

Est. A. 15143

# Gedenkblatt

an

# Ludwig van Beethoven.



Tartu Riikliku Ülikooli  
Raamatukogu

76529

Reval, 1870.

Gedruckt bei Lindfors' Erben.

Von der Censur gestattet. — Neval, den 29. Juli 1870.

*Est. A*

Tartu Ülikooli  
Raamatukogu

*35271*

Die bevorstehenden, dem Andenken Beethoven's geweihten Concerte fordern dazu auf, das Bild des vor nun 100 Jahren uns geschenkten Mannes uns dadurch zu vergegenwärtigen, daß wir den Lebensgang und die culturhistorische Bedeutung des größten Tondichters uns in dem Augenblick in's Gedächtniß zurückrufen, wo alle deutschen Lande und weit darüber hinaus alle Culturvölker sich darauf freuen, demselben dankbar ein Gedenkfest zu feiern.

Ludwig van Beethoven wurde am 17. Dec. 1770 in Bonn geboren. Aus musikalischer Familie stammend, erfreute sich der Knabe schon mit seinen ungewöhnlichen Anlagen der sorgsamem Leitung seines Großvaters und Vaters, die beide, jener als Kapellmeister in Köln, dieser als Tenorist an der Kapelle des Kurfürsten Maximilian von Köln, sich einen guten Namen gemacht haben, und wenn nachher die rauhe und heftige Gemüthsart des Vaters den Sohn ihm ferner stellte, so bewahrte sich die Liebe der trefflichen Mutter bei ihrem Kinde einen um so tieferen und Zeitlebens dauernden Einfluß. Die äußeren Mittel für Haus und Erziehung waren oft knapp, der Schulunterricht unvollkommen, die Pflege einer edleren Geselligkeit unmöglich. Nach allem führen die Grundzüge in dem Charakter des zum Manne gewordenen Beethoven, die eigenthümliche Mischung von Heftigkeit und Weichheit, von Mißtrauen und hingebender Liebe, von starrem Trotz und hingebender Gutmüthigkeit, von herber, fast menschenfeindlicher Verschlossenheit und übersprudelndem Humor, zurück auf die Umgebung des väterlichen Hauses, und es war nur ein Glück, daß, als der junge Musiker unter den drückendsten Verhältnissen durch angestrenkten Unterricht für sich und die Seinen das tägliche Brot verdienen helfen mußte, das feinsinnige Orgelspiel desselben und vorzüglich eine ungewöhnliche Begabung für freies Phantasiren auf dem Instrument die Aufmerksamkeit des dem Kurfürsten nahe stehenden Grafen Waldstein auf sich zog, der, selbst ein feiner Kenner, dafür sorgte, daß der fast ertödtete Sinn für Musik in dem Knaben wieder belebt, das fast gelähmte Genie zu frischer, freier Schaffenskraft aufgerufen wurde. Er war es, der die drückendsten materiellen Schwierigkeiten beseitigte, der für gediegene Lehrer sorgte, auf dessen Betreiben später Beethoven nach Wien geschickt wurde, um den Unterricht Haydn's zu genießen. Und rasch wuchsen dem in gesündere Luft versetzten Talent die Schwingen. Nicht nur spielte Ludwig bereits im 11. Jahre

Seb. Bach's „wohltemperirtes Clavier“ mit staunenswerther Fertigkeit und Präcision, sondern auch, abgesehen von einigen früheren Jugendarbeiten, die er selbst zum Theil als Bagatellen bezeichnet, kennen wir keine einzige Composition von ihm, die den Stempel des Unreifen an sich trüge. Die von ihm als Op. 1 bezeichneten 3 Trios, Haydn gewidmet, sind bereits fertige, mustergültige Meisterwerke, und so hat sein ernster Sinn, so lange er schuf, durch alle Begabung schöpferischer Kraft und Ueberlegenheit sich nie verleiten lassen, leichtfertig zu arbeiten. Die zahlreichen Skizzenbücher aus seinem Nachlaß sind Zeugen, wie streng durch alle Stadien seiner Entwicklung seine Selbstkritik, wie unverdrossen sein Eifer geblieben ist, zu feilen, zu bessern, für die höchsten Ideen den vollendetsten Ausdruck zu gewinnen.

Raum 15 Jahre alt, übernahm Beethoven, während er im Orchester seinen Platz als Bratschist behielt, den Posten eines Organisten an der kurfürstlichen Kapelle in Bonn, und hier war es, wo sich ihm das Haus des Hofrath Breuning öffnete, in welchem Beethoven nicht bloß einen warmen Freund und zweiten Vater fand, sondern wo überhaupt erst durch gediegene Bildung, edle Geselligkeit und anregenden Verkehr der Grund zu der umfassenden, für alles Edle und Hohe erglühenden Geistesbildung gelegt wurde, durch die Beethoven und seine Musik um eines Hauptes Länge emporragen.

Die nächsten Gaben, zu denen ihn jene sonnigen Bonner Tage, die freundlichste Zeit seines Lebens, anregen, sind das Trio Op. 3 und das Octett in Es-dur, später als Op. 103 bezeichnet. Auch in ihnen macht sich der Einfluß seiner Vorbilder — und wer hätte ein würdigeres, als Haydn und Mozart, abgeben können — noch geltend. Das weiche lyrische Element ungetrübten woligen Behagens bildet den Grundton; die stille Umfriedigung des Idylls wird kaum durchbrochen. Deutlich durchzieht die Werke dieser Periode jene den älteren Wiener Meistern eigenthümliche gesangmäßig einfache Melodie, mild und fromm, nur hier zum schalkhaften Menuett, dort zu kunstgerechter Variation ausbiegend. Es sind echte, wahre, herzliche Empfindungen, welche diese Musik ausspricht, aber noch schwebt der Nachen spielend auf leicht gekräuselter Welle dahin, noch wühlt der Sturm die Tiefen des Menschenherzens nicht auf, noch ist der Kampf eines markigen Willens gegen den gähnenden Strudel menschlicher Leidenschaft und menschlichen Elends nicht entbrannt. Nur in der knapperen Form, dem vornehmeren Wurf, der kräftigeren Plastik, vor allem aber dem unererschöpflichen Reichthum einer begnadigten, fast mühelos gestaltenden Phantasie mochten Eingeweihte die ureigene, tiefe und große Künstlernatur ahnen, wie Mozart aus dem Winter 1786/87, als Beethoven Wien einen Besuch abstattete (beiläufig fast die einzige größere Reise, die er je gemacht) und vor dem im Zenith seines Ruhmes stehenden Meister über ein aufgegebenes Thema auf dem Klavier phantasirte, die Aeußerung in den Mund gelegt wird: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“

Mozart sollte davon nicht mehr Zeuge sein. Als Beethoven 1792 nach Wien übersiedelte, das er fortan, den Sommer in der schönen Umgebung der Kaiserstadt zubringend, nur zu kurzen Ausflügen wieder verlassen hat, war der Componist des Don Juan von der Erde abgerufen. Haydn, Albrechtsberger, Joh. Schenk mußten dem lernbegierigen Schüler als Lehrer dienen, der daneben auch die vorzüglichsten Virtuosen aufsuchte, um sich mit der Natur der einzelnen Instrumente bekannt zu machen. Aber nicht die Schule hat ihn zum Meister gemacht. Wie als kämen jetzt erst, in der zusauchzenden Umgebung der kunstsinigen Hauptstadt, all die herrlichen Anlagen seiner reichen Natur zum Durchbruch, so tritt mit der Wende des Jahrhunderts, es war zu der Zeit, als Haydn sein letztes Quartett unvollendet mit den Worten hingelegt hatte: „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich“, Beethoven als der würdige Erbe der alten, als der vollberechtigte Vorkämpfer einer neuen Aera ebenbürtig in die Reihe der Componisten ein, und Schlag auf Schlag folgen die Werke, mit denen er in die musikalischen Vorstellungen des zopfigen Philistertums von gestern Bresche legt.

Zwar von der 1. (C-dur) und 2. (D-dur) Symphonie, dem Oratorium „Christus am Delberg“ Op. 85, dem 3. Clavierconcert in C-moll Op. 37, den Sonaten und Liedern bis zum Jahre 1804 gilt das noch weniger; aber auch sie wie die anderen Werke dieser Periode (außer den genannten besonders die Violintrios Op. 9, die Sonate pathétique Op. 13, die Violinquartette Op. 18, Septett Op. 20, Sonate in As Op. 26 mit den kunstvollen Variationen und dem Trauermarsch in As-moll, Phantasie- (Mondschein-) Sonate in Cis-moll Op. 27, der leidenschaftlich von B. gefeierten Gräfin Juliette Guicciardi gewidmet, Violinquintett in C Op. 29, Sonate in D-moll Op. 31, die Alexander- und Kreuzer-Sonaten Op. 47, die schönsten für Clavier und Violine, endlich die bis 1860 in 40 Ausgaben erschienene Adelaide) legen schon Zeugniß ab von der rastlosen, nach allen Richtungen vordringenden, immer neuer Formen und Ausdrucksweisen sich bemächtigenden Schaffenskraft, und lassen die Stellung Beethoven's als des hervorragendsten Componisten unter den Zeitgenossen seit Anfang des neuen Jahrhunderts im großen Ganzen als anerkannt erscheinen. Einzelne Stimmen natürlich widersprechen. Ein Theil des Publicums verhielt sich einer so eigenthümlichen Künstlernatur gegenüber in allen Phasen ihrer Entwicklung zweifelhaft, theils zuwartend, theils geradezu ablehnend. Ein Aehnliches hatte Mozart erfahren müssen; und wie zäh das Althergebrachte sich behauptete und wie langsam eine gerechtere Würdigung sich Bahn brach, ersehen wir am besten aus der Gegenüberstellung zweier literarischen Urtheile, die, obgleich durch einen Zeitraum von nahezu 30 Jahren getrennt, wesentlich dieselbe Stufe des Urtheils repräsentiren. Im Jahre 1806 schreibt der Wiener „Freimüthige“ über die berühmte große Leonoren = Ouverture in C: „Vor Kurzem wurde die Ouverture zu

Fidelio im Augarten gegeben, und alle parteilosen Musikkenner waren einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie geschrieben worden. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit entfernen, z. B. ein Posthornsolo (!), das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollendet den unangenehmen, betäubenden Eindruck.“ Dem reiht sich würdig an, was im Jahre 1835 die 1. Auflage des sonst trefflichen und bei Mozart z. B. schon das richtige Urtheil findenden Universal-Lexikons von Pierer unter dem Artikel „Beethoven“ schreibt. Da heißt es u. a. — der ganze Artikel nimmt 19 Halbzellen ein — nachdem die gute Instrumentirung in den Symphonien gnädigst anerkannt ist: „Weniger haben seine Opern Lenore, Fidelio (sic) und viele andere angesprochen.“ So hatte man auch einmal Händel's Chöre Elephantengetrappel und Mozart's Zaubersflöte Kindermusik genannt.

Um so mehr waren die, welche ein besseres Verständniß mitbrachten, bemüht, dem großen Meister Aufmerksamkeiten zu erzeugen. Fürst Lobkowitz stellte ihm seine Kapelle, Graf Rasumowsky sein Quartett, Fürst Richnowsky gar sein Haus zur Verfügung; aus weiter Ferne bewarben die Verleger sich um seine Compositionen. Da, auf dem Gipfel menschlichen Glückes, erfährt er dessen Unbestand. Künstlers Leiden unsre Freuden, das sollte schmerzlicher als je sich auch an ihm bewahrheiten. Es traf ihn das Schrecklichste, was in seinem Beruf ihn treffen konnte: die Taubheit. Das Leiden, Anfangs noch der Hoffnung auf Besserung Raum gebend, verschlimmerte sich reizend rasch, und hatten schon frühere Briefe von vertrauten Freunden darüber geklagt, daß er außer Stande sei, die hohen Töne von Instrumenten und Singstimmen aus einiger Entfernung zu hören, so war es ihm bald völlig unmöglich, irgendwie länger activ die Musik auszuüben. Setzte er sich zum Phantastiren an den Flügel, so sprengte er die Saiten reihenweise; dirimirte er ein selbstcomponirtes Werk, so mußte er aus der Bewegung der Violinbogen den Tact zu erkennen suchen. Das verursacht ihm denn oft namenlose Angst, der Rückschlag auf das Gemüth kann nicht ausbleiben, und tief scheucht es ihn in die Melancholie. Ein Zug von Wehmuth geht seitdem durch alle seine Musik; auch im lachenden Auge glänzt die Thräne. Zuweilen packt's ihn und treibt ihn fort bis an die Grenze von Selbstmordgedanken, wie wenn er in seiner Musik eine Hand voll Noten nimmt und sie hinauf schleudert bis in verwegene Höhe, um ihm als Ausdruck einer Prometheusklage, eines jäh aufschreienden Schmerzes zu dienen; aber dann rafft er sich wieder auf und „will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es ihn gewiß nicht“ (Brief an Wegeler).

Er hat redlich Wort gehalten. Die körperlichen Leiden haben seinen Geist gestählt, nicht besiegt. Mit starkem Arm sich wider das

Elend stemmend, das auf ihn eindringt, erhebt er, ein wahrer Dichter, seine Kunst zum Ausdruck des persönlich Erlebten und feiert mit jedem neuen Werk, dem er mit der Energie des Mannes das Gepräge der eigenen Natur aufdrückt, die That, durch die er sich frei macht von den Fesseln, die ihn herabzuziehen und zum Sklaven zu machen drohen. Von dieser Zeit vorzüglich datirt es, daß Beethoven, nachdem er zuvor in einem fast planmäßig erscheinenden Entwicklungsgang sich der verschiedenen Formen der Kammermusik bemächtigt hat, von der Clavier-sonate an mit und ohne Begleitung bis zum Quartett, der gesammten Instrumentalmusik die Ausbildung gab, die nach Form und Gehalt als sein Werk gelten muß. Den Einflüssen seiner großen Lehrer entwachsen, wandelt er fortan, ganz er selbst, mit wachsender Selbstständigkeit seine Individualität zur Geltung bringend, seine eigene Bahn und übt, mit seiner Kunst die allerhöchsten Aufgaben suchend und lösend, durch sie eine Macht aus, die in erschütternder, tief aufregender Gewalt ohne Beispiel ist.

Das erste Werk, das die Spuren dieser neuen Epoche an der Stirn trägt, ist die 1804 vollendete 3. Symphonie (eroica Op. 55), in der das absolut schöpferische Genie des Künstlers sogleich eine so überzeugende Sprache führt, daß sie von nicht Wenigen für die gelungenste Orchestercomposition Beethoven's überhaupt erklärt wird, in der wenigstens die künstlerische Eigenthümlichkeit seines Wesens in großartiger Schönheit am beredtesten hervorträte. Mit der großen Leonoren-Duverture (1805) und den 3 russischen Quartetten (1806) ist die neue Richtung vollständig entschieden. Sie wird festgehalten und weiter verfolgt in den Trios Op. 70, dem Quartett Op. 74, dem Sextett Op. 81; vor allem aber bezeichnen von nun an die Symphonien, zunächst die 4. (B-dur Op. 60), die 5. (C-moll Op. 67) und noch aus demselben Jahr die Pastorale (Op. 68), dann die 7. und 8. in A-dur und F-dur (1812) und die Schlachtsymphonie (Vittoria, Wellington gewidmet Op. 91) wie Marksteine den Entwicklungsgang des Meisters.

In ihnen ist uns das Höchste gegeben, was zu irgend einer Zeit in der reinen Instrumentalmusik geleistet ist, die eben durch sie zu dem Rang einer absoluten Beherrscherin der menschlichen Seele in der Sphäre der Tonkunst erhoben worden ist. In Rücksicht auf sie ist niemand, auch Mozart nicht, in allem übrigen unerreicht und an Universalität der Begabung ihn überragend, neben oder gar über Beethoven zu stellen. Die Schlagfertigkeit des Ausdrucks, die wachsende Bedeutung des rhythmischen Elements, der polyphone Stil, die organische Erweiterung der Form, die poetische Vertiefung des Inhalts, die neuen Klangfarben, durch welche die verschiedenen Instrumente in individueller Selbstständigkeit charakteristische Bedeutung gewinnen, die Kunst, große Klangmassen bald verdichtend, bald auflösend sich gegenüberstellen und mit einander kämpfen zu lassen — das alles hebt diese Symphonien über die meisten Mozart'schen eben so

weit hinaus, wie die Haydn'schen von diesen überragt werden und ihrerseits wieder weit alle vorhergegangenen Leistungen hinter sich lassen. Sprach in den Haydn'schen sich ein kindlich heiteres, naives Empfinden, in den Mozart'schen der Wollaut einer zartfühlenden, harmonischen Natur aus, so begegnet uns hier der gelungene Versuch, eine großartige, zusammenhängende, phantasiereiche Weltanschauung in das Gewand der Töne zu kleiden, und wir werden nicht irren, wenn wir gerade hierin, in dieser idealen Vertiefung des Inhalts, wie sie den Anstoß gab zu einer Weiterbildung der Form, auch den fruchtbaren Keim einer neuen Weise musikalisch zu reden erblicken, die seitdem für alles edlere musikalische Schaffen bestimmend geblieben ist.

Nächst den Symphonien wären um ihrer Bedeutung willen vor allem die großen Concerte für Clavier und Violine, die charakteristische Coriolan = Overture, die Musik zu Göthe's „Egmont“, die Phantasie für Clavier, Chor und Orchester Op. 80, diese Vorläuferin der 9. Symphonie, die gedankenreichen Clavierfonaten zu nennen, welche letzteren wol zumeist in dem großen Kreise der Dilettanten den Namen Beethoven's berühmt gemacht haben: — die ältere Pastoralsonate in D-dur Op. 28, dieses würdige Seitenstück der gleichnamigen Symphonie, die s. g. appassionata F-moll Op. 57, die großartige Es-dur Sonate Op. 81.

Auch auf dem Gebiet der Gesangsmusik entstanden während dieses Decenniums bis 1814 die großartigsten Schöpfungen: die Götlieder Op. 75 und 83, die C-dur Messe Op. 86, die Märsche und Chöre zu den „Ruinen von Athen“ und zu „König Stephan“, allen voraus Fidelio, ohne Widerspruch nach Mozart's Zauberflöte die erste Leistung auf dem Gebiet der deutschen Oper, von der auf ihrem Gebiet ebenso, wie wir es bei den Symphonien sahen, eine Revolution in der Gestaltung des musikalischen Drama's datirt, die bis heute nicht zum Abschluß gekommen ist.

Das Congressjahr 1814 zeigt uns Beethoven auf der Höhe seines Ruhmes. Für die Versammlung der Monarchen componirte er, von dem Magistrat Wiens, dessen Ehrenbürger er geworden, dazu aufgefordert, die Festcantate „Glorreicher Augenblick“ Op. 136 (bekannter unter dem späteren Namen „Preis der Tonkunst“); seine 7. und 8. Symphonie erlebten glänzende Aufführungen, der seit 1805 zurückgelegte Fidelio wurde erfolgreich wieder aufgenommen, um, von der Schröder-Devrient in der Titelrolle mit neuem Glanz belehnt, seinen Siegeszug über die deutsche Bühne anzutreten. Auch für die äußere Existenz Beethoven's schien, seit in Folge einer Berufung als Kapellmeister nach Kassel einige Mitglieder der hohen Aristokratie, um ihn Wien zu erhalten, ihm ein Jahrgeld von 4000 fl. jährlich zugesichert hatten, hinreichend gesorgt. Und doch, gerade von jetzt ab häuften Schwierigkeiten aller Art sich dermaßen, daß des Künstlers Lage immer trauriger, immer hoffnungsloser und zuletzt wahrhaft bejammernswerth sich gestaltete. Das Gehörübel hatte sich allmählich so

gesteigert, daß er allen gesellschaftlichen Kreisen je länger je mehr, zuletzt selbst dem Dirigentenpult fern bleiben mußte; ein Theil der alten Freunde war gestorben, ein anderer durch düsteren Mißmuth ihm entfremdet, neue vermochte seine verzweifelte Menschenscheu nicht zu gewinnen; bei dem lebhaftesten Gefühl für Familienglück sieht der immer mehr vereinsamende Mann von keinem weiblichen Wesen seine Neigung erwidert; eine unselige Manie, die Wohnung zu wechseln, so daß er ihrer oft drei und vier zugleich hat, läßt ihn nirgend heimisch werden; ein ehr- und herzkränkender langwieriger Proceß gegen Verwandte zerrüttet zugleich seinen Frieden und sein Vermögen; den ihm zugesicherten Jahrgehalt sieht er, weil der Tod die Reihen seiner Gönner lichtet, geschmälert; der österreichische Staatsbankerott von 1811 läßt ihn auch nicht unberührt; an dem ungerathenen Neffen, dem er alles geopfert, den er selbst adoptirt und zum Universal-erben eingesetzt hat, muß er durch einen beispiellosen Undank Kummer und Schande erleben; seine Werke, klagt er, werden immer weniger verstanden; ein leidenschaftliches Mißtrauen verscheucht jeden ruhigen Genuß aus seinem Leben: — fürwahr, einem Andern wäre unter solchen Verhältnissen die Kraft gebrochen, er aber kämpft fort und bewährt auch jetzt, in der selbsterwählten Einsamkeit, die Elasticität des Geistes, welche ihn zum Künstler macht und welche die Gaben, die uns in dieser 3. Periode, von dem Jahr 1814 an bis zu seinem 1827 erfolgten Tode, seine Muse bringt, wahrlich nicht als die geringsten erscheinen läßt.

Während er selbst für seine Leiden in dem Studium eines Plato, Plutarch, Shafespeare, Göthe Erhebung und Trost sucht und seine aufrichtige, wenn gleich deistisch gerichtete Frömmigkeit ihn den höchsten speculativen Fragen nachdenken lehrt, spiegelt sich auch in den nächsten Compositionen bis zu den zwanziger Jahren die Stimmung des Meisters, der, nachdem im Kampf mit dem Leben der wilde Ungeßüm seiner trotzigten Kraft gebrochen, als Philosoph den Muth der Ergebung gefunden hat. Die Unendlichkeit einer ungestillten Sehnsucht, die sich selbst zu resigniren zwingt, ist die Signatur der Werke, denen wir jetzt begegnen. Es sind ihrer nicht viel. Auf die feinsinnige Composition nach dem Göthe'schen Gedicht „Meeresstille und glückliche Fahrt“, die in ihrem ersten, längeren Theil eine bis zur Erstarrung alles Lebens unheimliche Stille athmet, folgen nur einige wenige Sonaten und Liedercompositionen, unter jenen hervorragend die Riesen-Clavier-sonate Op. 106, unter diesen der herrliche „Liederkreis von Beethoven, An die ferne Geliebte“, Op. 98.

Doch noch einmal rafft er sich auf, der müde Kämpfer; noch einmal erwacht die alte Löwenkraft, und mit einer Inbrunst, einer Leidenschaft sind die Ideen, die den Tondichter derzeit bewegen, die Blut seiner Andacht und der Freiheitsdrang seiner starken, über alle Schranken hinausstrebenden Mannesseele, den Werken der zwanziger Jahre eingehaucht, daß gerade sie und sie am allerstärksten, ein treuer

Ausdruck modernen Empfindens — wir meinen des geadelten — in dem Herzen der Gegenwart nachzittern und wie ein Meer mit ihrer Conflut die ganze Culturwelt unserer Zeit umspannen, die ihre eigenen Anschauungen und Kämpfe in diesen letzten Vermächtnissen Beethoven's wie eines Schers am wahrsten und am edelsten ausgesprochen findet.

Die grandiose D-dur Messe, die „missa solemnis“ Op. 123, für die Installation des zum Erzbischof von Olmütz gewählten Erzherzogs Rudolph geschrieben, eröffnet den Reigen. Schon in ihr hat Beethoven die ganze Summe seiner geläuterten Weltanschauung niedergelegt, so weit sie künstlerischem Vermögen erreichbar ist, und so weit werden in Ausdehnung und Mitteln und Intentionen, wir könnten auch sagen in technischen Schwierigkeiten, bei diesem Riesenwerk, an dem der Meister vier Jahre hindurch mit der größten Lust und Liebe und mit Anspannung aller seiner Kräfte arbeitete, die gewöhnlichen Dimensionen überschritten, daß die Folgezeit zu dem Werk wie zu einer Höhe aufschaut, zu der ihr Empfinden nur mit Mühe nachklimmen mag. Dem Kyrie und Gloria, die ihr Schöpfer selbst als Meisterwerke ansah, gesellen sich noch ein Credo, Sanctus und Agnus Dei zu, im Ganzen 25 verschiedene Nummern, die in Rhythmus und Tonart wechseln.

Das Werk war kaum vollendet, als Beethoven mit den gleichen Intentionen, mit den gleichen Ansprüchen und mit dem gleichen Eifer sich an die Ausführung einer andern Lieblingsidee begab, eine Symphonie für sein geliebtes Orchester zu schreiben, deren letzter Satz mit Schiller's Ode „An die Freude“ schließen sollte. Ach, er hat sie Zeit Lebens so heiß ersehnt und nie gefunden! Wir aber stehen vor der 9. Symphonie, der letzten, der imposantesten, die der Meister geschaffen. Die compacten Massen lösen sich hier, ohne den Beethoven'schen Ursprung zu verleugnen, zu einem polyphonen Wettkampf der Instrumente auf, die bis zur Pause, die im Scherzo das Motiv nachwirbelt, ein jedes einzeln bedacht und geliebkost werden, wie als ahnte den Künstler, daß er für immer Abschied nehmen müsse. Der 2. (D-moll) Satz, *molto vivace*, erinnert an die Pastorale, doch mehr im bukolischen Styl und ohne ihre Schrecken; der 3. (D-dur) Satz, *Adagio molto e cantabile*, stimmt den Ton der Elegie am Grabe der Hoffnung an. Doch nachdem mit den Dissonanzaccorden aus der Einleitung des 4. Satzes auch der letzte Schatten der Betrübniß gewichen ist, braust mächtig und übermächtig der Chor der Freude daher, die himmelhoch jauchzend die ganze Welt im Bruderkuß umschlingt.

Während Beethoven an dem Werke arbeitete, wurde ihm die Wohnung gekündigt, weil — die übrigen Miethsleute die Geduld verloren; der Componist hatte, wohl selbst dessen unbewußt, über der Partitur Tag und Nacht so heftig mit Armen und Beinen den Tact geschlagen. Bei der ersten Aufführung war er zugegen, aber

als im Scherzo und abermals am Schluß der Symphonie das Auditorium in einen nicht enden wollenden Beifallsjubel ausbrach, mußte man ihn, der, mit dem Rücken dem Proscenium zugekehrt, keinen Laut davon vernahm, darauf aufmerksam machen, daß er wenigstens sähe, was um ihn vorging. Er ist darauf betrübt nach Hause geschlichen und hat nie wieder seitdem sich öffentlich in einem Concert gezeigt.

Die Compositionen, die noch folgen, die 1824—26 geschriebenen letzten 5 Quartette Op. 127, 130, 131, 132, 135 und die Fuge Op. 133, gingen an den Zeitgenossen, die bequemere Genüsse suchten, spurlos vorüber. Erst eine spätere Zeit ist zu ihnen zurückgekehrt und hat sie zum Gegenstande eines ernstern Studiums gemacht, von dem die technischen Schwierigkeiten der verwickelten Factur wol zurückschrecken können, nachdem sie, an das Unausprechliche des idealen Gehaltes hingegeben, das Stoffliche des rein musikalischen Elements fast als eine Last zu empfinden scheint, die sie abzustreifen bemüht ist, die jedenfalls, einer selbständigen organischen Form entkleidet, von rein symbolischem Werth, den dennoch verschleierte Inhalt nur dunkel ahnen läßt. Brendel freilich in seiner Musikgeschichte hat mit Beziehung auf sie das große Wort gesprochen, es sei Musik, die nicht mit dem Ohr beurtheilt werden dürfe, doch das ist eine Aeußerung, die an alberner Uebertreibung vielleicht nur noch von der überboten wird, in der er die 9. Symphonie „die größte That nach der Erlösung der Menschheit durch Christum“ nennt. Die Tonkunst steht hier, wo versucht wird, auch abstracte Ideen durch sie auszusprechen und sie damit zu einem neuen Organ zu machen, durch das alles Höchste wie durch eine Offenbarung gelehrt werden könne, offenbar an den Grenzen ihres Vermögens.

Die gemeinten letzten Arbeiten hatte Beethoven schon unter schweren körperlichen Leiden vollendet. Von den Folgen einer Lungenentzündung, die ihn im December 1826 auf's Krankenlager warf, hat er trotz wiederholter schmerzhafter Operationen sich nie wieder erholt. Die bittere Noth dieser Wochen wurde ihm durch die Pietät der philharmonischen Gesellschaft in London in etwas gemildert. An seinem Sterbebett standen ein fremder Musiker und die beiden alten Freunde Schindler und Breuning. Der 26. März 1827 war sein Todestag.

Bei seiner Beerdigung erinnerte sich die Stadt daran, daß sie einen großen Mann verloren. Das Grab auf dem Währinger Kirchhof ward mit einem Denkstein geschmückt; in der Geburtsstadt Bonn wurde 1845 Beethoven's Erzstatue in ganzer Figur aufgestellt; das schönste Denkmal ist ihm mit der kritischen Gesamtausgabe seiner Werke gesetzt, die, ein schönes Zeugniß deutscher Umsicht und deutschen Fleißes, in 24 Serien 1862—64 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist. Daß Beethoven, wie Schiller und Göthe auf anderem Gebiet, es verstanden hat, aus dem Geist des in der modernen

Welt pulsirenden Lebens heraus zu dem Geschlecht unserer Tage wahr und warm und kräftig zu reden, er, der in allem, was er dachte, was er strebte, was er that, ein ganzer Mann war, eine große, reiche, lautere, energische Natur, dafür dürfen auch die zahlreichen Versuche der letzten 40 Jahre als Beweis gelten, ein zusammenhängendes Bild seines Lebens aufzustellen, am bedeutendsten durch Marx (Eudw. van Beethoven's Leben und Schaffen, 2. Aufl. Berl. 1863), dafür wäre endlich, wer noch zweifeln wollte, auf die zahllosen Feste hinzuweisen, die in diesen Monden die musikalische Welt aller Breiten und Zungen, ohne daß noch ein Miston laut geworden wäre, in dankbarem Andenken ihm feiert und denen auch unsere Stadt sich mit der Auf- führung einer Reihe seiner Werke anschließen will, die zum Schluß noch ihre Besprechung fordern.

Für den ersten Tag sind zur Aufführung in der Kirche bestimmt die C-dur Messe und die Eroica. Die Messe, als Op. 86 com- ponirt (1807) und dem Fürsten Esterhazy gewidmet, setzt sich als Musikstück in dieser Weise zusammen:

1) Hymnus. Andante con moto  $\frac{2}{4}$ . Kyrie („Tief im Staub“) C-dur. Allegro  $\frac{4}{4}$ . Gloria („Preis sei dir“). Andante mosso  $\frac{3}{4}$ . Qui tollis peccata („Ost wenn in der Nacht“) F-moll. Allegro ma non troppo  $\frac{4}{4}$ . Quoniam tu solus („Vereint von allen Zungen“) C-dur.

2) Hymnus. Allegro con brio  $\frac{3}{4}$ . Credo („Ahnend“) C-dur. Adagio  $\frac{2}{4}$ . Et incarnatus est („und schon entfesselt“) Es-dur. Allegro  $\frac{4}{4}$ . Et resurrexit („dennoch erforen“) C-dur. Vivace  $\frac{4}{4}$ . Et vitam venturi („bis laut zur Mitverherrlichung“) C-dur.

3) Hymnus. Adagio  $\frac{4}{4}$ . Sanctus („Heilig“) A-dur. Alle- gro  $\frac{4}{4}$ . Pleni sunt coeli („voll deines Ruhmes“) C-dur. Alle- gretto  $\frac{2}{4}$ . Benedictus qui venit („o wie selig“) F-dur. Alle- gro  $\frac{4}{4}$ . Osanna in excelsis („dir jauchzen Tief und Höhen“) A-dur. Poco andante  $\frac{12}{8}$ . Agnus Dei („Geist der Liebe“) C-moll. Allegro ma non troppo  $\frac{4}{4}$ . Dona nobis pacem („Neig' uns mild“) A-moll.

Neben den 4 Chorstimmen kommen 4 Solostimmen zur Verwen- dung. In Eisenstadt, der Sommerresidenz des Fürsten Paul Esterhazy, vor diesem unter Beethoven's Leitung in Gegenwart Hummel's, der Kapell- meister des Fürsten war, zum ersten Mal aufgeführt (1810), ward die Messe erst 1812 veröffentlicht und der ursprünglich lateinische Text gar erst in den zwanziger Jahren durch Unterlegung eines ziemlich wässerigen, rationalistischen Textes zu den 3 Hymnen, die uns gegen- wärtig vorliegen, umgeformt\*).

Die Eroica (3. Symphonie in Es) hat Beethoven die Nächte zweier Jahre gekostet. Die Idee des in der Zeit von 1802—4 ent-

\*) In dem bevorstehenden Concert wird die Messe in ihrer ursprünglichen Form mit lateinischem Text gesungen werden.

standenen Werkes ist der in Napoleon verkörpert gedachte Heroismus. Ihm war auch ursprünglich die Symphonie gewidmet; erst auf die Nachricht von der Verwandlung des Consuln in einen Kaiser riß der Componist ingrimmig die Widmung und den Titel „Bonaparte“ herunter und setzte an die Stelle den gegenwärtigen Titel „Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo“ (componirt, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern).

Wäre der Phantasie hier freier Raum gegönnt, so sagte uns unter den vielen Versuchen, aus den Tönen ein gegenständliches Bild zusammenzusetzen, am meisten die Auffassung zu, wie sie im Gegensatz zu H. Berlioz und R. Wagner Ulibischeff (Beethoven, ses critiques et ses glorieux. Leipzig 1857) vertritt.

1. Satz Allegro Es-dur  $\frac{3}{4}$  Tact. Das Violoncell trägt allein das Thema vor, das der Symphonie den Namen gegeben, eines der glücklichsten und fruchtbarsten, die der Componist je für einen Symphoniesatz gewählt hat. Spricht es den heroischen Gedanken der Welteroberung aus? Dann mag der Held in jenen Episoden voll Kraft und Schönheit, die den 1. Theil des Allegro's füllen, durch Orchestertutti's wie durch gewaltige Brücken verbunden, seine Kräfte zählen, die gewaltigen Angriffs- und Vertheidigungsmittel mustern, mit jenen gruppirt in Sechzehnteln das Klirren und Blitzen der Waffen malen, die er im Mittelsatz zur Schlacht ruft. Und welche einer Schlacht! Die thematische Durchführung dieses Theils übertrifft an Kraft alles, was wir sonst zu hören gewohnt sind. Es bäumen sich die Mächte der Schlacht, die Schwadronen fliegen, dort geht's zum Bajonettangriff, der Tod gähnt aus tausend Schlünden; die Verzweiflung tobt und die Raserei. Da wankt die Phalanx, die Schlacht kommt zum Stehen; in verlassenen Tönen, ohne Harmonie und Melodie, in schneidigem wiederholtem E gegen F wird nur noch das Röcheln der Todten laut. Was bewegt indeß den Geist des Feldherrn? Er schweift wohl hinüber nach den Pyramiden Aegyptens, die Zeugen waren seiner Siege, oder nach dem fernen Indien, das nach Rußland an die Reihe kommen soll, um das jungfräuliche England zu demüthigen. Violoncell und Hoboen bringen ein Motiv, das echt orientalisches gefärbt ist; viermal kehrt es wieder, halb wild, halb melancholisch, in den Molltonarten von E, von Es, von F und schließlich wieder von Es taucht das Thema auf, bis es von dem ganzen Orchester aufgenommen wird und, auf seinem Gang durch alle Instrumente riesenhaft anschwellend, zu einer imposanten Masse sich verdichtet, unter schmetternden Fanfaren und dröhnendem Paukenwirbel den Feldherrn zum Capitol zu geleiten, daß der Jubel des Volks ihn da empfangt.

Der 2. Satz Adagio assai C-moll  $\frac{2}{4}$  Tact stellt dem Bilde menschlicher Größe das Nichts entgegen, in das sie hinab muß. Rasch tritt der Tod den Menschen an. Die Klänge eines Trauermarsches begleiten einen Braven auf dem letzten Wege. Die Religion

will durch den Ausblick nach oben trösten; der angestimmte Hymnus in D-dur läßt einen Hoffnungsstrahl in das finstere Nachreich fallen, aber das Auge der Trauer ist für sein Licht noch geschlossen. Wieder erklingt das Thema des Marsches in Moll, wieder wogt der Schmerz in bewegtem Fugato auf und ab, die Töne in G-moll sind, nur variiert, dieselben alten Klagetöne, doch wird mit ihnen, so scheint es, ruhiger das Herz. Da schreit es auf in der Violine in eine allgemeine Pause: es war wie das Zucken eines Frauenherzens, um das es geschehen ist. Ist vielleicht aus einer Gattin jene Jammergestalt zur Wittve geworden, die da so fahl und bleich durch das unabsehbare Trauergefolge zu dem Sarge hin, der ihre Hoffnung birgt, sich den schmerzlichen Weg bahnt? Nun ist sie da, nun beugt sie sich über den Helden, nun kniet sie nieder, die Klänge des Marsches verstummen; und ihre Thränen rinnen und die Klagen lösen sich, doch nicht lange hält sie's mehr aufrecht, die Kraft verläßt sie, und schwächer und schwächer geworden bricht sie und bricht die Stimme auf einem vorhaltenden Accord ohne Schluß zusammen.

In dem 3. Satz herrscht freudige Bewegung, ein lebendiges, summendes Drängen und Treiben. Sind's Soldatengruppen, die das Feldherrnzelt umlagern, sind's Urlauber, die in Wald und Feld den Ruhetag, den das Scherzo ankündigt, fröhlich begehen? Sicher spricht sich gleich im Anfang des Streichquartetts mit seinen abgestoßenen kurzen Viertelnoten im *pp* und der nach 6 Tacten hinzutretenden Melodie der Hoboe Heiterkeit und Frohsinn aus, noch mehr in der Fanfare, welche die drei Es-Hörner im Trio hören lassen.

Ganz eigenthümlich ist der letzte (4.) Satz. Ein einfacher Baß, der nichts als ein Achtel *Piccato* in jedem Tacte angiebt, umfaßt das ganze Thema, das bald als Fugenthema, bald als Variation, in bald rascherem, bald langsamerem Tempo auftritt und immer mehr Rondoform gewinnt, um in einer rauschenden Coda, in der die frühere elegische Melodie noch einmal anklingt, mit feierlichem Glanz zu schließen.

Für das Concert des zweiten Tages im Saale der großen Gilde sind, wie wir hören, in Aussicht genommen die Leonore-Duverture Nr. 3, das Violinconcert (vorgetragen von Herrn Capellmeister Bargheer aus Detmold), das Clavierconcert in Es-dur (vorgetragen von Herrn Pianisten Sigismund Blumner) und die 7. (A-dur) Symphonie.

Leonore-Fidelio war, wie wir schon hörten, alsbald nach seiner Vollendung im Jahre 1805 zurückgelegt und fast vergessen, als die Schröder-Devrient durch meisterhafte Darstellung der Titelrolle der Menge ein neues Interesse für das Werk zu erwecken wußte. Beethoven hat im Laufe der Zeit zu der Oper 4 Duverturen geliefert, 3 zur Leonore (in C) aus den Jahren 1804—6, die 4. in E-dur zu der Bearbeitung der Oper als „Fidelio“ im J. 1814. Unsere 3. ist im Wesentlichen eine Umarbeitung der 2. Die Intro-

duction intonirt das Thema der Arie Florestan's „In des Lebens Frühlingstagen“. Da schleicht der Feind heran, verkörpert in dem ersten Motiv des Allegro, dessen Stürmen und Drängen sich das 2., selige Ruhe athmende deselben Allegro vergebens entgegenstemmt. Aber das Trompetensignal in Es verkündet Rettung. Furcht und Hoffnung streiten um den Sieg, da ertönt das Signal zum zweiten Mal, und mit Florestan's Arie lichtet sich das Dunkel, lebt die Erinnerung an die Zeit des Glückes auf, das sich wieder freundlich zu den Schwergeprüften neigt, um sofort im Presto mit in die Jubelklänge des Schlußchors der Oper einzustimmen, der die Treue echter Gattenliebe als die Macht feiert, die das Schwerste überwindet.

Das Concert für Violine mit Orchester D-dur op. 61, dem theuren Freunde Stephan Breuning gewidmet, componirt 1806, auch als Clavierconcert von Beethoven selbst arrangirt und 1808 veröffentlicht, ist das einzige, das der Meister geschrieben. Es steht auf einsamer Höhe, und unter allem, was Aehnliches folgt, ist etwa nur, doch ohne die frühere Schöpfung zu erreichen, Mendelssohn's Violinconcert vergleichbar. Festlich heiter durch den 1. Satz eingeleitet, bringt der 2. (Larghetto) ein sinniges Thema mit Variationen und der 3. (Finale) das Bild eines bunt bewegten, rührigen Lebens. Noch stets haben die größten Virtuosen die Reproduction dieses Concertes für eine ihrer höchsten Aufgaben gehalten, und daß uns das herrliche Werk würdig vorgeführt werde, dafür bürgt der Name des Künstlers, welcher dasselbe übernommen.

Das 5. Clavierconcert mit Orchesterbegleitung Es-dur Op. 73 ist mit Recht das glänzendste unter den Clavierconcerten Beethoven's genannt worden. Dem ersten in breiten Tonwellen mächtig sich ergießendem Satz folgt ein Adagio von unerreichter Lieblichkeit und Milde; im Finale wiederum schwingt der Geist stolzer Freude, welcher das Werk durchzieht, sich empor mit einer Kühnheit, einem Feuer ohnegleichen. Obgleich Clavier und Orchester gerade in diesem Concert die innigste Verbindung eingehen, so fällt ersterem doch die Herrscherrolle unbedingt zu. In Herrn Blumner wird sie, dessen Können wir gewiß sein, einen würdigen Repräsentanten finden.

Zuletzt die A-dur Symphonie, 1812 vollendet, volle fünf Jahre nach der sechsten, zum ersten Mal mit ihrer Zwillingsschwester, der „Schlacht bei Vittoria“, in einem patriotischen Concert zum Besten der in der Schlacht bei Hanau verwundeten österreichischen und bairischen Krieger gegeben.

Die Symphonie trägt den Charakter festlichen Jubels. Nachdem die Introduction durch vier Octaven in verschiedenen Tonarten wie auf granitnen Stufen zu einer Militärmelodie aufgestiegen ist, welche die Blasinstrumente in C vortragen und in F wiederholen, verwandelt sich der bisherige  $\frac{2}{4}$  Tact in den  $\frac{3}{8}$  Tact des Allegro und bringt ein leichtes, heiteres Motiv, dessen thematische Bearbeitung aus dem Satz einen der einheitlichsten und schönsten macht,

die Beethoven geschaffen. Zu diesem Motiv führt der verwickelte Mittelsatz durch eine Reihe interessanter Trugschlüsse, die das erwartete Thema errathen und wünschen lassen und immer wieder aufschieben, zurück, und nun beginnt die Perle der Symphonie zu schimmern, eine der schönsten symphonischen Nummern, von denen wir überhaupt wissen, das Andante (Allegretto A-moll  $\frac{2}{4}$  Tact), mit dem Beethoven in die Tiefen der Menschenseele hinab und auf die Höhen blühender Schönheit hinaufsteigt, ein Tonstück, auf dem die ganze Weihe und der ganze Zauber der Beethoven'schen Größe ruht. Contrabaß, Violoncell und Bratsche stimmen auf ihren tiefsten Saiten pianissimo ein thränenreiches Thema an, im Ausdruck dem Trauermarsch in As-moll verwandt; ein elegischer Gesang, der in die Violinen übergeht, verschmilzt mit diesem rhythmischen Thema, das immer stärker auftritt, bis auf das Moll die Dur-Tonart mit einem Satze folgt, der in schwankem, aus  $\frac{2}{4}$  und  $\frac{6}{8}$  zusammengesetztem Rhythmus auf Triolen sich wiegend Frieden und Ruhe athmet, in A-dur beginnend, in C-dur schließend. In die in veränderter Fassung wiederkehrenden Anfangsmotive, an die sich eine Art Coda in D-moll schließt, ist ein kurzer fugirter Satz eingefügt, und nun kehren, bis kurz vor dem Schluß in C, die Friedenslänge in A-dur wieder, von denen erst die jäh abbrechenden Schlußtacte sich losagen.

Wie das Andante durch harmonischen und melodischen Reiz, so zeichnet das Scherzo (Presto F-dur) durch hohe rhythmische Schönheit sich aus, an Reichthum der Phantasie selbst hinter dem der C-moll Symphonie kaum zurückstehend. Wie bilderreich originell, wie farbig mannichfaltig diese Sprache in den beiden verschiedenartigen Hälften des Scherzo's, ehe es abermals, wie der 2. Satz, unerwartet schroff abbricht!

Am einfachsten wirkt das Thema des Finale (Allegro con brio  $\frac{2}{4}$  Tact), das aus E in F, aus C in B überführt und immer dasselbe bleibt, so recht das Bild eines unbezähmten Muthwillens und ohne Aufhören neckenden Humors, bis eine schimmernde Coda das Ziel setzt.

Wie wir sehen, sind es nicht geringe Gaben, welche die bevorstehenden Concerte uns zu bieten kommen. Mögen sie denn des Mannes, den wir feiern wollen, und unserer Verehrung gegen ihn würdig sich gestalten und der Fleiß, die Ausdauer und Mühe, welche seit Monaten die Veranstalter, gemeinsam mit Privaten und mit Vereinen, angewendet haben, darin den begehrten Ersatz finden!

Es  
A-1514