin, I. K. H. aufwarten zu können, so quält er und ist mir noch mehr zuwider. Unterdessen sind es eigentlich die Lobkowitzschen und Kinskyschen Sachen, die mich hier halten; statt über eine Anzahl Takte nachzudenken, muss ich nur immer eine Anzahl Gänge, die ich zu machen habe, vormerken; ohne dieses würde ich das Ende dorten kaum erleben. — Lobkowitzens Unfälle werden ja Kaiserliche Hoheit ver-nommen haben. Es ist zu bedauern, aber so reich zu sein, ist wohl kein Glück! Graf Fries soll allein 1900 Dukaten in Gold an Dupont bezahlt haben, wobei ihm das alte Lobkowitzsche Haus zum Pfande dienen musste. Die Details sind über allen Glauben. — Graf Rasoumowski, höre ich, wird nach Baden kommen und sein Quartett mitbringen, welches ganz hübsch wäre, indem I. K. H. dabei gewiss eine schöne Unterhaltung finden werden. Auf dem Lande weiss ich keinen schönern Genuss als Quartettmusik. Nehmen I. K. H. meine innigsten Wünsche für Ihre Gesundheit gnädig auf und bedauern Sie mich, in so widerwärtigen Verhältnissen hier zubringen zu müssen. Unterdessen werde ich alles, was Sie ebenfalls dabei verlieren, in Baden doppelt einzuholen mich bestreben.“

Am 13. Februar 1814 heisst es in einem Briefe an Brunswik:

„Lieber Freund und Bruder!

Du hast mir kürzlich geschrieben, ich schreibe Dir jetzt. — Du freust Dich wohl über alle Siege — auch über den meinen. — Den 27. d. Mts. gebe ich eine zweite Akademie im grossen Redoutensaale. Komm' herauf! Du weisst's jetzt. So rette ich mich nach und nach aus meinem Elend, denn von meinen Gehalten habe ich noch keinen Kreuzer erhalten. — Schuppanzigh (hat) dem Michalcowicz geschrieben, ob's wohl der Mühe wert wäre, nach Ofen zu kommen. Was glaubst Du? Freilich müsste so was im Theater vor sich gehen. — Meine Oper wird auch auf die Bühne gebracht, doch mache ich vieles wieder neu. — Ich h o f f e, Du lebst zu-frieden, das ist wohl nicht wenig. Was mich angeht, ja du lieber Himmel, mein Reich ist in der Luft, wie der Wind oft, so wirbeln die Töne, so oft wirbelt's auch in der Seele. — Ich umarme Dich. —

Dein Freund

Beethoven.“

Im August 1814 beginnt erst der ausführliche Briefwechsel mit dem Kinskyschen Verlassenschaftskurator Joseph Kanka, der später auch die Lobkowitzschen Vermögensverhältnisse zu ordnen hatte. Dr. Wolf ging, durch Beethoven lange gedrängt, gegen die fürstliche Verwaltung endlich gerichtlich vor. Namentlich Kanka hat aber den Meister vermocht, die Sachlage im wahren Lichte zu betrachten; die Rechte des unzufriedenen Tonkünstlers waren doch nicht so ganz zweifelsfrei, wie er glaubte. Auch Baron Pasqualati bemühte sich, Beethoven zu ruhigerer Auffassung der Dinge zu überreden. Die Angelegenheit war endlich in guten Händen. Beethoven brauchte nicht mehr lange Klagen anzustimmen wie diese: „Ich sehe mit herzlicher Sehnsucht dieser unredlichen Sache von der Kinskyschen Familie entgegen. — Die Fürstin schien mir hier dafür gestimmt zu sein — allein ich weiss nichts, was endlich daraus werde. — Derweil bin ich in allem beschränkt, denn mit vollkommenem Rechte harre ich auf das, was mir rechtens zukommt und vertragsmässig zugestanden, und als Zeitereignisse hierin Veränderungen hervorbrachten, woran kein Mensch früher denken konnte, mir neuerdings durch Zusage des verstorbenen Fürsten, durch zwei Zeugnisse bewiesen, der mir verschriebene Gehalt in Bankzetteln mir auch in Einlösungsscheinen in derselben Summe zugesagt wurde . . . — Fällt diese Geschichte durch das Verhalten der Kinskyschen Familie schlecht aus, so lasse ich diese Geschichte in allen Zeitungen bekannt machen, wie sie ist, — zur Schande der Familie.“ Da auch der Erzherzog Rudolph sich persönlich für die Beschleunigung der Sache einsetzte, erging endlich am 18. Januar 1815 als Ergebnis eines gerichtlichen Vergleichs an Beethoven folgender

„Bescheid.

In Gemässheit des hierüber von der fürstl. Kinskyschen Vormundschaft unterm 6. Januar laufenden Jahres eingebrachten Gesuches wird der Obervormundschaftliche Konsens erteilt: dass die fürstliche Vormundschaft dem Ludwig van Beethoven statt demselben von dem verstorbenen H. Ferd. Fürsten Kinsky im Monat März 1809 schriftlich zugesicherten Unterhaltsbeitrag p. 1800 Gulden nominal — einen Beitrag von 1200 Gulden Wiener Währung aus der Ferdinand fürstlich Kinskyschen Verlassenschaftsmasse, vom 3. November 1812 anfangend unter nachstehenden Bedingungen ausbezahle.“ (Wir lassen diese hier weg) . . .

„Wovon hiermit die Verständigung geschieht von dem Kaiserlich Königlichem Landrecht.

Prag, den 18. Jänner 1815.“

Am 19. April 1815 wurden auch „nach mehrjährigen Prozessverhandlungen“ die stipulierten 700 Gulden „nebst Rückstand seit 1811“ aus dem Lobkowitzschen Vermögen bezahlt.

Beethoven hat in ruhigerer Würdigung der Angelegenheiten der Fürstin Kinsky den zum zweitenmal komponierten Gesang „An die Hoffnung“ op. 94 und dem Fürsten Lobkowitz den Liederkreis „An die ferne Geliebte“ gewidmet. Lobkowitz konnte sich freilich nicht mehr lange dieser Gabe erfreuen, denn er schied bereits am 16. Dezember 1816 aus diesem Leben. Ihm zu Ehren schrieb Beethoven die sogenannte Lobkowitz-Kantate.

Mit dem Advokaten Joseph Kanka, den Beethoven schon von seinen früheren Prager Reisen her kannte und in Teplitz 1811 wiedergetroffen, trat er infolge der Prozesse in nähere freundschaftliche Beziehungen. Er dedizierte dem musikalischen Sachwalter den Klavierauszug der Oper Fidelio. Die Oper wurde gerade im Jahre 1814, als die Prozessverhandlungen begannen, wieder aufgenommen.

Die Künstler Saal, Vogl und Weinmüller, damals Inspizienten der Hofoper, wünschten den Fidelio zu ihrem Benefiz zu geben. Treitschke berichtet darüber: „Man ging Beethoven um die Herleihe an, der mit grösster Uneigennützigkeit sich bereit erklärte, jedoch zuvor viele Veränderungen ausdrücklich bedingte. Zugleich schlug er meine Wenigkeit zu dieser Arbeit vor. Ich hatte seit einiger Zeit seine nähere Freundschaft erlangt, und mein doppeltes Amt als Operndirektor und Regisseur machte mir seinen Wunsch zur teuren Pflicht. Mit Sonnleithners Erlaubnis nahm ich zuerst den Dialog vor, schrieb ihn fast neu, möglichst kurz und bestimmt, ein bei Singspielen stets nötiges Erfordernis.“ Beethoven wünschte also das Werk zu ändern. Treitschke teilt mit: „Der ganze erste Aufzug wurde in einen freien Hofraum verlegt; Nr. 1 und 2 wechselten ihre Stelle; später kam die Wache mit einem neu komponierten Marsche. Leonorens Aria erhielt eine andere Einleitung, und nur der letzte Satz: ‚O Du, für den ich alles trug,‘ blieb. Die folgende Szene und ein Duett — nach Seyfrieds Ausdruck ein reizendes Duettino für Sopranstimmen mit

konzertierender Violine und Violoncello C-dur, Neunachteltakt — im alten Buche riss Beethoven aus der Partitur; erstere sei unnötig, letzteres ein Konzertstück; ich musste ihm beistimmen; es galt das Ganze zu retten. Nicht besser ging es einem kleinen darauffolgenden Terzett zwischen Rocco, Marcelline und Jacquino (ein höchst melodisches Terzett in Es, wie Seyfried sagt). Alles war handlungsleer und hatte kalt gelassen. Ein neuer Dialog sollte das folgende erste Finale besser motivieren. Auf einen anderen Schluss desselben drang mein Freund wieder mit Recht. Ich projektierte manches; am Ende wurden wir einig: die Wiederkehr der Gefangenen auf Pizzaros Befehl und ihre Klage bei der Rückkehr in den Kerker zusammenzustellen.

Der zweite Aufzug bot gleich anfänglich eine grosse Schwierigkeit. Beethoven seinerseits wünschte den armen Florestan durch eine Arie auszuzeichnen, ich aber äusserte meine Bedenken, dass ein dem Hungertode fast Verfallener unmöglich Bravour singen dürfe. Wir dichteten dieses und jenes; zuletzt traf ich nach seiner Meinung den Nagel auf den Kopf. Ich schrieb Worte, die das letzte Aufflammen des Lebens vor seinem Erlöschen schildern. „Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft, und ist nicht mein Grab mir erhellet? Ich seh', wie ein Engel, im rosigen Duft, sich tröstend zur Seite mir stellet, ein Engel, Lenoren, der Gattin so gleich! Der führt mich zur Freiheit — ins himmlische Reich!“

„Was ich nun erzähle, lebt ewig in meinem Gedächtnisse. Beethoven kam abends gegen 7 Uhr zu mir. Nachdem wir anderes besprochen hatten, erkundigte er sich, wie es mit der Arie stehe? Sie war eben fertig, ich reichte sie ihm. Er las, lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich, statt zu singen, tat — und riss das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten, zu spielen; heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Phantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasierte fort. Das Nachtessen, welches er mit uns teilen wollte, wurde aufgetragen, aber — er liess sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich, und auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hause. Tags darauf war das treffliche Musikstück fertig.“

Etwa Mitte Februar begannen Text- und Tondichter ihre Arbeit. Ein Skizzenbuch aus dieser Zeit zeigt die Vorarbeiten zu den beiden neuen Finales der Oper.

Im Tagebuch bemerkt Beethoven: „Die Oper *Fidelio* vom März bis 15. Mai neu geschrieben und verbessert,“ und ein Brief

besagt weiteres. „Es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflücken müssen — das ist nun ein grosser Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können.“

Nur die Ouvertüre wollte nicht fertig werden. Sie „befand sich noch in der Feder des Schöpfers“, als bereits die Hauptprobe (22. Mai 1814) stattfand. Sie wurde auch zur ersten Aufführung nicht fertig. Daher spielte man eine andere, nicht zum Stück gehörige Ouvertüre, nämlich die zu den „Ruinen von Athen“. Beethoven berichtet selbst: „Die Leute klatschten, ich aber stand beschämt.“ Treitschke erzählt über die Aufführungen: „Man bestellte das Orchester zur Probe am Morgen der Aufführung. Beethoven kam nicht. Nach langem Warten fuhr ich zu ihm, ihn abzuholen, aber — er lag im Bette fest schlafend, neben ihm stand ein Becher mit Wein und Zwieback darin, die Bogen der Ouvertüre waren über das Bett und die Erde gestreut. Ein ganz ausgebranntes Licht bezeugte, dass er tief in die Nacht gearbeitet hatte. Die Unmöglichkeit der Beendigung war entschieden; man nahm für diesmal seine Ouvertüre aus ‚Prometheus‘ (?), und bei der Ankündigung, wegen eingetretener Hindernisse müsse für heute die neue Ouvertüre wegbleiben, erriet die zahlreiche Versammlung ohne Mühe den triftigen Grund.“ Schindler versichert: „Die der ersten Darstellung beigegebene Ouvertüre gehört nicht zur Oper und ist ursprünglich zur Eröffnung des Pester Theaters geschrieben.“

Am 26. fand die erste Wiederholung der Oper statt. Diesmal wurde die neue, fünfte Ouvertüre, in E-dur, gespielt. Weitere Wiederholungen folgten am 2., 4., 7. Juni, und nach kurzer Pause am 21. Juni. Darauf wurde wegen eines Benefizes für Beethoven verhandelt. Dies fand am 18. Juli 1814 statt. Bei dieser Gelegenheit sang Weinmüller-Rocco die Goldarie, welche nur in der ersten Fassung der Oper vorkam. Die Milder hatte auch eine unbekannte „grössere“ Leonoren-Arie bekommen. Entgegen Beethovens pessimistischer Vermutung, die er dem Erzherzoge Rudolph gegenüber äusserte: „Diese Einnahme ist wohl mehr eine Ausnahme in dieser Jahreszeit, allein eine Einnahme für den Autor kann oft, wenn das Werk einigermassen

nicht ohne Glück war, ein kleines Fest werden," muss der Erfolg der Oper in jeder Beziehung zufriedenstellend gewesen sein.

Die Aufführung am 26. Mai, der die Monarchen beiwohnten, hörte auch Dr. Weissenbach, der uns einen lebendigen Bericht über seine Wiener Erlebnisse mit Beethoven hinterlassen:

„Ganz von der Herrlichkeit des schöpferischen Genius dieser Musik gefüllt, ging ich mit dem festen Entschluss aus dem Theater nach Hause, nicht aus Wien wegzugehen, ohne die persönliche Bekanntschaft eines also ausgezeichneten Menschen gemacht zu haben; und sonderbar genug! Als ich nach Hause kam, fand ich Beethovens Besuchskarte auf dem Tische mit einer herzlichen Einladung, den Kaffee morgen bei ihm zu nehmen. Und ich trank den Kaffee mit ihm, und seinen Kuss und Händedruck empfing ich! Ja, ich habe den Stolz, öffentlich sagen zu dürfen, Beethoven hat mich mit dem Zutrauen seines Herzens beehrt. Ich weiss nicht, ob diese Blätter je in seine Hände kommen werden: er wird sie (ich kenne ihn und weiss, wie sehr er auf sich selbst beruht) sogar nicht mehr lesen, wenn er erfährt, dass sie seinen Namen lobend oder tadelnd aussprechen; auch hierin die Selbstständigkeit seines Genius bewährend, dem der Herr Wiege und Thron nicht auf diese Erde gestellt. — — Beethovens Körper hat eine Rüstigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichnete Geister sind. Aus seinem Antlitze schaut er heraus. Hat Gall, der Kranioskop, die Provinzen des Geistes auf dem Schädelbogen und -Boden richtig aufgenommen, so ist das musikalische Genie an Beethovens Kopf mit den Händen zu greifen. Die Rüstigkeit seines Körpers jedoch ist nur seinem Fleische und seinen Knochen eingegossen; sein Nervensystem ist reizbar im höchsten Grade und kränkelnd sogar. Wie wehe hat es mir oft getan, in diesem Organismus der Harmonie die Saiten des Geistes so leicht abspringen und verstimmbar zu sehen. Er hat einmal einen furchtbaren Typhus bestanden; von dieser Zeit an datiert sich der Verfall seines Nervensystems und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs. Oft und lange habe ich darüber mit ihm gesprochen; es ist mehr ein Unglück für ihn als für die Welt. Bedeutsam ist es jedoch, dass er vor der Erkrankung unübertrefflich zart- und feinhörig war, und dass er auch jetzt noch allen Uebellaut schmerzlich empfindet; wahrscheinlich darum, weil er selbst nur der Wohllaut ist. — — Sein Charakter entspricht ganz der Herrlichkeit seines Talentes. Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüt in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet; wäre ihm auch sonst nichts von dem Himmelreich zugefallen als das Herz, er wäre schon dadurch einer, vor dem gar viele aufstehen und sich verneigen müssten. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angeborenen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. — — Nichts in der Welt, keine irdische Hoheit, nicht Reichtum, Rang und Stand bestechen es; ich könnte hier von Beispielen reden, deren Zeuge ich gewesen bin.“

Ueber die Fidelio-Aufführung genügen uns die Worte Weissenbachs: „Ich ging heute in das Hoftheater und kam in den Himmel. Man gab die Oper Fidelio von Ludwig van Beethoven.“ Am 9. Oktober wurde Fidelio zum 16. Mal gegeben.

Nach den glänzenden Erfolgen, welche dem Fidelio diesmal in Wien beschieden waren, konnte die Aufführung des Werkes in Prag nicht mehr lange ausbleiben. Karl Maria v. Weber war dort Kapellmeister und hat den Fidelio am 21. November 1814 aufgeführt und persönlich geleitet. Er schreibt über eine Wiederholung: „Ich habe den 26. November ‚Fidelio‘ von Beethoven gegeben, der trefflich ging. Es sind wahrhaft grosse Sachen in der Musik, aber — sie verstehen's nicht. — Man möchte des Teufels werden! Kasperle, das ist das Wahre für sie.“

Obwohl die Oper in Prag nicht so gut gefiel wie in Wien — man fand Paers Leonore „mehr ein abgerundetes Ganze“ und war der Ansicht, „diese Oper Beethovens werde sich schwerlich lange auf den Brettern erhalten“ —, war doch nunmehr der allgemeine Erfolg und ewige Bestand dieses zweimal von Grund aus umgearbeiteten Werkes gesichert. Die Oper besteht seither unverändert in der Gestalt, die sie in der zweiten Läuterung gewonnen. Sehen wir sie nun näher an.

Kurz und knapp in grossen Zügen gehalten, mit kleinen Adagio-Einwürfen beginnend, rauscht die E-dur-Ouvertüre Allegro vorbei; ein wahrhaft glänzendes Presto leitet die Oper unmittelbar ein.

Wir finden Marcelline und Jacquino, die Tochter des Gefängnischliessers Rocco und seinen Knappen, bei neckischem Schwatzen. Die einleitenden Sechzehntel des Zweiviertel-Allegros verraten die Stimmung. „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein.“ Marcelline aber sehnt sich nach Fidelio und singt *andante con moto* ihre sehnsüchtig-schmachtende Arie: „O wär' ich schon mit dir vereint,“ worin der Hoffnung frohe Lust sie überkommt (*poco più allegro*): „Hoffnung schon erfüllt die Brust.“ Die unaussprechlich süsse Lust erfüllt ihren Busen. In eine allseitig wunderbare Stimmung bringt alle drei: — Marcelline, Jacquino, Rocco — der hereintretende Fidelio. Die Geheimnisse dieses Augenblicks bringt der herrliche *Andante sostenuto*-Kanon, von allen vieren gesungen, zu ergreifendem Ausdruck:



Zurück in die Welt und zu nützlichen Gedanken führt uns Rocco Goldarie zurück (Allegro moderato): „Hat man nicht auch Gold beineben.“ Der biedere, aber gemütvoll Sinn Rocco kommt alsdann in dem Terzett: „Gut, Söhnchen, gut, hab' immer Mut,“ zum Vorschein. Leonore und Marcelline vertiefen die Stimmung; sie singen: „Ich habe Mut“, und „Dein gutes Herz“. Marcelline dringt nun bei Vater Rocco auf die Vermählung mit Fidelio. Der Marsch der herannahenden Soldaten unterbricht diese wärmeren Gefühle der Erwartung (vivace). Pizzaro, der Gouverneur des Gefängnisses, langt an. Die „Rache will er kühlen . . .“. Im Gefängnis schmachtet unschuldig sein Feind — er will und muss ihn verderben. Seine Rachearie ist von der grössten Leidenschaft erfüllt. Auf dieses Allegro agitato folgt das Duett mit Rocco, ein Allegro con brio; der schlimme Rachedanke beginnt zur Tat zu werden: „Alter, jetzt hat es Eile.“ Don Florestan soll ermordet werden, der ohnehin dem Tode zusiecht. Fidelio hört die letzten Aufträge an, sie ahnt, um wen es sich handle — um ihren Florestan. Ihre Arie klingt hinter dem Wütenden drein wie eine Strafarie der ewigen Gerechtigkeit: „Abscheulicher, wo eilst du hin“ — es ist ebenfalls ein Allegro agitato. Fidelio bedarf der Kraft zum letzten Werk, die sie im Gemüte sammelt: „Komm, Hoffnung! Lass den letzten Stern der Müden nicht erbleichen,“ so singt sie in verlangendem Adagio voll innigster Hingabe und mit bebendem Herzen; sie gewinnt die Kraft (Allegro con brio): „Ich folg' dem innern Triebe.“ — „Mich stärkt die Pflicht der treuen Gattenliebe.“ Sie ist die verkleidete Gattin Florestans! Nun schmeichelt sie Rocco die Erlaubnis ab, ihn in die tiefsten Verliesse begleiten zu dürfen. Rocco erkaufte von dem

Auftraggeber der Mordtat Pizzaro die Erlaubnis, den jungen Mann Fidelio zur Hilfe bei der schweren Arbeit mitzunehmen. — Im ersten Finale hören wir mit Leonore die Lust der befreiten Gefangenen, die wieder Luft atmen und Licht sehen: „O welche Lust! in freier Luft.“ Alles bereitet sich vor zu der Tat der Sühne. Der Hinweis auf des Königs Namensfest klingt wie eine Vorhersage: „Recht im Namen des Königs.“ Doch noch einmal müssen wir in die tiefste Nacht des Unrechts und des Unglücks hinab.

Zweiter Akt. Das Grave Florestans zeigt uns das Dunkel des Verliesses an: „Gott, welch Dunkel hier!“ Ein Adagio cantabile von ergreifender Innigkeit — nur selten würdig gesungen — führt zu der „an Wahnsinn grenzenden, doch ruhigen Begeisterung“ im poco allegro. Wo Töne nichts mehr ausrichten, da setzt das Melodram ein. Ein Arbeits-Duett, worin die Gefühle der Pflicht und der Furcht eigentümlich um den Vorrang streiten, mit dem düsteren Ritornell: „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben,“ steigert den schaurigen Zustand ins Phantastische. Das Terzett nimmt schon das selige Gefühl der endlichen Rettung voraus: „Euch werde Lohn in bessern Welten . . .“ (Moderato). Der finstere Dämon aber scheint das Spiel noch in Händen zu haben, das er zu Ende zu führen trachtet: Allegro: „Er sterbe!“ Pizzaro tritt den unglücklichen Florestan als Mörder an — „Töt erst sein Weib,“ schreit es ihm da entgegen; mit der Kraft einer Löwin wirft sich Fidelio-Leonore zwischen die Männer und schützt Florestan mit ihrem eigenen Leibe. Im Augenblick der höchsten Not ertönen die berühmten Beethovenschen Trompeten, und Jacquino meldet den Minister. Florestan und Leonore genießen die „namenlose Freude“ (Duett: Allegro vivace). Das zweite Finale bringt strahlenden Tag, Jubel, C-dur und Rettung. Den Mörder erwartet die gerechte Strafe. In der allgemeinen Freude finden auch Jacquino und Marcelline sich wieder. Schliesslich kündigt der Chor die Moral der Geschichte: „Wer ein holdes Weib errungen“; in einem Presto molto, das wie ein Triumphgesang dahinschwirren und in mächtigem Crescendo zu brausendem Fortissimo anschwellen muss. Es kündigt Freude — das Herrlichste, das dieser vom Leben viel geschlagene Dichter gesungen und in Tönen überzeugender predigte als je einer vor und nach ihm.

Beethovens *Fidelio* bildet einen neuen Typus der Oper. Man hat das Werk nicht mit Unrecht die erste deutsche Oper genannt; denn Beethovens Verlangen: „Ich brauche einen Text, der mich anregt,“ geht nicht nur auf die Musik. Der Meister fährt fort: „Es muss etwas Sittliches, Erhebendes sein.“ Das ist es: Beethoven verlangt eine moralische Idee. Dadurch aber tritt in echt deutscher Weise der Gedanke stärker in den Vordergrund; also der Text. Doch Beethoven war genug Musiker, um nicht die Musik zur „*ancilla dramaturgica*“ zu erniedrigen. Die Musik trägt das Ganze, und wo der Text zu herrisch wird, wählt der Komponist das Melodram. Diese Verbindung von Gesang und Melodram wird auch die Form sein, auf die jede vollendete Oper wird zurückkommen müssen. Trotz der etwas verfärbten Handlung, die aber merkwürdigerweise doch bei guter Aufführung jedesmal aufs tiefste wirkt, hat Beethoven in diesem einzigen Bühnenwerke eine Musteroper geliefert. Es hat freilich Mühe und Arbeit gemacht; aber es war des Schweisses des Edlen wert.

Am 11. Oktober 1814 wurde *Fidelio* zum erstenmal in Berlin gegeben. Die Titelrolle sang die Schulz-Killitschgi. Später die Milder-Hauptmann. Der Berichterstatte des Dramaturgischen Wochenblattes erklärte: „Diese Oper trägt den Keim zu einer theatralisch musikalischen Reformation in sich und wird der Aftermuse den Sturz beeilen.“

Der junge Meyerbeer, der damals in Wien seinen Ruhm als Klavierspieler begründete, fertigte unter des Meisters Augen den Klavierauszug zum *Fidelio*.

Beethoven sollte in dieser Zeit noch glänzender gefeiert werden. Am 29. November wurden vor den versammelten Fürsten des Wiener Kongresses mehrere seiner Werke aufgeführt. Zwar hatte er auch mit dieser Akademie wieder Schwierigkeiten; denn der Saal im Theater wurde ihm von Palffy, der seit Lobkowitz' Zahlungsunfähigkeit der Alleinherrscher war, erst zum 27. November gegen ein Drittel der Einnahme, für den 29. aber, auf den das Konzert auf höheren Wunsch verlegt war, nur gegen die Hälfte der Einnahme zugesagt. Diese Tantieme wurde zwar von Palffy auf höheren Wunsch wieder auf ein Drittel ermässigt, aber Beethoven blieb gereizt.

In diesem Weltkonzert vor Europas Fürsten wurde ausser der Schlachtsymphonie und der A-dur-Symphonie eine neue Kantate auf einen Text von Weissenbach: „Der glorreiche Augenblick“ aufgeführt, deren Soli von Demoiselle Bondra, den Herren Wild und Forti und von Madame Milder vorzüglich gesungen wurden; die berühmtesten Virtuosen wirkten im Orchester mit.

Beethoven wiederholte das Konzert am 2. Dezember zu seinen Gunsten — vor leeren Bänken. Die zweite Wiederholung zum Besten des Markus-Spitals wurde wieder besser besucht.

Doch nicht nur öffentlich wurde Beethoven gefeiert. Zu den schönen Ereignissen dieses ruhmreichen Abschnittes seiner Lebensgeschichte zählen auch die Musiken und Feste beim Grafen Rasoumowski, der später (1815) zum Fürsten erhoben wurde. Er hatte sich einen herrlichen Palast in Wien erbaut und machte ein glänzendes Haus. Die Musik wurde nicht vernachlässigt. Schon 1808 hatte der Graf ein Quartett angestellt, für das Schuppanzigh lebenslänglich als Primgeiger verpflichtet war. Zu Mitwirkenden wählte dieser sich Weiss und Linke und zog auch gelegentlich seinen Schüler Mayseder heran. Der Graf selbst übernahm oft die zweite Geige. Sogar in der musikalischen Theorie liess er sich unterrichten. Wöchentlich zu verabredeten Zeiten holte der gräfliche Wagen Beethovens Freund Förster, den der Meister dem Grafen als Theorielehrer empfohlen, ins Palais zum Unterrichte ab. Der Bibliothekar des Fürsten, Bigot, war mit einer vorzüglichen Pianistin, Maria Bigot, geborene Kiéné, verheiratet, mit der Beethoven sehr befreundet war. Sie verstand seine Werke ausgezeichnet zu spielen. Das Ehepaar zog 1809 nach Paris. Der Meister war bei den Festen und musikalischen Veranstaltungen des Fürsten, wo seine neuen Werke „brühwarm aus der Pfanne“ probiert wurden, stets willkommen. Die Herrlichkeit nahm leider am 30. Dezember 1814 ein jähes und schreckliches Ende. Eine Feuersbrunst zerstörte den Palast mit seinen unersetzlichen Schätzen von Grund aus.

Was hat Beethoven in dieser Zeit der höchsten Anerkennung geschrieben? Die Ouvertüre zu Fidelio, die Kantate „Der glorreiche Augenblick“ sind uns schon bekannt. Noch ein weiteres Werk verdankt wie diese seine Entstehung äusserer Veranlassung, die C-dur-Ouvertüre, auf deren Manuskript zu lesen ist: „Ouver-

türe von Ludwig van Beethoven am ersten Weinmonat (Oktober) 1814 — Abends zum Namenstag unseres Kaisers.“ Die Motive zu diesem Werke gehören früheren Zeiten an. Beethoven beabsichtigte, Schillers Hymnus an die Freude hineinzuweben, was dann doch nicht gelang. Das Werk, erst als „Ouvertüre zu jeder Gelegenheit — oder zum Gebrauch im Konzert“ gedacht, fand seine Bestimmung als Ouvertüre zur Namensfeier des Kaisers. Zu dieser Gelegenheit konnte sie allerdings nicht einmal aufgeführt werden. Die spätere Bezeichnung von andern als „La chasse“ zeigt nicht unrichtig den Gehalt des Werkes an.

Von grösserer Bedeutung ist die im Sommer im geliebten Baden ausgearbeitete Klaviersonate op. 90 in e-moll, die Beethoven dem Grafen Moritz Lichnowski gewidmet hat. Das Autograph trägt das Datum: 16. August 1814. Die Sonate erschien im Juni 1815. Beethoven schreibt an den Grafen:

„Baden, am 21. September 1814.

Werter, verehrter Graf und Freund!

Ich erhalte leider erst gestern Ihren Brief. Herzlichen Dank für Ihr Andenken an mich, ebenso alles Schöne der verehrungswürdigen Fürstin Christine. — Ich machte gestern mit einem Freunde einen schönen Spaziergang in die Brühl, und unter freundschaftlichen Gesprächen kamen Sie auch besonders vor, und siehe da, gestern Abend bei meiner Ankunft finde ich Ihren lieben Brief. — Ich sehe, dass Sie mich immer mit Gefälligkeiten überhäufen; da ich nicht möchte, dass Sie glauben sollten, dass ein Schritt, den ich gemacht, durch ein neues Interesse oder überhaupt etwas dergleichen hervorgebracht worden sei, sage ich Ihnen, dass bald eine Sonate von mir erscheinen wird, die ich Ihnen gewidmet; ich wollte Sie überraschen. Denn längst war diese Dedikation Ihnen bestimmt, aber Ihr gestriger Brief macht mich es Ihnen jetzt entdecken, keines neuen Anlasses brauchte es, um Ihnen meine Gefühle für Ihre Freundschaft und Wohlwollen öffentlich darzulegen, — aber mit irgend nur etwas, was einem Geschenke ähnlich sieht, würden Sie mir Wehe verursachen, da Sie alsdann meine Absicht gänzlich misskennen würden, und alles dergleichen kann ich nicht anders als ausschlagen.“

In den beiden Sätzen der Sonate kommt eine milde Lebensfreude zum Ausdruck. Der innige Ton steigert sich im Finale zu echter Volkstümlichkeit. Wenn man bedenkt, dass Beethoven öfter von den poetischen Ideen redet, die ihn beim Komponieren bestimmten, so dass er z. B. auch einmal dem Engländer Neate gegenüber äusserte: „Ich habe immer ein Gemälde in meinen Gedanken, wenn ich am Komponieren bin und arbeite nach dem-

selben,“ so wird man Schindlers Erzählung über die e-moll-Sonate mit besonderem Anteil lesen. „Als Graf Lichnowski jene Sonate mit der Dedikation an ihn zu Händen bekam, wollte es ihm bald bedünken, als habe sein Freund Beethoven in beiden Sätzen, aus denen sie besteht, eine bestimmte Idee aussprechen wollen. Er säumte nicht, Beethoven darüber zu befragen. Da dieser aber in keiner Sache etwas Zurückhalterisches hatte, dies besonders, wenn es einen Witz oder Scherz gegolten, so konnte er auch hier nicht lange zurückhalten. Er äusserte sich sofort unter schallendem Gelächter zu dem Grafen: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau in Musik setzen wollen und bemerkte dabei: wenn er eine Ueberschrift wolle, so möge er über den ersten Satz schreiben: ‚Kampf zwischen Kopf und Herz,‘ und über den zweiten ‚Konversation mit der Geliebten‘. — Begreifliche Rücksichten hielten Beethoven ab, jene Sonate mit diesen Ueberschriften drucken zu lassen.“ Moritz Lichnowski hatte nach dem Tode seiner Gemahlin ein Verhältnis zu einer Sängerin, die er nach dem Ableben seines Bruders Karl ehelichte.

Nach den Erfolgen seiner Oper überrascht uns die Nachricht nicht, dass Beethoven neue Pläne für die Bühne schmiedete: „Mit wahrem Vergnügen melden wir dem musikliebenden Publikum, dass Herr van Beethoven sich anheischig gemacht hat, eine Oper zu schreiben. Die Dichtung ist von Herrn Treitschke und führt den Titel: ‚Romulus und Remus‘.“ Beethoven schreibt Treitschke: „Ich schreibe Romulus und werde dieser Tage anfangen; ich werde selbst zu Ihnen kommen, erstlich e i n m a l, hernach mehrmal, damit wir über das Ganze sprechen und beraten.“ Aber ein gewisser Fuss, Berichterstatter der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, der Beethoven „in allen Zeitungen anpacken“ konnte, kam dem Meister mit einem Machwerk zuvor, das nie aufgeführt wurde.

Noch von anderer Seite empfing der Meister einen Operntext: „Bacchus“ von Berge, eine grosse lyrische Oper. Mit einem langen, Klopstockschen Schreiben von seinem alten Freunde Amenda traf dieser Text ein.

„Talsen, 20. März 1815.

Mein Beethoven!

Nach langem schuldvollem Schweigen näherte ich mich mit einem Opfer Deiner herrlichen Muse, dass sie Dich mit mir versöhne und Du

Deines fast entfremdeten Amenda wieder gedenkest. O! jene unvergesslichen Tage! Da ich Deinem Herzen so nahe war, da Dies liebevolle Herz und der Zauber Deines grossen Talents mich unauflöslich an Dich fesselten! — Sie stehen in ihrem schönsten Lichte noch immer vor meiner Seele, sind meinem innigsten Gefühle ein Kleinod, das keine Zeit mir rauben soll. Aus Deinem Munde vernahm ich's damals zuweilen, wie Du Dir ein würdiges Sujet zu einer grossen Oper wünschtest. Ich glaube, Du hast's noch nicht gefunden. — Nun sieh, ich biete Dir's jetzt! Schicke Dir hier eine Oper, von der ich dreist zu behaupten wage, dass ihresgleichen noch nicht existiert. Darum aber sollst auch Du und kein anderer sie komponieren, das ist zugleich der Wunsch des Dichters, meines herzlichen Freundes. Diese Abschrift von seiner eigenen Hand ist zwar fein, wie wäre es aber sonst möglich gewesen, eine ganze Oper in ein Briefcouvert zu bringen? Mache Dich aber nur mit den kleinen Schriftzügen und insbesondere mit dem Geiste des ganzen vertraut: und Du wirst's bald geläufig lesen. Auch kannst Du ja bald eine grössere Kopie davon machen lassen, dann aber, Freund, gehe bald ans Werk und zeige der Welt auch hier, was Beethoven vermag, wenn er *con amore* arbeitet. — Du wirst mit Vergnügen bemerken, wie dieser Text ganz mit musikalischer Rücksicht gearbeitet ist, wie einsichtsvoll die Scenen und alle Gesänge geordnet sind. Eins nur wird Dich vielleicht genieren, die ziemliche Länge des Stückes, die Dich wahrscheinlich nötigen wird, einiges ohne musikalische Wiederholungen geradedurch zu komponieren. Dagegen aber freue ich mich schon im voraus, wie Du bei so manchen schönen Situationen von der Dir eigenen Zartheit oder Kraft überströmen, wie Du verschiedenen Gruppen charakteristische Haltung geben und endlich bei der grossen Vollstimmigkeit und dem mancherlei Mord-Spektakel die ganze Fülle der Harmonie zusammennehmen wirst, die nur Dir in der Vollkommenheit zu Gebote steht. — O könnten ich und mein treuer Berge, der gleichfalls Deiner grossen Muse mit Bewunderung huldigt, könnten wir doch bei dieser Arbeit zuweilen um Dich sein und so schon manches beim Entstehen mit Dir fühlen, mit Dir geniessen! — Sonst war ich einer dieser Glücklichen, der würdigeren wirst Du wohl auch jetzt nicht entbehren! — Ich kenne das Bedürfnis Deines unbefangenen Herzens. Es ist Vervollkommnung der Kunst. Nun so liefere denn der Welt die erste der Opern! Bin ich doch glücklich genug, dass Du dabei meiner gedenken wirst, und ich mich einst an dem Entzücken werde weiden können, mit welchem die Welt das Meisterwerk zweier meiner herzlichsten Freunde unfehlbar aufnehmen wird. — —

Schreibe mir nun aber recht bald, damit ich erfahre, ob Du diesen Brief mit dem Dir gewiss wichtigen Einschlusse erhalten habest. Schreibe mir aber insbesondere, wenn auch nur mit wenig Worten, wie Dir's geht. Zwar bin ich bisher nicht ganz ohne Kunde von Dir gewesen. Zeitungen, Reisende haben mir von Dir erzählt, Deine herrlichen Kompositionen oft mir von Dir zu Herzen gesprochen: doch alles dies hat meine Sehnsucht nach eigenen Nachrichten von Dir nur vermehrt — Du leidest am Gehör? — Armer Freund! Wie sehr bedaure ich Dich! — Sonst aber bist Du doch wohl?

Du mußt es sein. Der Ruhm, den Du noch jüngst mit Wellington geteilt, verkündet es. —

Lebt unser guter Zmeskall noch? Ich zweifle. Grüsse gelegentlich unsere gemeinschaftlichen Freunde, besonders die Streichers. Ich führe noch immer das einfache Leben eines Landpfarrers auf einem angenehmen Landsitze an der Seite meiner guten Jeannette im brüderlichsten Verein mit meinem herzlichsten Freunde Berge, umgeben von einer kleinen Kinderwelt, von der fünf liebe Kinder die meinen sind; zwar nicht ganz frei von Sorgen, doch Gott sei Dank! ziemlich glücklich und einer besseren Zukunft entgegensehend. — Musikalischen Genuss habe ich höchst selten; zuweilen noch in unserer Hauptstadt Mitau, wo ein vortreffliches Mädchen Marianne von Berner als Violinspielerin unstreitig als eine der ersten Grössen glänzt. Dort habe ich einst auch Baillot aus Paris gehört. O! Was ist doch die Violine für ein mächtig Instrument, wenn Baillot's Seele aus ihr spricht! Nachdem ich Dich am letzten Abend bei Zmeskall spielen hörte, bin ich von keinem Sterblichen wieder so gewaltig erschüttert worden als von Baillot. Er war damals in Wien gewesen, sprach mit Enthusiasmus von Dir, spielte nichts lieber als Deine Sachen und gestand, dass er nur einmal, aber in grosser Verlegenheit, vor Dir gespielt habe. Beglücke, lieber Beethoven, uns Violinspieler doch bald wieder mit Quartetten! Ich schliesse, um unserem Freunde Berge noch Raum zu ein paar Zeilen zu lassen, der Dir über euren Bacchus schreiben will. — Gottes besten Segen über Dich, mein ewig teurer Beethoven. Meine Adresse ist: Herrn Pastor Amenda zu Talsen im Kurlande. — Freund Berge braucht mehr Raum und nimmt ein eigen Blatt, dies Plätzchen gehört also noch mir. Ich benutze es zu der Frage: wirst Du, mein Beethoven, nun nicht einmal grosse musikalische Reisen machen? Du bist der Welt durch Deine Werke längst rühmlich bekannt, man sehnt sich überall, Dich selbst kennen zu lernen. Goldner Friede beglückt endlich wieder die Welt und begünstigt überall die Musen. Du müsstest vom Reisen grossen Gewinn haben, sie würden besonders mit Benutzung von Bädern gewiss auch Deiner Gesundheit zuträglich sein, und so wie einst bei Haydn würden die guten Wiener auch bei Deiner Rückkehr vom Auslande Dich noch mehr schätzen lernen. Und besuchtest Du endlich auch den Norden, und kämest auf einer Reise nach Petersburg durch Mitau und Riga, wie sollst Du aufgenommen werden! Dann eilt' ich in Deine Arme, führte Dich auf einige Tage zu mir — o! ich Glücklicher! — Ich meinen innigst geliebten Beethoven in meinem Hause bewirten! — Ueberleg Dir's, Freund! Nochmals, lebe wohl.“

Zur selben Zeit hatte Beethoven an den alten Freund Amenda geschrieben: „Wien am 12. April 1815. Der Ueberbringer dieses, Graf Keyserling, Dein Freund, besuchte mich und erweckte das Andenken von Dir in mir, Du lebtest glücklich, Du habest Kinder, beides trifft wohl bei mir nicht ein; zu weitläufig wär' es, darüber zu reden; ein andermal, wenn Du mir wieder schreibst, hierüber

mehr. — Mit deiner patriarchalischen Einfalt fällst Du mir tausendmal ein. Allein zu meinem Besten oder zu anderer will mir das Schicksal hierin meine Wünsche versagen. Ich kann sagen, ich lebe beinahe allein in dieser grössten Stadt Deutschlands, da ich von allen Menschen, welche ich liebe, lieben könnte, beinahe entfernt leben muss. — Auf was für Fuss ist die Tonkunst bei euch? Hast Du schon von meinen grossen Werken dort gehört? Gross, sage ich, — gegen die Werke des Allerhöchsten ist alles klein. — Leb wohl, mein lieber, guter Amenda, denke zu weilen Deines Freundes Ludwig van Beethoven.

Wenn Du schreibst, brauchst Du gar keine weitere Ueberschrift als meines Namens.“

Dr. v. Bursy berichtet, wie sich Beethoven zu dem Textbuche des Bacchus gestellt: „Ich fragte ihn nach dem Operntext von Berge, und er sagte, er sei recht gut und schicke sich mit einigen Abänderungen wohl zur Komposition. Bis jetzt habe seine Krankheit noch nicht eine solche Arbeit erlaubt, und er wolle selbst an Amenda deswegen schreiben. Ich schrie ihm ins Ohr, man müsse zu solcher Arbeit wohl vollkommen Zeit und Musse haben. Nein, sagte er, ich mache nie so fort und fort ohne Unterbrechung. Immer arbeite ich an mehrerem zugleich. Bald nehme ich dann dies, bald das vor.“

Damit endigen vorerst die Opernfreuden und Opernpläne. Es folgt noch mancher Anlauf, ein neues Bühnenwerk zu schaffen; auch den Bacchus hat sich der Meister überlegt. Im Grunde blieb es bei den Plänen. Beethovens glanzvollste Zeit war es, da er vor einer Runde regierender Häupter musizierte, wo die Welt auf ihn sah und da sein Fidelio auf den Brettern festen Fuss fasste.

Ein Zeichen der Anerkennung war es, dass die kurz vorher gegründete Gesellschaft der Musikfreunde den Meister unter dem 22. Dezember 1815 aufforderte, für sie ein Oratorium zu schreiben.

Unter dem 16. November 1815 aber wurde Beethoven zum Ehrenbürger Wiens ernannt.



BEETHOVEN

Nach einer Bleistiftzeichnung von Louis Letronne
gestochen von Riedel, 1815.

Im Besitze von Prof. Siegfried Ochs, Berlin.