Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1921

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0042|LOG_0010

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 6

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

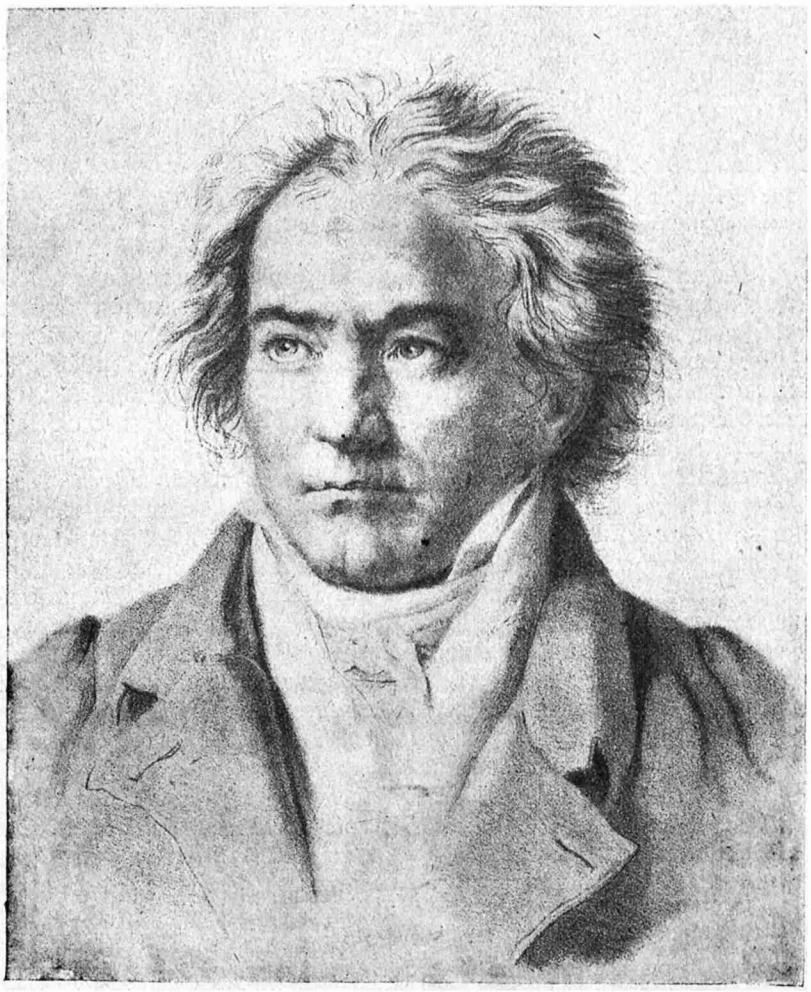
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt: Beethoven und wir. Von Prof. Dr. Hermann Abert (Leipzig). — Zur Psychologie des Beethovenschen Schaffens. Von Prof. Dr. Arnold Schering. — Beethoven und die vorklassische Uebergangszeit. Von Universitätsdozent Dr. Wilhelm Fischer (Wien). — Beethoven und die Zeitstile. Von Dr. Hans Joachim Moser (Halle). — Beethoven in Mödling. Von Dr. Theodor Frimmel (Wien). — Beethovens geistige Persönlichkeit. Von Ernst Ludwig Schellenberg. — Der Beethoven-Kult der Zukunft. Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart). — Neue Beethoven-Literatur. — Kunstbeilage.

Beethoven und wir.

Von Prof. Dr. Hermann Abert (Leipzig).

Beethovens 150. Geburtstag ist der erste Erinnerungstag eines großen Meisters, den unser Volk unter ganz veränderten Verhältnissen feiert. Der Ernst der Lage sorgt wohl von selbst dafür, daß dieser Feier das äußerliche, geräuschvolle Treiben fern bleibt, mit dem wir vor dem Krieg derartige Jubiläen zu begehen pflegten. Mit Recht ist es oft beklagt worden, daß die Wirkung dieser Feiern weit mehr in die Breite als in die Tiefe ging und daß das Verständnis des betreffenden Meisters durch sie kaum wirklich gefördert wurde. Ja es gab Leute, und zwar waren es durchaus nicht die schlechtesten, die sich von ihnen, angewidert durch den immer deutlicher zutage tretenden Geschäfts- und Reklamegeist, überhaupt zurückzogen. Und doch ist es ein durchaus natürlicher und gesunder Trieb, wenn ein Volk das Dichterwort: „Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt“ auch äußerlich wahr zu machen sucht. Nur sollte es dabei nie vergessen, daß Feste feiern im Grunde ein recht ernstes Geschäft ist und daß die bloße Erinnerung an vergangene Männertaten uns nicht nur nicht fördert, sondern geradezu niederdrücken muß, falls es uns nicht gelingt, sie wieder zur lebendigen Gegenwart, zu einem Teil unser selbst zu machen und den kleinen Ring unsres Lebens in des Daseins unendliche Kette einzufügen. Nur was wir wirklich innerlich erlebt haben, ist unser. Alles andere bleibt im besten Falle ein flüchtiger Rausch, der uns, wenn er verflogen ist, das Gefühl der inneren Leere um so drückender empfinden läßt.



Ludwig van Beethoven.
Nach einer Kreidezeichnung von August von Kloeber, 1817.

Es trifft sich merkwürdig, daß der erste unserer großen Männer, den der Kreislauf der Jahrhunderte uns jetzt in der tiefsten Erniedrigung wieder ins Gedächtnis zurückruft, gerade Beethoven ist, von dem das echte Manneswort stammt: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.“ Ohne Selbstüberhebung können wir sagen, daß unser Volk sich während seines Kampfes gegen eine ganze Welt dieses Geistes würdig gezeigt hat. Wohl ein jeder hat denn auch den neuen, stahlharten Klang vernommen, der uns seit 1914 gerade aus Beethovens Musik entgegentönte und den ganzen Menschen in uns weit stärker aufrüttelte, als es alle ästhetisierende Begeisterung der Friedensjahre vermochte. Seitdem hat das Schicksal gegen uns entschieden. Auf die ungeheure Kraftanstrengung ist der natürliche Rückschlag gefolgt. Unser Volk ist todmüde geworden, sein Vorrat an ethischer Kraft scheint fast ganz ausgegeben, in stumpfer Gleichgültigkeit neigen viele dazu, sich selbst vollends freiwillig vor dem Schicksal niederzubeugen. Wohl mag mancher darunter sein, der seinen Beethoven auch jetzt nicht vergessen hat. Aber es bleibt bei einer wehmütig resignierenden Verehrung; das Beethovensche Wort, daß die Musik dem Menschen Feuer aus der Seele schlagen soll, hat für solche Leute seine Kraft verloren, und von der lebendigen Kraft, die von seiner Musik ausgeht, verspüren sie kaum einen Hauch mehr. Die Frage: was ist uns heute Beethoven? erscheint also gegenwärtig zeitgemäßer denn je, wenigstens für den, der nach alter deutscher Anschauung in der Musik nicht bloß einen Schmuck des Daseins, sondern eine Lebens- und Kulturmacht erblickt.

Beethoven ist eine der größten Einheiten, in denen sich der deutsche Geist bisher verkörpert hat. In seiner Persönlichkeit liegt eine ungeheure Summe von Kräften beschlossen, deren Wirkung sich seitdem in unverminderter Stärke weit über die

Grenzen unſeres Heimatlandes erſtreckt hat. Kein Wunder, daß ſie die verſchiedenartigſten Erklärungsverſuche ins Leben gerufen hat, von den rein biographiſchen an, die ſich an ihrem äußeren Lebensgange genügen ließen, bis zu den phantaſtiſch-intuitiven Deutungen der Romantik, für die Beethoven der Schutzpatron alles Sturmes und Dranges war, den tiefſinnigen

Die Eltern Ludwig van Beethovens.

Nach den Gemälden von Kaſpar Benedikt Beckenkamp im Beethoven-Haus zu Bonn.

philoſophiſchen Spekulationen R. Wagners, den bahnbrechenden ſtilkritiſchen Unterſuchungen H. Riemanns und der ſozial-äſthetiſchen Theorie P. Bekkers. Jeder dieſer Verſuche glaubte dem „echten“ Beethoven auf die Spur gekommen zu ſein, jeder hatte auch tatſächlich ein wertvolles Stück des „echten“ zutage gefördert. Aber gerade die verſchiedenen Wege, auf denen ſie dem Ziele zuſteuerten, lieferten den deutlichen Beweis dafür, daß das Ziel ſelbſt in unerreichbarer Ferne liegt. Es iſt mit Beethoven nicht anders als mit jedem Genie: es enthüllt uns nur den farbigen Abglanz ſeines Weſens, nicht dieſes Weſen ſelbſt und auch jenen Abglanz jeder Generation, ja jedem Einzelnen in immer wieder neuen Farben. Wir müſſen uns damit beſcheiden, daß wir von Beethoven nur ſoviel begreifen können, als unſere eigene Fähigkeit des Erlebens hergibt. Nur ſoweit vermag auch die geſchichtliche Forſchung Früchte zu tragen. Darüber ſollte uns keine noch ſo ſubtile und ſcharfſinnige Methode hinwegtäuſchen. Sie iſt gewiß unentbehrlich und wo ſie fehlt, mangelt es ſtets auch an dem inneren Ernſt, ohne den wir niemals an unſere großen Männer herantreten ſollten. Aber wo jene begrifflichen Künſte und Fertigkeiten zum Selbſtzweck werden, liegt ſtets der begründete Verdacht vor, daß der Betreffende ſich ſelber wichtiger nimmt als ſeine Aufgabe. Die Geſchichte hat es außerdem mit dem Lebendigen zu tun und nicht mit dem Toten, und ſchon das, was einer für lebendig hält, iſt ein ſicheres Merkmal für ſeine Eigenſchaften als Hiſtoriker.

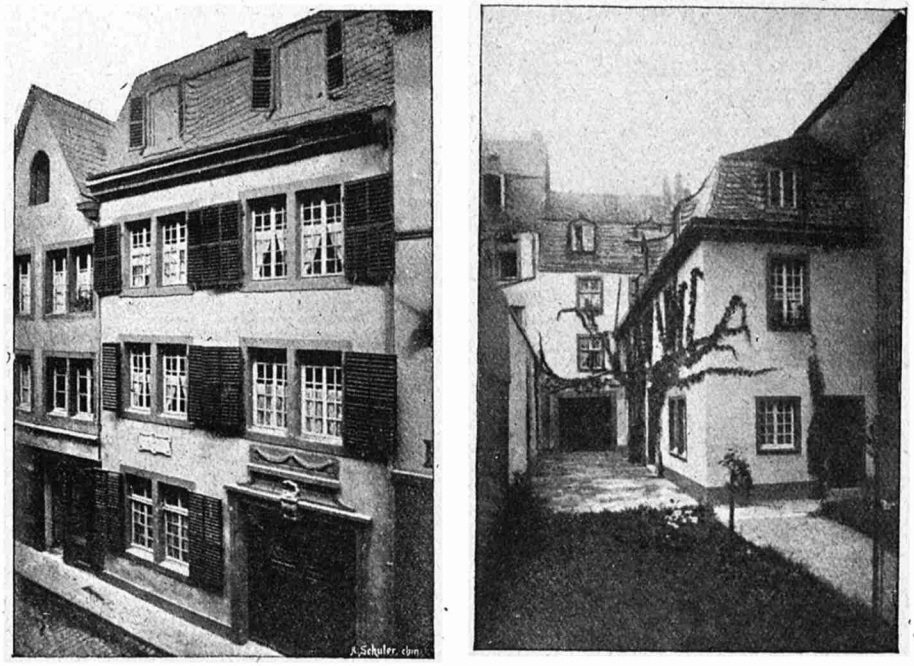
Es kann ſich alſo nur darum handeln feſtzuſtellen, welcher Teil der Beethovenſchen Kunſt auf uns Moderne am lebendigſten wirkt, ſozuſagen welche Seite dieſe Zentralſonne uns heute zukehrt, Leben ſpendend und Kräfte weckend. Dazu iſt freilich nicht bloß die Kenntnis einzelner Werke, ſondern des ganzen Beethoven nötig. Nur wer Beethoven als Ganzes erlebt hat, wird auch ſeinen einzelnen Werken gerecht werden können. Damit iſt's aber trotz aller „Beethoven-Abende“ noch recht ſchwach beſtellt. Eine bekannte Anekdote weiß von einem jungen Konſervatoriſten zu berichten, der auf die Frage, wieviel Symphonien Beethoven eigentlich geſchrieben habe, zur Antwort gab: Drei: die Eroica, die Fünfte und die Neunte. Das iſt gewiß ein Märchen. Aber eines, das dem Kenner der Beethovenſchen Aufführungsſtatiſtik durchaus nicht ſo wunderbar vorkommt. Denn da werden einzelne „berühmte“ Werke halb zu Tode geſpielt, während andere kaum zu Worte kommen. Dadurch verengern wir aber gedankenlos ſelbſt unſeren künſtleriſchen Horizont und zimmern uns ein Götzenbild zurecht, das uns zunickt, ſo oft wir es wollen, ſtatt uns von dem lebendigen Hauche des Genius anwehen zu laſſen. Wir haben nicht das Recht, ein Werk eines großen Meiſters einfach links liegen zu laſſen, weil es uns „unbedeutend“ vorkommt, am wenigſten im Falle Beethovens. Denn gerade unter ſeinen Werken findet ſich ſehr wenig, was nicht den offenkundigen Stempel ſeines Geiſtes trüge. Das führt uns aber gleich ins Innere ſeiner Perſönlichkeit.

In Beethoven vollendet ſich eine Entwicklung, die ſich vorher nur vereinzelt, vor allem bei dem ihm in vieler Hinſicht ſo geiſtesverwandten Händel und in einzelnen Spätwerken Mozarts, bemerkbar gemacht hatte: es verſchiebt ſich beim künſtleriſchen Schaffen der Schwerpunkt von dem aufnehmenden Teil, dem Publikum, auf den ſchöpferiſchen, den Künſtler. Die älteren Meiſter fühlten ſich durchaus als Diener und Vollſtrecker einer Tradition, die ihre Phantaſie von vornherein in einer beſtimmten Richtung feſtlegte. Der Antrieb zum Schaffen kam ihnen von außen her, durch Beſtellungen aller Art. Noch für Mozart lag der Gedanke ganz fern, eine Oper aus eigenem Antrieb heraus, ohne äußeren Auftrag zu ſchreiben. Daß dieſe Gebundenheit aber nicht etwa eine Feſſelung der künſtleriſchen Phantaſie bedeutete, lehrt ſein Beiſpiel ſo gut wie das S. Bachs oder J. Haydns; iſt doch ſchließlich auch die Kunſt Shakeſpeares und Raffaels aus demſelben Boden erwachſen. Es iſt nur eine andere, durch Rouſſeau und die Revolution hervorgerufene Stellung des Künſtlers zum Publikum, die damals Herder in Deutſchland zuerſt ſcharf formulierte und Beethoven in der Muſik konſequent in die Tat umſetzte. Jetzt iſt es der Künſtler allein, der unbeirrt durch alle äußere Konvention ſein Werk nur für ſich ſchafft und damit von dem geſellſchaftlich beſchränkten und bedingten bisherigen Publikum an die große Gemeinde aller künſtleriſch Gebildeten appelliert. Der Grundgedanke war nicht neu, ſchon die Stürmer und Dränger auf allen Gebieten waren von ihm erfüllt geweſen, und es iſt kein Zufall, daß Beethovens Kunſt mit der der ſog. Mannheimer Schule unter dem feurigen J. Stamitz in ſo vielen Zügen verwandt iſt. Aber was ihn grundſätzlich von dieſen Vorgängern unterſcheidet, iſt, daß er ſich nicht daran genügen ließ, in dieſem neu errungenen Ideal der künſtleriſchen Freiheit zu ſchwelgen und die Fülle ſeines Innern in dumpfer Feſſelloſigkeit ausſtrömen zu laſſen, ſondern die künſtleriſchen und ethiſchen Pflichten klar erkannte, die jenes Ideal der neuen Muſikergeneration auferlegte. Schon Mozart hatte das auf ſeine Art getan und dank ſeinem ungeheuren Geſtaltungstrieb und ſeinen Formenſinn das letzte Ziel, die Verwandlung von Natur in Kultur, erreicht. Aber während er darauf ausgegangen war, die in ihm beſchloſſenen Naturanlagen frei zu entfalten, ohne anderen Maßſtab als den Menſchen und Dinge ihm boten, ſpielt bei Beethoven ein ethiſches Moment herein. Er mißt Kunſt und Leben ſtets an einem erhabenen ſittlichen Ideal, zu deſſen künſtleriſcher Verwirklichung er ſeine ganze ungeheure Willenskraft aufbietet. Es iſt ungemein lehrreich, zu beobachten, wie ſich der Gegenſatz Goethe—Schiller auf muſikaliſchem Gebiete in dem Paare Mozart—Beethoven wiederholt. Mozart huldigte als Menſch und als Künſtler dem Goethiſchen

Sätze: wir sind aufs Leben und nicht auf die Betrachtung angewiesen, er war Realist in jenem höchsten Sinne, wie es auch Goethe war. Beethovens Geistesflug dagegen galt der allem Sinnlichen entrückten Welt der Ideen, wie der Schillersche, beide sind darin Geistesverwandte Kants. Nur darf man sich das nicht so vorstellen, als wäre Beethoven von Hause aus Denker oder Dichter gewesen und hätte dann erst das also Geschaute kraft seiner musikalischen Begabung in Töne umgesetzt. Diese Auffassung des „Tondichters Beethoven" ist eine arge Verkennung seines Genius, so sehr sie auch unserem heutigen intellektualistischen Zeitalter behagen mag. Das primäre Erlebnis ist bei ihm vielmehr stets das musikalische gewesen, und hier trennt sich sein Weg auch von dem Schillers: der Künstler ist bei ihm niemals durch den Denker soweit zurückgedrängt worden wie bei diesem. Man sehe sich daraufhin nur einmal das Verhältnis beider zur Lyrik an: ein dem Beethovenschen Adagio entsprechender Typus ist bei Schiller einfach undenkbar. Jene Kantsche Ideenwelt offenbart sich bei Beethoven auf musikalisch-schöpferische Art als unmittelbarer, rein gefühlsmäßiger Ausfluß seiner glühenden Persönlichkeit. Sie wurde gewiß gestärkt durch die große außermusikalische Bildung, die er sich, auch hierin ein Vorbild für die Späteren, erwarb. Aber das Beste, was er gab, kam doch aus seinem eigenen reichen Innern. So will sein bekannter Ausspruch, daß Musik höhere Offenbarung sei als alle Philosophie, verstanden sein. Für ihn, den schöpferischen Genius, besaß dieses stolze Wort volle Wahrheit, im Munde kleinerer Geister, aus dem man es leider so häufig hört, wird es zur tönenden Phrase, die hart an die Blasphemie sowohl auf die Musik als auf die Philosophie streift.

Dem entsprach Beethovens hohe Meinung vom Beruf des Künstlers. Wir kennen seine Strenge gegenüber den Leistungen anderer; sie wurde aber noch weit überboten durch die Strenge, die er gegen sich selbst übte. Kein zweiter Künstler hat sich seinem Genius so tief verantwortlich gefühlt wie er. Er wußte, daß ihn keine musikalische Gesellschaftskunst mehr trug und stützte, die noch bei Mozart auch weniger bedeutenden Werken zum Erfolg verholfen hatte, sondern daß er allein für jedes Werk einstehen mußte. Aber gerade dieses Bewußtsein beflügelte seine künstlerische Energie. Das Kantsche Wort: „Du sollst, denn du kannst," ist wohl von keinem so nachdrücklich zur Tat gemacht worden wie von ihm. Daher rührt schon äußerlich sein naives Selbstbewußtsein, dessen lapidaren Charakter nur ein blöder Philister mit der landläufigen Künstlereitelkeit verwechseln wird, daher vor allem aber seine fast übermenschliche Selbstkritik. Jeder weiß, daß seine Werke an Zahl den Vergleich mit Mozart und vollends den älteren Meistern nicht aushalten. Daraus hat man schon auf eine geringere Ergiebigkeit seiner Phantasie geschlossen und behauptet, das Komponieren sei ihm „saurer" geworden als z. B. Mozart. Nichts ist falscher als das: wenn je einer, so ist Beethoven ein Vollblutmusiker gewesen. Aber er hat nicht jedes seiner künstlerischen Erlebnisse für wert gehalten, auch in einem ausgereiften Kunstwerk verewigt zu werden. Aeußere Verpflichtungen gab es für ihn nicht mehr; legte er sich einmal selbst freiwillig eine solche auf, wie bei der Missa solemnis, so entband er sich unbedenklich auch selbst wieder davon, wenn er fühlte, daß sein Genius sie nicht einzuhalten vermochte. Auch widerstrebte es ihm, was seine Vorgänger bereits gesagt hatten, wenn auch in anderer Form noch einmal zu wiederholen; mit vollem Bewußtsein nahm er das Recht des Genies, Neues zu schaffen, für sich in Anspruch. Und wie Seb. Bach hat er dieses Recht nicht etwa im Sinne eines demonstrativen Radikalismus verstanden, wie z. B. der junge Haydn, Schubert und Schumann, denen die künstlerische Revolution um ihrer selbst willen Freude machte. Im Gegenteil, er eignet sich die Tradition in unermüdlichem Studium Schritt für Schritt an, um sie dann von innen heraus zu überwinden, er geht zuerst mit dem Strom, ehe er gegen ihn schwimmen lernt. Nichts wird unberücksichtigt gelassen, was seiner Entwicklung förderlich sein kann, aber stets trifft er unter den Gebilden seiner Phantasie eine strenge Auslese und gestaltet nur das Erlebnis zum vollen Kunstwerk aus, von dem ihm sein Gewissen sagt, daß es von bleibendem, allem Zeitlichen und Zufälligen entrücktem, allgemein menschlichem Werte ist. So befinden sich unter seinen Werken nur sehr wenige, die nicht das hinreißende Gepräge des Unmittelbaren, Höchstpersönlichen trügen.

Dieser idealistische Zug beherrscht aber auch seine ganze Kunst. Sie ist das Produkt einer Willensnatur ohnegleichen, die sich jedem Widerstand gewachsen fühlt, weil sie ihrer selbst durchaus sicher ist und keinerlei Selbsttäuschung und Unwahrheit kennt. Daher rührt ihre nie versagende Wirkung, die niemals bloß verblüfft oder berauscht, sondern stets den ganzen Menschen in Mitleidenschaft zieht. Neben Händel ist Beethoven wohl die größte Kämpfernatur der Musikgeschichte gewesen. Darum ist auch der Kampf als die intensivste Form des Lebens die eigentliche Seele seiner Kunst. Kein geistiges Gut hat Wert für ihn, das nicht in hartem Kampf errungen wird — man begreift, daß er bis auf den heutigen Tag der unerreichte Meister der sog. Durchführungsarbeit geworden ist. Aber er kämpft nicht wie die Stürmer und Dränger um des bloßen Kampfes, sondern um des Zieles willen, und diese Ziele sind wohl die höchsten, die je einem musikalischen Genius zu schauen beschieden war. Gewiß wären sie nicht möglich gewesen ohne den ganzen geistigen Reichtum jener Zeit im allgemeinen, aber der erhabene Ausdruck, den sie durch ihn fanden, ist sein persönliches Werk. Es sind die beiden höchsten Ideen, die die damalige Menschheit bewegten und auf denen auch die Größe Schillers beruht: die Idee von der sittlichen Freiheit und von der allgemeinen Menschenverbrüderung, der Humanität im edelsten Sinne. Auch die Freiheit ist ihm stets ein Gegenstand des Strebens und Kämpfens gewesen, und „freudig wie ein Held zum Siegen" ist er gleich Schiller auf dieser Bahn zu immer höheren und reineren Anschauungen gelangt, bis zu der Auseinandersetzung mit den letzten Dingen in der Missa solemnis.



Ludwig van Beethovens Geburtshaus in Bonn.
Vorderseite. Hofansicht.

Das Große an dieser Kämpfernatur aber war das feste Bewußtsein des endlichen Sieges, das ihn nie verließ. „Du sollst, denn du kannst." Dieser grandiose Optimismus scheidet ihn grundsätzlich von der fatalistischen Entsagung, die den späteren Mozart so häufig befiel. Mag er den Kampf auch bis zum

Ludwig van Beethoven.
Nach dem Gemälde seines Jugendfreundes G. von Kügelgen, 1791.

Aeußersten zuspitzen, das Ende ist doch immer Befreiung, und zwar meist mit jenem dionysischen Schwung, der unter diesen Umständen um so hinreißender und echter wirkt. Nichts ist darum törichter, als Beethoven zum Weltverächter modernen Schlages zu machen. Aber auch das seit den Tagen der Romantik aufgekommene Bild des „Titanen" erschöpft sein Wesen nur zum Teil. Er ist weit mehr gewesen als das, er war zugleich, um im griechischen Bilde zu bleiben, ein Olympier im wahrsten Sinne des Wortes. Wie die Kunst Mozarts mehr Schmerzen und Leidenschaften kennt, als seine romantischen Biographen zugestehen wollen, so ist auch die Beethovensche nicht eitel Himmelsstürmerei und Donnergrollen. Sie kennt ebensogut die heiteren und daseinsfreudigen Seiten des Lebens, sie ist vor allem auch von einem starken Naturgefühl getragen und atmet endlich jenen befreienden Humor, der als das echte Kennzeichen solcher Kraftnaturen sich über alle Kämpfe dieser Welt emporschwingt und doch für alle ihre Schwächen und Unzulänglichkeiten ein mitfühlendes Lächeln übrig hat.

Beethoven selbst hat sich, wie Händel und Haydn, stets als das Gefäß einer höheren Macht gefühlt; das Bewußtsein des „Dämonischen", wie es Goethe genannt hat, war auch in ihm lebendig. Er fühlte, daß seine Wirklichkeit eine weit höhere und reinere war, als die des gewöhnlichen Sterblichen und auch als die des bloßen „Talentes", die von einer Menge konventioneller, zeitlich gebundener und deshalb doch immer mehr oder minder zufälliger Lebensformen bedingt ist. Das sollten auch wir nie vergessen. Auch uns steht es nicht an, die Welt des Genius gewaltsam nach unserer eigenen zu modeln. Wohl hat jede Generation die Pflicht, sich über ihre Stellung einer Erscheinung wie Beethoven gegenüber ins klare zu kommen und nachzuprüfen, ob das Bild, das sich ihre Väter und Großväter von ihr gemacht haben, auch noch für sie selbst Gültigkeit und Wahrheit besitzt. Aber gerade an den dabei zutage tretenden Unterschieden mag sie auch erkennen, daß keine Zeit das Recht beanspruchen kann, den ganzen Beethoven zu besitzen. Das gilt nicht nur für die Musikschriftstellerei, sondern auch für die schaffenden Künstler. Jeder weiß ja, wie stark das Erbe Beethovens bis auf heute in der Musik nachwirkt. Mögen die Künstler in seinen Bahnen weiterwandeln oder bewußt von ihm wegstreben, ganz aus seinem Riesenschatten herauszutreten, ist noch keinem geglückt.

Aber auch von ihnen hält sich jeder wieder an eine andere Seite des Beethovenschen Wesens, die er als dem eigenen besonders verwandt empfindet. Die Geschichte des Einflusses Beethovens auf die neuere Kunst ist noch nicht geschrieben, sie dürfte freilich auch nicht von einem musikwissenschaftlichen „Deckoffizier" unternommen werden, der sich nur an die einzelnen Anklänge und Phrasen hält, sondern von einem wirklichen Historiker, der in das innere Leben der Kunst einzudringen versteht. Er würde dabei sofort auch eine Tatsache erkennen, die sich bei allen großen Männern und ihrem Einfluß auf die Folgezeit wiederholt: nämlich daß so manches, was die Nachwelt für echt Beethovenisch hält, als solches gar nicht in Beethovens Werken steht; sein Einfluß besteht in diesem Falle nur in den Keimen, die er für die spätere Entwicklung gelegt, und in der Energie, mit der ihr für die Zukunft ihre Richtung gewiesen hat.

Eines aber muß unter allen Umständen nochmals betont werden, daß Beethoven uns nur zu dem Teil seines Wesens Zutritt gewährt, den wir selbst innerlich zu erleben vermögen, und daß dieses Erleben nun und nimmer aus begrifflicher Fertigkeit, sondern allein aus ehrfürchtiger Liebe hervorgehen kann. Und auch das sollten wir nie vergessen, daß es sich bei unserer Beschäftigung mit Beethoven weit weniger um den Meister als um uns selbst handelt. Mit bloßer, halb spielerischer Schwärmerei ist es gerade bei einem Künstler wie ihm, der wie wenige in der Wesen Tiefe trachtete, keineswegs getan. Wir haben das Glück, daß er uns gerade die Seiten seines Wesens zukehrt, deren wir heute am meisten bedürfen, die unbeugsame Willensnatur und die rücksichtslose Wahrheit gegen sich selbst, die nichts Phrasenhaftes, Willkürliches, Unfreimachendes kennt. Unser Volk hat mit seinem Heldenkampf eine Eroica hinter sich, wie kein zweites. Aber die größere und schwerere steht ihm noch bevor, der Kampf gegen die dunkeln Schicksalsmächte im eigenen Innern. Auch Beethoven ließ auf seine politisch gefärbte Dritte die Fünfte folgen, die den Kampf auf rein menschlichem Gebiet erneuert und vertieft.

Es wird sich zeigen, ob das deutsche Volk noch von dem Stamme ist, aus dem Männer wie Beethoven geschnitzt werden. So ruft die kommende Feier recht ernste Gedanken hervor. Aber sie sind jedenfalls besser und vor allem des Meisters würdiger als die Gedankenlosigkeit, mit der früher so viele von uns zur geheimen Freude strebsamer Virtuosen, ehrgeiziger Dirigenten und kluger Unternehmer das Andenken unserer großen Tonkünstler zu „feiern" pflegten.

Ludwig van Beethoven.
Jugendbild nach einer Lithographie von Gerard (etwa 1788).

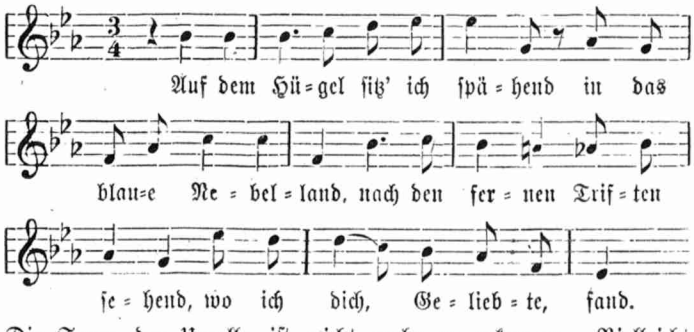
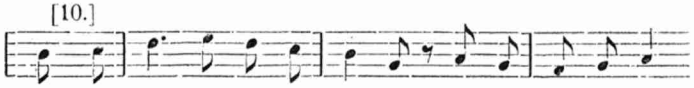
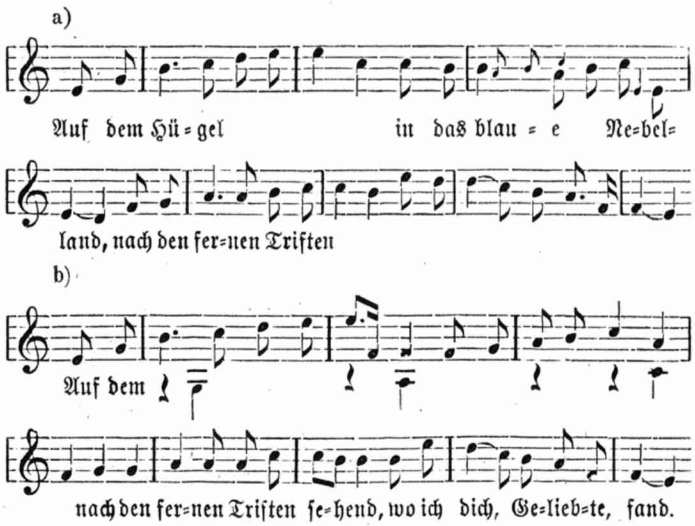
Zur Psychologie des Beethovenschen Schaffens.

Von Prof. Dr. Arnold Schering.

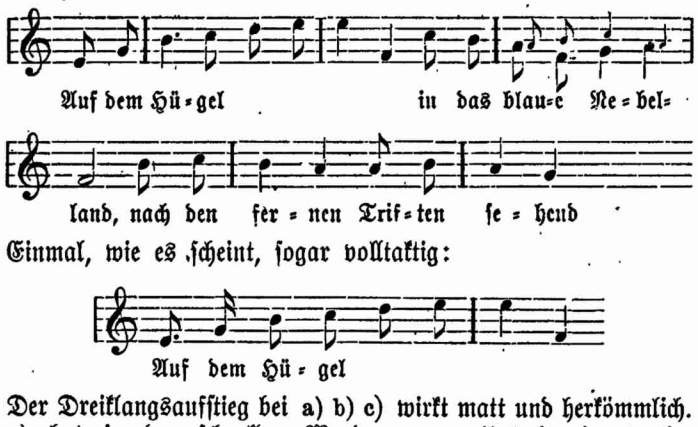
Ueber den Vorgang, der das Entstehen eines künstlerischen Gedankens begleitet, hat die Natur einen dichten Schleier gebreitet. Der Schaffende selbst, in der Stunde der Empfängnis, ist unfähig zu sagen, von wannen er kommt und geht, wie er urplötzlich in ihm aufgestiegen und zu dem geworden, als der er schließlich dasteht. Dennoch wäre es falsch anzunehmen, die künstlerische Konzeption — etwa des Musikers — vollzöge sich immer auf ein und dieselbe Weise, immer gleich spontan, immer gleich unerforschlich. Vielmehr spielen Individualität und Schaffensgewohnheit dabei eine hervorragende Rolle. Vor allem bei Beethoven ist wahrzunehmen, wie weit der Weg oft gewesen, der vom ersten spontanen Einfall bis zum ausgereiften, vollendet dastehenden Tongedanken geführt hat. Seine Skizzenbücher, noch nicht im entferntesten genug ausgeschöpft für das Studium dieser unsäglich feinen geistigen Beziehungen, bilden wahre Fundgruben für den Aesthetiker und Psychologen. Wer Nottebohms Veröffentlichungen daraus aufmerksam liest, wird bekanntlich mehr als einmal vor die verwunderliche Tatsache gestellt, daß einige der schönsten Beethovenschen Themen aus ursprünglich geradezu hausbackenen, trivialen Einfällen „geworden" sind.

Um dies zu erklären, müssen wir uns vorstellen, daß in den Augenblicken wahrhaft produktiver, erfindender Tätigkeit — gleichgültig welcher Art — der Schaffende selbst nicht treibt, sondern getrieben wird, indem er bei aller Seelenklarheit des Augenblicks einem dunklen Drange, einem in ihm wirkenden Daimonion nachgibt, über das ihm zunächst jede Herrschaft fehlt: seine empfangend gestimmte Seele, sein geistiges Auge *erblickt plötzlich etwas*. Dieses Etwas kann entweder sofort klar und eindeutig geschaut werden, oder aber unklar, nur in Umrissen, nur seinem wesentlichen Inhalt nach. Im ersten Falle gleicht es einer in den Schoß fallenden reifen Frucht: sie wird dankbar ergriffen und verwertet. Der zweite Fall dagegen, seiner Natur nach über alle Maßen beunruhigend und aufregend, führt unmittelbar zu einer intensiven Bemühung um Aufklärung des Verworrenen. Ein heftiges, bestimmt sich äußerndes Gefühl, zu einem Letzten gelangen zu müssen, steht als Triebkraft dahinter. Ein rastloses Arbeiten beginnt, dessen Ergebnis problematisch erscheinen mag, dessen Ziel aber durch die mächtig wirkende innere Schaukraft fortwährend als erreichbar und vielleicht schon in nächster Nähe empfunden wird, bis der Zeitpunkt eintritt, wo das Umgeformte mit diesem dunkel Empfundenen als übereinstimmend anerkannt wird. Ein Gefühl beglückender Ruhe stellt sich ein und das Bewußtsein, das Chaotische der inneren Bewegung bezwungen zu haben.

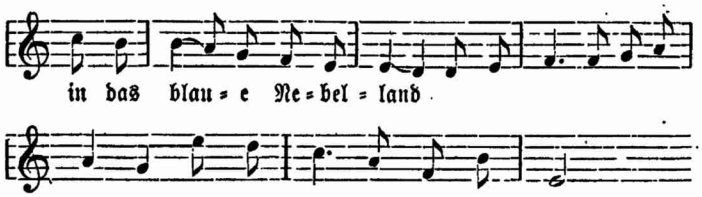
Beide Fälle haben etwas Geheimnisvolles und werden sich in jeder schöpferischen Persönlichkeit, individuell abgestuft, abwechselnd ereignen. Möchten wir bei Mozart und Schubert gern den ersten als den häufigeren annehmen, so bei Beethoven den zweiten, wobei die Frage nach dem Grade und der Unmittelbarkeit der schöpferischen Potenz beidemal als ganz unwesentlich aus dem Spiel zu bleiben hat. Denn nicht das Wie, sondern das Was des endgültig Errungenen bestimmt das Maß der Künstlerschaft.

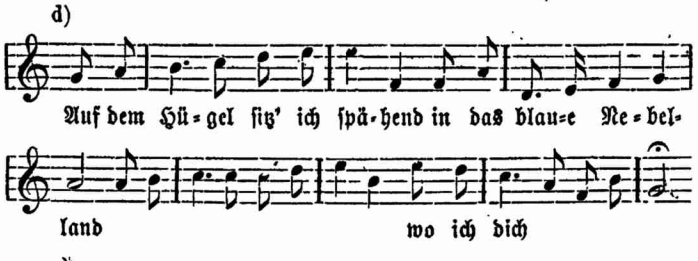
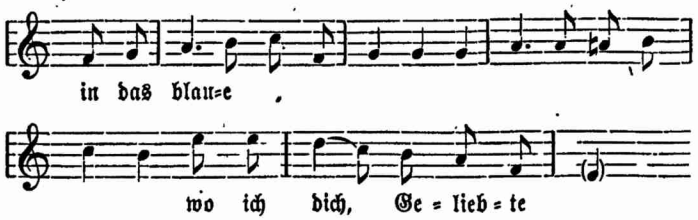
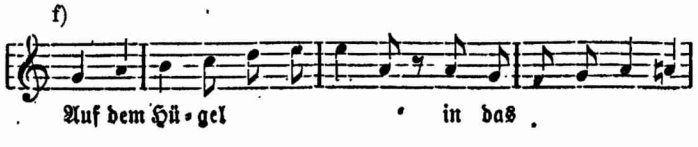
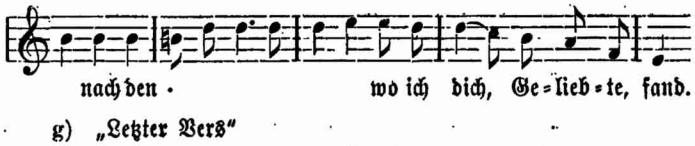
Durch viele Skizzen Beethovens wird die Möglichkeit gegeben, den ihm so eigentümlichen Vorgang im Sinne eines aus Verworrenheit zur Klarheit aufsteigenden Arbeitsprozesses zu verfolgen. Ich wähle die Melodie der ersten Nummer aus dem Liedzyklus „An die ferne Geliebte" (Op. 98), entstanden 1815/16, als Beethoven 45 Jahre alt war, mithin auf der Höhe seiner Schöpferkraft stand. Die entsprechenden Entwürfe teilt Nottebohm (Beethoveniana II, S. 334 ff.) mit. Für die ersten Zeilen „Auf dem Hügel sitz' ich spähend" usw. liegen etwa 13 mehr oder weniger ausgeführte Skizzen vor, deren Reihenfolge aber, da sie nicht gleichmäßig hintereinander stehen und nicht alle in dieselbe Zeit fallen, schwer zu bestimmen ist. Die endgültige Fassung der seelenvollen Melodie, wie sie Beethoven in seiner Brust trug, ohne sie gleich anfangs zu erkennen, das Letzte gleichsam, auf das innere Unruhe ihn hindrängte, war:

Die Form der Urzelle ist nicht mehr zu erkennen. Vielleicht war es diese, auf einem besonderen Blatt aufgefundene:

denn sie entspricht, außer in der von Anfang an feststehenden Es dur-Tonart, den späteren Entwürfen am wenigsten. Nur der auftaktige Anstieg und das Herabfallen bei „spähend" ist bereits da. Alle weiteren Versuche führen die aufsteigende Linie der ersten Zeile höher hinauf, um sie dementsprechend auf „spähend" tiefer stürzen zu lassen. Vier davon beginnen mit dem Grundton:

Ludwig van Beethoven.
Nach dem Porträt von G. Stainhauser, 1801.

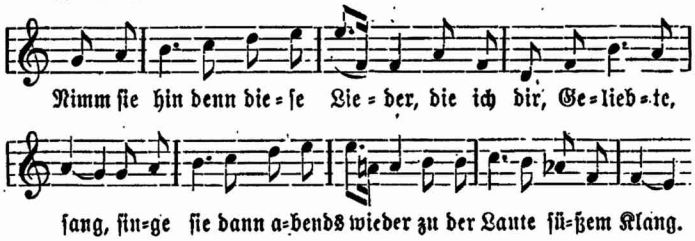
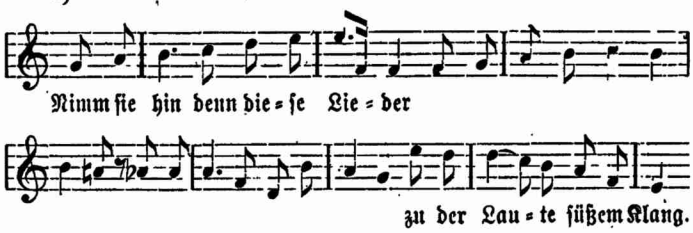
c)



Einmal, wie es scheint, sogar volltaktig:

Der Dreiklangsaufstieg bei a) b) c) wirkt matt und herkömmlich. a) hat in der schnellen Wendung zur Unterdominante im 2. Takt und den gehäuften weiblichen Endungen hervortretende Schwächen. Dem „Nebelland" ist ungebührliche melodische Bedeutung beigemessen. b) steigert den Affekt durch Einführung der fallenden Septime, die dann später der wohltuenderen Sext weicht; auch der männliche Schluß auf „land" bedeutet einen Fortschritt (in c sogar auf eine Halbe ausgedehnt). Dagegen sind die Worte „nach den fernen Triften sehend" noch ohne rechte seelische Substanz. Durch Einführung des Doppelmotivs b c ⌈ b as as b | as g in der Skizze c) ist diese Schwäche ausgeglichen und ein weiteres wichtiges Ausdrucksglied gefunden. An der von es absteigenden Schlußwendung, zunächst noch mit weiblicher Endung, wird festgehalten, doch erscheint sie in einer zweiten Gruppe von Skizzen etwas abweichend, sehr grotesk, beinahe instrumental z. B. in dieser:

Diese zweite Gruppe läßt die Melodie mit der Terz beginnen. Unter ihren fünf Entwürfen stehen zwei, denen Beethoven die Worte der Schlußstrophe des ganzen Zyklus „Nimm sie hin denn, diese Lieder" untergelegt hat, einmal sogar ausdrücklich mit der Beischrift „Letzter Vers", während alle übrigen Entwürfe nur die erste Strophe berücksichtigen. Vielleicht geschah das aus dem einfachen Grunde, die Phantasie, die bei den vorangegangenen Versuchen mit der ersten Strophe nicht ins Freie führte, durch andere Bilder zu beleben. Von der allerletzten mit ihrer zarten, direkten Anrede an die Geliebte versprach sich Beethoven anscheinend den meisten Erfolg. Vergebens! (Vergl. Skizze g und h.)

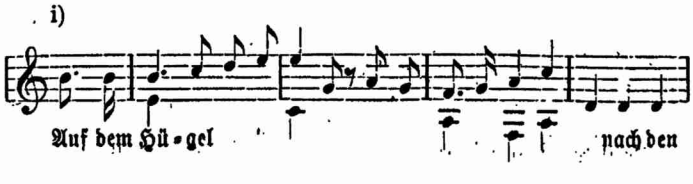
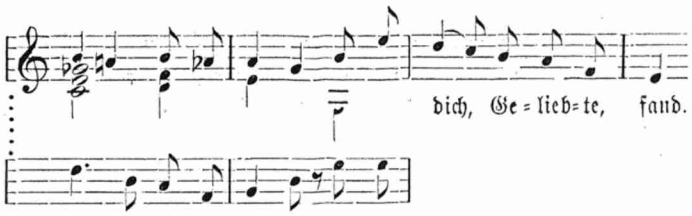
d)

e)

f)



g) „Letzter Vers"

h)

Fassung d) ist wohl von allen die am wenigsten Beethovensch berührende und könnte von jedem andern Zeitgenossen stammen. Ihr doppelter Aufstieg zu es ist geradezu unbeholfen und der Schluß auf g höchst sentimental. Als Instrumental=Menuett möchte man sie gelten lassen. Seltsam schülerhaft mutet in e) die Wendung b c f | g auf „Nebelland" an, und auch die Fortsetzung mit dem as a läßt die Absicht, den Sehnsuchtsdrang auszudrücken, nur erst ahnen. Fassung f) verlegt diesen chromatischen Schritt schon in die erste Hälfte der Melodie, wo er an sich schön und natürlich wirkt, aber wiederum zum „Nebelland" nicht paßt. Dieses Unglückswort hat Beethoven scheinbar das meiste Kopfzerbrechen gemacht: es wollte sich als Teilschluß der schwungvoll gerundeten ersten Melodiehälfte nicht fügen und geriet immer um einige Grade zu pathetisch. Der Versuch g) mit den Worten der letzten Strophe bringt bei „die ich dir, Geliebte, sang" eine lebhaft empfundene, aber wenig gewählte seufzende Wendung, während die Fortsetzung — wie bei d) unklugerweise am selben metrischen Ort wieder es erreichend — heute wie damals den Vorwurf des Leirigen hätte ertragen müssen. Nicht höher steht ein (oben nicht mitgeteilter) sechster Entwurf der zweiten Melodiehälfte. h) endlich macht als Ganzes den Eindruck einer mechanischen Konstruktion, deren vier Glieder unverbunden nebeneinander stehen. Nur das b a as des vierten Takts bedeutet eine Bereicherung des Ausdrucks und wird bei der endgültigen Redaktion verwendet, aber — höchst seltsam! — um einen Takt verschoben.

Wir sehen also Beethoven, den Meister der Eroica und Appassionata, hier stammeln wie einen Anfänger. Der sonst Titanenblöcke schleudert und wahre Wunderbauten aus Tönen aufführt, vermag hier nicht einfache acht Takte mit strömendem Leben zu erfüllen. Der innere Puls reicht immer nur bis zum zweiten, und statt einer seelischen Einheit haben wir ein Aggregat von mehr als einem Dutzend unverknüpfter Einfälle. Nicht einmal über die Verteilung der melodischen Höhenpunkte ist er anfangs im klaren. Wie sauer wird ihm, dem Meister motivischer Arbeit, das Verbinden zweier Melodieglieder! Wie schwankt er in betreff der harmonischen Unterlage!

Und dennoch wurde das Lied ein herrliches Beethovensches Erzeugnis. Wie ein Naturprodukt, schlicht und selbstverständlich steht es da, und keine Note verrät die Qualen der Geburtswehen. Schon in einer der letzten Skizzen kündigt sich eine Wendung an. Beethoven notiert:

i)



Weniger bedeutsam als der Beginn mit der Dominante, deren belebter Auftakt später in zwei ruhige Viertel umgewandelt wird, ist die Hinwendung zur Mollparallele im zweiten Takt, die Beethoven ausdrücklich durch Angabe der Baßnoten anmerkt. Wie eine Erleuchtung mag sie — jedem Schulbuben sattsam bekannt — über ihn gekommen sein; denn nur sie besitzt die Kraft, dem Folgenden Bewegungsenergie mitzuteilen und jenes unheilvolle Schwanken des psychischen Gleichgewichts zu verhindern, das der bis dahin hartnäckig festgehaltene Quintsextakkord auf as mit sich brachte. Statt der stark herabdrückenden, entsagungsvollen Septime es f auf „spähend" tritt jetzt, lieblich und rührend zugleich, die kleine Sexte es g ein. Doch noch immer ist eine vollkommene Harmonie der Teile nicht erreicht. Weder der Septimensturz auf „Nebelland", noch das Beharren auf d mit dem jähen Sprunge nach b bei „nach den Trif=" entspricht dem vokalen Adel einer Melodie auf so innigen, auch in den übrigen Strophen nirgends bildhaft auftragenden Text. Immerhin mag es von hier aus bis zum Erscheinen der vollendeten Gestalt weiterer Skizzen nicht bedurft haben. Das Wesentliche war gefunden und das Ganze über seine Teile erhoben.

Die mitgeteilten Skizzen nebst untergelegtem Text beweisen, daß Beethoven bei der Arbeit hauptsächlich die erste Strophe vor Augen hatte. Wenn die Melodie sich auch den übrigen in idealer Weise anschließt, so darf das der vorzüglichen „musikalischen" Qualität der Dichtung (von A. Jeitteles) zugeschrieben werden. Kleine Veränderungen, die Beethoven bei der Wiederholung anbrachte, sind nur belebender Natur, das weitere in der Ausdeutung des Affekts besorgt die Begleitung. Von Anfang an war eine Abrundung des Zyklus durch Zurückkommen auf das erste Lied beabsichtigt, wie Fassung g) und h) bezeugen. Statt aber schon bei „Nimm sie hin denn, diese Lieder" das Zitat eintreten zu lassen, fand Beethoven bei fortschreitender Arbeit für gut, es drei Strophen weiter hinauszuschieben. Nun krönt der innige Gesang, um köstliche Akzente vermehrt, die ganze Reihe in wahrhaft erhebender Weise.

Was hier an einem besonders berühmten Beispiel gezeigt wurde, läßt sich an mehreren andern in ähnlicher Weise aufdecken, z. B. an Hand der Skizzen zum Liede „Sehnsucht", dem (nach Nottebohm, a. a. O., S. 332 ff.), siebzehn Entwürfe vorangingen. Doch sind natürlich jederzeit verschiedene Grade der „Erleuchtung", wenn wir dies Wort gebrauchen wollen, zu erkennen, und es wäre ganz verkehrt zu glauben, Beethoven habe an jeglichem Werke nach Art des oben Auseinandergesetzten gebosselt. In einem Skizzenbuche von 1810 findet sich unter Entwürfen zum f moll-Quartett die Bemerkung:

„Sich zu gewöhnen gleich das ganze alle Stimmen wie es sich zeigt im Kopfe zu entwerfen."

Ludwig van Beethoven.
Nach der Bleistiftzeichnung von Louis Letronne, 1814.

Dieses „wie es sich zeigt" ist ein unbeabsichtigter feiner Beitrag zur Psychologie des künstlerischen Schaffens und im Munde Beethovens doppelt wertvoll. Denn damit ist angedeutet einmal, daß der Zustrom der Ideen unwillkürlich erfolgt; daß ungerufen, so wie plötzlich auf magischer Wand fremde Gestalten auftauchen, ein greifbares Etwas vors Bewußtsein tritt. Zweitens aber, daß eine unerklärliche im Innern wirkende Kraft dabei am Werke ist und ohne unser Zutun jene Bilder emportreibt. Denn wenn etwas „sich" zeigt, so haben wir eben keinen Einfluß darauf. Mit anderen Worten: der Zustand hat etwas Hellseherisches, Somnambulistisches. Zugleich deutet Beethoven das Komplementäre dazu beim Schaffensvorgang an: die Notwendigkeit, das Geschaute sofort zu erfassen und zu fixieren, wobei gleichgültig bleibt, ob das — je nach Anlage und Gewohnheit — sogleich mit Tinte und Feder oder im Kopfe geschieht.

Zur Stunde, da Beethoven mit dem eben besprochenen Liede beschäftigt war, wollte sich ihm nichts „zeigen". Nur eine Ahnung, daß dies geschehen würde, war vorhanden, und so ließ es ihm keine Ruhe, bis der Uebergang von der Potenzialität zur Aktualität, von der Möglichkeit zur Wirklichkeit gefunden und das Unklare zu voller, restlos befriedigender Klarheit gediehen war. Die Größe seiner Künstlerschaft beruht nicht nur darauf, daß er unzählige solcher Potenzialitäten von höchster Würde in sich trug, sondern daß er zugleich von einem ungeheuren Dämon besessen war, der fortwährend zu deren Verwirklichung antrieb.

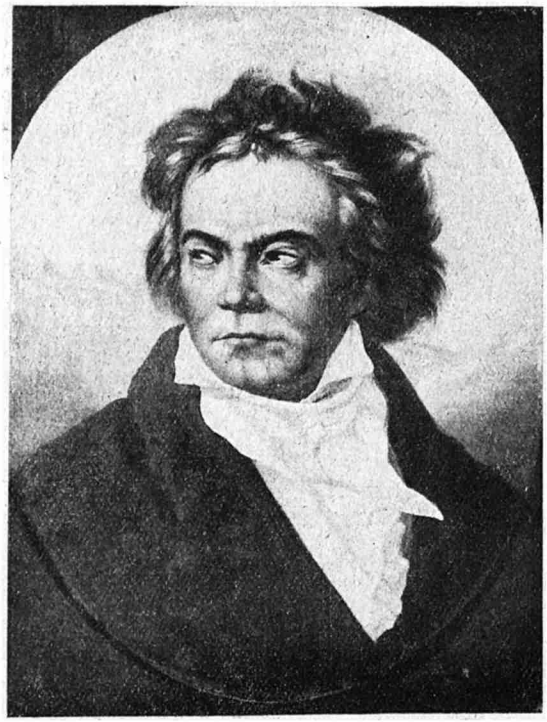
Beethoven und die vorklassische Uebergangszeit.

Von Universitätsdozent Dr. Wilhelm Fischer (Wien).

Das Wesen jeder Entwicklung ist die Pendelbewegung: das Hin- und Herschwanken zwischen Extremen. Solange die Schwingungen dauern, ist die Entwicklung im Fluß; wird die senkrechte Lage, der goldene Mittelweg, dauernd festgehalten, dann sind Bewegung und Leben erloschen, ist die Entwicklungsreihe abgeschlossen. Der Mittelweg ist also nur „golden", wenn er im Schwunge der Bewegung begangen wird: als Dauerzustand bedeutet er den Tod. Das Bild der Pendelschwingung lehrt ferner, daß die Erreichung des einen Extrems zugleich den Augenblick des Umschwungs zum anderen hin darstellt, daß also der Höhepunkt eines Entwicklungsstadiums den Ausgangspunkt für den folgenden Entwicklungsabschnitt bildet. Jede Evolution in Natur und Geist spielt sich in dieser Weise ab, nur sind es hier nie zwei Komponenten, sondern weit zahlreichere Extrempaare, deren Wettstreit die Kurve der Entwicklung bestimmt. Wie alles Geschehen, gehorcht auch die Musikgeschichte diesen Gesetzen.

Eines der auffälligsten Extrempaare in der Entwicklung der Tonkunst ist „Volkskunst" und „Stilisierung". Immer aufs neue wiederholt sich das Schauspiel: eine Stilepoche knüpft an die Volksmusik an, versetzt diese dann immer mehr und mehr mit höherem Kunstgut und führt schließlich eine völlige Entfremdung von der ursprünglichen Einfachheit und Naivetät herbei; natürlich erfolgt nun ein neuerlicher Rückschlag zur ewigen Nährmutter Volkskunst, an den sich ein ähnlicher Umbildungsprozeß reiht usw. Keine Epoche volkstümlich befruchteter

Kunstmusik liegt dem Musikfreund näher als die Zeit der Wiener Klassiker. Auch die Anfänge dieser Kunst fallen mit dem Höhepunkte der vorangehenden Stilepoche zusammen, ein guter Teil der ihr eigentümlichen musikalischen Mittel bildete sich zur Zeit heraus, als Bach, Händel und Fux die harmonischen und melodischen Errungenschaften der Monodie des 17. Jahrhunderts mit den kontrapunktischen Leistungen der Polyphonie des 16. Jahrhunderts zu einer einzigartigen Tonsprache verschmolzen. Soweit man bisher blicken kann, war es die neapolitanische Schule, die in Werken für Orchester (Alessandro Scarlatti), Kammerbesetzung (Pergolesi) und Klavier (Domenico Scarlatti) die Formgebung, Melodik, Satzweise und Instrumentation des neuen Stiles vorbereitete, ja in vieler Hinsicht ausbildete. Ueberall dort nun, wo die neapolitanische Kunst eine Pflegestätte gefunden hatte, finden wir Schulen vorklassischer Uebergangskomponisten: in Italien selbst, in Wien, Salzburg, einigen Städten Böhmens, in München, Mannheim, Dresden, Berlin, in Paris und London. Angesichts des Umstandes, daß um 1780 Wien der Mittelpunkt der neuen Stilrichtung wurde, ist die Annahme, die süddeutschen Schulen seien für den Stilwandel besonders bedeutungsvoll gewesen, von vornherein gerechtfertigt. Eine Würdigung von deren entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung gibt nun nach dem gegenwärtigen Stande der Erkenntnis ungefähr folgendes Bild. Wie schon von mehreren Forschern betont wurde und in nächster Zeit einwandfrei dargetan werden wird, liegt die charakteristische Form des Wiener klassischen Stiles, die Sonatenform, schon um 1720 in all ihren wesentlichen Merkmalen ausgebildet vor, und zwar auch in Wien, in einigen Opernsymphonien Francesco Contis. Ungefähr zehn Jahre später erfolgte ein wichtiger Schritt: man verpflanzte die neapolitanische Sinfonia in den Konzertsaal, verwendete sie, die bisher als Opernvorspiel nur „Zweckmusik" war, als absolutes, von der Oper losgelöstes Tonwerk. Daraus ergab sich augenblicklich eine ästhetische Forderung: als Ouvertüre trotz ihrer drei Sätze kaum mehr als ein „stilisiertes Signal" vor Aufgehen des Vorhanges, mußte die „Konzertsymphonie" eine inhaltliche Vertiefung erfahren, die sie instand setzte, sich neben den älteren französischen Ouvertüren und Konzerten zu halten, ja schließlich über diese zu triumphieren. Auch zu dieser Vertiefung scheinen die Neapolitaner selbst den Anstoß gegeben zu haben; Pergolesis 1731 erschienene Triosonaten in Symphonienanlage zeigen dimensionellen Ausbau der Form, ausdrucksvollere, zum Liedmäßigen neigende Melodik und sorgfältigere Stimmführung. Daß Pergolesi und einige bald zu erwähnende Gleichgesinnte zwecks Vertiefung der Ausdrucksmittel auf Eigentümlichkeiten der wichtigsten homophonen Form des älteren Stils, des Konzerts, zurückgriffen, war sehr naheliegend. Besonders die solistische Behandlung der Seitensatzgruppe und die Ansätze zu motivischer Arbeit in der Durchführung gehören hieher. Vor dem Auftreten Haydns waren es nun unter den deutschen Vorklassikerschulen besonders die in Mannheim wirkenden Oesterreicher, die sich den formalen und inhaltlichen Ausbau der Konzertsymphonie angelegen sein ließen. Die Norddeutschen scheinen vor 1760 außer in der Klaviermusik über Pergolesi kaum hinausgegangen zu sein, und die Wiener und Tschechen betätigten sich hauptsächlich in der allmählichen Einbürgerung niederösterreichischer beziehungsweise slawischer Weisen innerhalb der einzelnen Satzgruppen. Das Haupt der „Mannheimer", der Böhme Johann Stamitz, erhob die in Wien zuerst vorgenommene Erweiterung der Satzzahl durch Aufnahme des Menuetts zum Prinzip, vergrößerte die Dimensionen der einzelnen Satzteile und schrieb Durchführungen, die diesen Namen verdienten. Hand in Hand mit der formalen Ausgestaltung von Symphonie und Kammermusik ging die inhaltliche Vertiefung, welche die Kontrastierung in Melodik, Tonart, Satzweise, Dynamik und Instrumentierung, ebenso wie die Motivkombinationen und Modulationen der Durchführung oft genug des spielerischen Charakters entkleidete, sie als künstlerische Notwendigkeiten erscheinen läßt. Darin liegt Stamitzens Bedeutung, nicht in der „Erfindung des melodischen Dualismus" in der Sonatenform, die schon um 1720 erfolgt war, oder in der Pflege der Mannheimer „Idiotismen". Eine ebenso wichtige, wenn nicht noch bedeutsamere Rolle spielt in der Klaviermusik Johann Sebastians Sohn Carl Philipp Emanuel, dessen entwicklungsgeschichtliche Wirksamkeit die des Mannheimers aber bei weitem übertrifft. Stamitz hatte unter seinen Kunstgenossen und Jüngern nicht einen vollwertigen Schüler aufzuweisen, die Mannheimer Generation nach ihm bestand aus echten Manieristen, die die tiefempfundenen Ausdrucksformen ihres Meisters geistlos zum Handwerkszeug erniedrigten. Haydn tritt in den fünfziger Jahren als typischer Vertreter der Wiener Schule auf; obwohl wahrscheinlich mit Mannheimer Musik bekannt, wird er nicht zum Stamitz-Epigonen, sondern erarbeitet sich im folgenden Jahrzehnt alle die Kunstmittel Schritt für Schritt aus eigenem künstlerischen Bedürfnisse heraus. Der Mann, der bis ans Lebensende Philipp Emanuel Bachs in tiefster Dankbarkeit gedachte, hätte wohl auch aus einer Dankesschuld an Stamitz kein Hehl gemacht. Auch für Mozarts Jugendschaffen sind Mannheimer Einflüsse nicht verbürgt; im Bannkreise der neapolitanischen Nachfolger Pergolesis erzogen, geriet er nach seiner Uebersiedlung nach Wien unter Haydns Einfluß, der sich seinerseits wieder von dem viel Jüngeren lernbegierig Anregungen holte. So verschmolzen im achten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zwei verschiedenartig und doch ähnlich tief empfindende Meister ihre Kunstmittel zum Wiener klassischen Stile.



Ludwig van Beethoven.
Nach dem Gemälde von Ferdinand Schimon, 1818.

Was die Größten der Uebergangszeit geahnt und tastend versucht hatten, trat nun in Erscheinung, nach Form wie Inhalt. In Werken leichteren Charakters, in den Divertimenti, Serenaden, Notturni, Kassationen, trieben das einfache Gefüge, die oft kindliche Naivetät der vorklassischen Epoche noch lange ihr Wesen; doch in Symphonie und Streichquartett war mit der vollentwickelten Struktur ein neuer Geist eingezogen, abhold all den heiteren oder sentimentalen Nichtigkeiten, kraftvoller Ernst und dann wieder willige, widerstandslose Hingabe an den Wechsel der Empfindungen. Neben die eben erst erreichte Klassik treten die ersten Vorboten der Romantik, die Not und die Enttäuschungen der zehn Wiener Jahre machten das verwöhnte Wunderkind Wolfgang zum Sänger des „Don Giovanni", der g moll-Symphonie, der „Zauberflöte", des Requiem. Und so wurde die Stadt Mozarts und Haydns der einzig geeignete Boden für die Entfaltung des Schöpfers der Tonkunst des 19. Jahrhunderts.

Beethovens kompositorische Studien in Bonn scheinen auf den „Generalbaß", also die Harmonielehre, beschränkt gewesen zu sein. Der Kontrapunkt wurde jedenfalls sehr vernachlässigt, ebenso die Formenlehre; unter den gedruckten Frühwerken finden sich wahre Formungeheuer. Neefe, angeblich Schüler Philipp Emanuels, dessen er aber in seiner Selbstbiographie mit keinem Worte Erwähnung tut, hat den genialen Knaben wohl in erster

Linie zum analytischen Studium von Meisterwerken angehalten. Daß es sich dabei vor allem um solche Haydns, Mozarts und Ph. Em. Bachs handelte, kann wohl kaum bezweifelt werden. Stamitz war 1780 doch schon zu antiquiert, und die damaligen Mannheimer hätte auch der erst Zehnjährige verschmäht. Die „Mannheimer Manieren" in Beethovens Frühwerken geben keinesfalls verwendbare Stilkriterien ab, da um diese Zeit die Werke von sämtlichen Komponisten, Mozart und Haydn mit inbegriffen, davon wimmeln. Daß noch gar manche Einflüsse auf den Knaben und Jüngling der Klarstellung bedürfen, ist zweifellos. Sandbergers in allerletzter Zeit erfolgte Hinweise auf melodische Parallelen zwischen Grétry und Beethoven sind weit mehr als Reminiszenzenjägerei. Die stilkritische Forschung findet hier noch ein ergiebiges Arbeitsfeld. Auf alle Fälle aber ist es höchst unwahrscheinlich, daß der Stil eines 1770 Geborenen noch tief in der vorklassischen Uebergangszeit verankert liege; wer um 1780 zu studieren begann, hatte andere Vorbilder. Dafür spricht auch die Sehnsucht des Jünglings, Mozarts Schüler zu werden, sowie seine Uebersiedlung nach Wien trotz Mozarts Tod, während jeder Beleg für ein Bedürfnis, Mannheim aufzusuchen, fehlt.

Schon das Opus 1 des Fünfundzwanzigjährigen redete die romantische Sprache des letzten Mozart. Und die Romantik seiner letzten Werke war hundert Jahre nach Mozarts Tode nicht überboten.

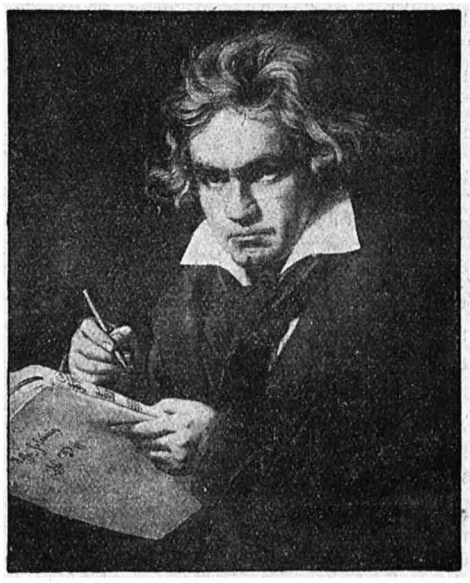
Beethoven und die Zeitstile.

Von Dr. Hans Joachim Moser (Halle).

Die Musikwissenschaft zeigt sich gerade in letzter Zeit vielerseits bemüht, die ihrer Bearbeitung zugeteilten Stoffmassen zu Perioden zu gliedern, nach stilistischen Zusammenhängen zu binden sowie zu scheiden und sie den bereits bestehenden Epochebegriffen allgemein geistesgeschichtlicher Natur zu unterstellen. Es ist klar, daß jede kulturelle Bewegung tiefergehender Art auf alle Sonderäußerungen der ihr zugehörigen Menschen von Einfluß sein muß, also auch auf die Formung der musikalischen Gebilde. Nun sind aber die Namen solcher Bewegungen bald aus der Literaturgeschichte (Sturm und Drang, Romantik, Empfindsamkeit, Jungdeutschland), bald von der Malerei oder Bildhauerei (Barock) oder Architektur (romanisch, gotisch), auch der klassischen Philologie (Humanismus) und der Wirtschaftsgeschichte (Gründerzeit), ja sogar der Möbel- und Trachtenkunde (Rokoko, Biedermeier) abgeleitet worden und passen voll und ganz immer nur auf ihr eigenes Ursprungsgebiet, während sie auf die Nachbarbezirke stets nur gleichnishaft angewandt werden können. Obendrein ist bekannt, daß alle Vergleiche ein wenig hinken. Unter dieser Zwangslage, sich fremdgewachsenen Periodenbegriffen unterordnen zu müssen, hat die Musikgeschichte als eine der zuletzt emporgekommenen historischen Wissenschaften zumeist zu leiden — erst in letzter Zeit (z. B. bei Oswald Spengler) beginnen die ihr eigentümlichen Begriffe (Bachsche Polyphonie z. B.) als primäre Stil-Kategorien auch anderen Geistesleistungen übergeordnet zu werden, etwa der Funktionstheorie in der gleichaltrigen Mathematik des Abendlandes. Es wäre denkbar, daß eine klare, aus dem musikalischen Entwicklungsverlauf gewonnene Periodisierung von bedeutender Förderung für das Erkennen unserer ganzen Kulturgeschichte werden könnte, weil gerade die Tonkunst durch ihr körperloses Ausdrucksmaterial den seelischen Urquellen näher steht als irgend eine andere Kunst.

Das Unzulängliche der bisher üblichen Zeitstilbezeichnungen zeigt besonders kraß der Fall „Beethoven", wenn man daraufhin etwa Gustav Ernests sonst rühmenswertes Buch über den heuer hundertfünfzig Jahre alten Großmeister durchblättert. Abgesehen von dem selbstverständlich unvergleichbaren, ewig einzigartigen Persönlichkeitsstil Beethovens, dem der Biograph mit viel Liebe und einfühlendem Verständnis nachgeht, sucht er das Schaffen seines Helden auch zeitstilistisch zu fassen. Aber wie unzulänglich bleibt doch das Unternehmen, da eigentlich nur zu trennen versucht wird, was an Beethoven noch Rokoko sei und was schon der Romantik zugehöre, wobei der erstere Begriff auch noch gern mit „Klassik" gleichgesetzt wird. Das Rokoko wird etwa definiert als eine rein aristokratisch gerichtete Unterhaltungs-, Gelegenheits-, Spielkunst, von den Komponisten an hohe Liebhaber auf Bestellung ein wenig im Dutzendformat geliefert, und es wird behauptet, daß Haydn fast nie, Mozart nur in seltenen Augenblicken besonderer Erhebung diese Gefilde verlassen habe, um zum wirklich erlebten Bekenntniskunstwerk des romantischen Menschen fortzuschreiten, das für den „echten" Beethoven typisch sei. Wie flach dieses Relief zumal Mozarts geschaut ist, braucht keinem Leser von Aberts großer Mozart-Biographie auseinandergesetzt zu werden — und die im Gefolge der Haydnschen Gesamtausgabe zu erwartende Lebensbeschreibung des Meisters der „Schöpfung" wird immer deutlicher werden lassen, daß das Schlagwort vom „Papa" Haydn zu den dümmsten der ganzen populären Musikschriftstellerei gehört (Ernest verwendet es übrigens erfreulicherweise nicht mehr). Man lese nur einmal E. T. A. Hoffmann über Gluck und Mozart nach, um zu sehen, wie wenig der Begriff Rokoko den älteren Wiener Meistern gegenüber verfängt.

Der Gegensatz von Romantik und Klassik ist für die Unterscheidung musikalischer Zeitstile ebenfalls nicht zu brauchen. Denn da der Begriff des „Klassischen" im humanistischen Sinne einer Nachahmung antiker Ideale an dem Mangel eines noch lebendigen musikalischen Altertums scheitert (weder die Odenkompositionen der Renaissance noch die antikisierenden Chöre der Barock oder der Gluckschen Schule stellen eine musikalische „Klassik" dar), so bleibt der Begriff des „Klassischen" in der Musik nur im Sinne eines Werturteils, nicht eines zeitstilistischen Kriteriums übrig. Schiller könnte wegen der „Braut von Messina", Goethe wegen der „Iphigenie", der Achilleis, der Venetianischen Epigramme stilistisch ein Klassiker genannt werden, wie ersterer wegen der „Jungfrau von Orleans", letzterer wegen des „Götz" schon stofflich auch als Romantiker in Anspruch genommen werden darf. Beide aber rechnet man gemein hin unter die „Klassiker der deutschen Dichtung" im Sinne des Ueberzeitlichen, Unbedingten, Mustergültigen,



Ludwig van Beethoven.
Nach dem Gemälde von Josef Stieler, 1819.

Ewigwahren, schlechthin Unübertrefflichen ihrer Leistung. Im gleichen Sinne ist auch Beethoven so gut Klassiker wie Bach und Händel, Mozart, Haydn und Gluck, und selbst echteste Romantiker wie Schubert, Weber, Wagner, Bruckner werden allgemach unter die Klassiker „rangiert“ (wohlgemerkt nicht als solche „definiert“), um der Bewunderung für ihre geistige Potenz geziemenden Ausdruck zu verleihen. Wollte man Mozart wegen seines Ascanio und Idomeneo noch zu den „stofflichen“ Klassikern rechnen, so könnte Beethoven wegen der (freilich arg mißverstandenen) antiken Enharmonik in den „Ruinen von Athen“ ebensogut dazugerechnet werden.

Was sämtlichen, auch den umfänglichsten, Beethoven-Büchern noch in erschreckendem Maße fehlt, ist eine hinreichende Kenntnis der musikalischen Umwelt. Von Beethoven selbst ist bald jedes Fetzchen Papier gedruckt oder doch wenigstens durchstöbert, bei seiner musikgeschichtlichen Einstellung aber begnügen sich die Biographen durchweg mit der Kenntnis Haydns und Mozarts, vielleicht noch Neefes und Clementis — all die andern, die Albrechtsberger, Cramer, Czerny, Diabelli, Dittersdorf, Duport, Eybler, Förster, Gelinek, Gyrowetz, Michael Haydn, A. Hiller, Himmel, Hummel, Kotzeluch, Prinz Louis Ferdinand, Simon Mayr, Mayseder, Moscheles, Reicha, Reichardt, Ries, Rombert, Rösler, Rust, Schenk, Schuppanzigh, Seyfried, Spohr, Steibelt, Süßmair, Thalberg, Tomaschek, Umlauf, Abt Vogler, Wanhall, B. A. Weber, Weigl, Winter, Wölffl, Zumsteeg, Zelter werden in ihrem Schaffen mit ein paar wegwerfenden Redensarten oder einigem Anekdotenkram abgemacht, und Beethoven bleibt gewissermaßen im leeren Raum stehen, auf Mozarts und Haydns Schultern, Schubert und Weber von fern zu Seiten, einem Schumann, Brahms und Wagner seinerseits zum Fundamente dienend. Was Spitta für Bach geleistet, was Wyzewa und St. Foix sowie Abert über Jahn hinaus erforscht, das bleibt für Beethoven trotz Thayer-Deiters-Riemann, trotz Marx, Lenz, Bekker, Ernest noch genau so dringend zu tun übrig wie trotz Glasenapp, Chamberlain, Koch für Wagner: eine zeitstilistische und gattungsgeschichtliche Plattform für ihr Schaffen zu gewinnen.

Ich glaube, wenn diese große Arbeit einmal getan sein wird, wird neben dem „Romantiker“ und dem — sagen wir zur Not meinetwegen noch — „Rokoko-Ausläufer“ Beethoven ein Drittes fast als bedeutendster Stil-Bestandteil sich ergeben: Beethoven als der deutsche Vertreter des „Directoire“, Beethoven als deutscher Edeljakobiner. Der Meister war gebürtiger Rheinländer, bis übers zwanzigste Lebensjahr hinaus hat er am Bonner Musikleben, dessen Programme ebenfalls noch viel zu wenig erforscht sind, entscheidend teilgenommen. Die kurfürstliche Residenz wird vor allem eine musikalische Filiale Mannheims gewesen sein, wo Stamitz, Holzbauer, Cannabich, Franz, Toeschi, Richter, Eck etwas ganz anderes als bloße Rokokomusik produzierten, in ganz anderer sozialer Umwelt als die Bedientenkapellen böhmischer und ungarischer Magnaten sich bewegten. Nachdem mit Bachs und Händels Tode das Zeitalter des künstlerischen Barock endgültig zu Grabe getragen war (der Bombast der überlebenden Dresdener und Wiener Oratorienschule hatte kaum mehr einen Anspruch auf diesen Namen), schufen die Mannheimer ebenso fern vom „galanten Genre“ der Bachschen Söhne wie von der Aufklärungsmusik der Berliner Liederschule einen neuen Stil, der nicht nur einen guten Teil „Empfindsamkeit“, sondern auch den Hörnerklang der Jägerromantik und den ungebändigten Lockenschwall kommenden Sturms und Drangs ankündigt. Es führen bedeutsame, geheime Fäden von Holzbauers „Günther von Schwarzburg“ zu Schillers Mannheimer „Räubern“ hinüber, der Musikus Miller könnte so gut in Bonn oder Mannheim wie in Stuttgart gelebt haben, nicht aber in Esterház, Wien oder Oettingen-Wallerstein. Bedeutsam ist auch, daß Beethovens landesherrlicher Gönner als jüngster Bruder Josephs II. der große Propagator des Josephinismus am Rhein gewesen ist — die Beziehungen von hier zu den französischen Enzyklopädisten und Aufklärern werden ebensogut aufweisbar sein wie diejenigen zu den Pariser Concerts spirituels. Aus dieser Atmosphäre stammt Beethovens Republikanertum und Etikettenhaß, seine pantheistische Naturschwärmerei und seine „Moral der Kraft“, seine Bonapartеverehrung als Ausdruck seines plutarchisierenden Heldenideals; ja selbst zum guten Teil das frisch-kühne Ethos seiner Thematik in den Frühwerken deutet an, daß dem Bonner Hofkapellisten nicht schon die Weimarer Sterne deutscher Humanität, sondern noch die westlichen Himmelslichter größere Leuchtkraft zu besitzen schienen. — Wie die musikstilistischen Wurzeln des „Fidelio“ in weitem Umfang auf Paër, Méhul und Cherubini zurückweisen, deren erster bekanntlich den Leonoren-Stoff bereits verpert hatte, während der letzte an Beethovens Vertonung lebhaftes, wenn auch recht kritisches Interesse nahm, so glaube ich, daß auch auf den Instrumentalkomponisten Beethoven französische Vorbilder mindestens im gleichen Maße eingewirkt haben wie die österreichische Mozart-Schule. Wie nahe berühren sich die Einleitungssätze etwa der I. und der IV. Symphonie mit Cherubinischen Ouvertüren, wie stark hat die Technik Viottis, Rhodes, Kreutzers, Baillots auf das Passagenwesen des Violinkonzerts, auf die Thematik der Violinromanzen eingewirkt — ist auch die Kreutzer-Sonate zunächst einem Mulatten gewidmet gewesen, so hat die endgültige Zueignung gerade dieses genialen Stücks an den großen Geiger der französischen Revolution doch wohl mehr bedeuten sollen als einen bloß zufälligen Begeisterungsausdruck für den brillanten Virtuosen.

In einer Ausdrucksnuance Beethovens sehe ich ganz besonders seine stilistische Berührung mit dem Directoire verdeutlicht: bei der Darstellung des Militärischen. Ob im „Egmont“ die Trommel gerührt wird und Alba durch Brüssels Gassen zieht, ob im „Fidelio“ die Wache unters Gewehr tritt, ob in der „Eroica“ die Kriegsdrommeten klingen oder der heroische Marsch in den „Ruinen von Athen“ schmettert, es liegt immer etwas seltsam Knappes, Finsteres, Unwirsches über der Szene — man sieht nicht die gemütlichen Stadtsoldaten der Kaiserlichen Reichsarmee in ihrem etwas prahlerischen Pomp vor sich, sondern es schwingt etwas vom sansculottischen Geiste des Rouget de l'Isle mit, man denkt an die revolutionären, schmuckloswilden Truppen des Siegers von Marengo — und dieser Beethovensche

Ludwig van Beethoven.
Nach der Zeichnung von Anton Dietrich, 1826.

Militärstil wirkt noch in dem hohlen Lärmstück über Wellingtons Sieg, noch in der Tenorepisode der IX. Symphonie und in der das Agnus dei der Missa solemnis durchziehenden Kriegsdrohung gleichsinnig nach.

Es würde hier zu weit führen, wollte man noch im einzelnen verfolgen, wie Beethoven in Gesprächen, Briefen, Werken dieser Gedankenwelt angehangen, wie er schließlich von den Ideen der Revolution sich Neuem, Höherem zugewandt hat. Jedenfalls hat er vom Directoire weder den Weg zum Empire noch zur Restauration und zur Reaktion mitgemacht; einem Heinrich von Kleist nahverwandt in seinem ungestümen Feuer, in seinem mühseligen Ringen um den künstlerischen Ausdruck, hat er (alles edlen vaterländischen Strebens ungeachtet) doch mehr an Goethes und Kants Hand dem Kosmischen nachgestrebt, statt sich dem patriotischen Ziele des späteren Schiller und der feudalistisch-legitimistischen Romantik zu verschreiben. Ihm blieb Schiller der Revolutionär von Mannheim, der da sang „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt", er fühlte sich als Universalist — aber nicht im Sinne des Chevalier Gluck, der alle Nationalgrenzen der Musik weltmännisch leugnete, sondern im Sinne der „Missa solemnis" und des Hymnus „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre". Faßt man Beethoven als Romantiker, dann wohl nur mit gleichem Recht wie J. J. Rousseau — weil sie beide kindlich reinen Herzens von einer idealen „Menschheit an sich" träumten und für dies holde Phantom ihre großen Schmerzen litten.

Beethoven in Mödling.[1]

Von Dr. Theodor Frimmel (Wien).

Mit Bewunderung blicken wir empor zu den großen Klassikern der Musik, zu einem Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert, sicher nicht zuletzt zu Beethoven. Denn er ist ohne Zweifel unter den eigentlichen Klassikern der gewaltigste. Und es liegt uns hier in Mödling so nahe, Beethoven geradewegs voranzustellen. Beethoven hat den Ort geliebt und, wie bekannt, wiederholt als Sommeraufenthalt gewählt.

Wenn ich Beethoven den gewaltigsten der musikalischen Klassiker nenne, so ist dies das Ergebnis einer Vergleichung mit allem Bedeutenden aus der klassischen Periode. Mozarts und Haydns Hausmusik, ihre Kammermusik, Symphonien und Messen waren zu ihrer Zeit das höchst Vollendete und Beethoven baute auf ihnen weiter. Mit Hunderten nachweisbarer Verbindungsfäden hängt er an bedeutenden Vorgängern fest, besonders an Mozart und Jos. Haydn, in seiner ersten Zeit auch an seinem Lehrer Neefe. Händel mit seiner Variationenkunst, Joh. Seb. Bach mit seinem Kontrapunkt, C. Phil. Em. Bach mit seinem leichteren Stil, ganz abgesehen von Opernkomponisten wie Sacchini, hatten nachweisbare Anregungen für Beethoven geboten. In bezug auf Joh. Seb. Bach kann ich gerade heute auf einen bisher unbeachtet gebliebenen auffallenden Zusammenhang hinweisen. Im Streichquartett Beethovens Op. 59 Nr. 3, es wird heute aufgeführt, ist der lange Klagegesang aus a moll eine unzweifelhafte Erinnerung an den letzten Satz des Violinkonzerts aus a moll von Joh. Seb. Bach[2]. An Mozart knüpfen einige Takte an im ersten Allegro von Op. 59 Nr. 3, und zwar Takt 37—40, die vorgebildet sind in Mozarts Klarinett-Trio und in einem Mozartschen Klavier-Quartett[3]. Die Werke aller Vorgänger wurden aber überboten durch die Tonfülle und den Erfindungsreichtum Beethovens in seinen vielen Sonaten für Klavier, Streichinstrumente, Bläser und fürs Orchester (man kann ja Symphonien ohne weiteres Orchestersonaten nennen). Es ist eine Ueberlegenheit Beethovens über die Vorgänger, die oft bis ins kleinste geht. Man zergliedere Beethovens Hauptwerke bis an die letzte Note, es zeigt sich jedesmal eine künstlerische Macht, welche die Höchstschätzung Beethovens rechtfertigt.

Manche Kompositionen des Meisters sind wie im Sturmesbrausen zur Welt gekommen, in einem Zug niedergeschrieben, so z. B. das Zmeskall-Quartett Op. 95, die Kreutzer-Sonate für Violine, so die Horn-Sonate, die E dur-Ouvertüre zum Fidelio. Vom ersten und letzten Satz der cis moll-Sonate läßt sich Aehnliches behaupten. Gewöhnlich jedoch hat der Meister lange gefeilt, ehe er ein Werk aus der Hand gab. Heute sind schon so viele musikalische Entwürfe Beethovens bekannt, daß man daraus entnehmen kann, wie er oft mit einem nicht einmal bedeutenden Motiv anfing, dieses dann aber immer gehaltvoller und eigenartiger gestaltete in motivischer, mehrstimmiger Verarbeitung, bis dann endlich ein hohes Kunstwerk fertig war. Unter anderem sind auch die Hauptgedanken des Streichquartetts Op. 59 Nr. 3 zuerst in ganz abweichender Form, noch in anderer Linienführung notiert, als sie dann im fertigen Quartett erscheinen. Varianten werden versucht. — Recht auffallend ist das auch im Molto Adagio von Op. 59 Nr. 2, in dieser himmlischen Musik. Nur die Oberstimme der ersten vier Takte ist so ziemlich beibehalten worden. Die Harmonisierung stand noch nicht fest. Nebstbei bemerkt, das „himmlisch" ist nicht eine billige subjektive Redensart, der herkömmliche blaue Dunst der Aesthetiker, sondern ein Ausdruck, der mit der Geschichte dieses getragenen, weihevollen Sanges zusammenhängt. Durch Carl Czerny und Carl Holz ist uns nämlich glaubwürdig überliefert, daß Beethoven auf den Gedanken jenes Satzes kam, „als er einmal nachts lange den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte"[1]. Höchst merk-

[1] Vortrag, gehalten am 13. April 1920 im Theater zu Mödling als Einleitung zur Beethoven-Feier und zur Aufführung der Streichquartette Op. 59 Nr. 3 und Op 74. — Für den Druck mit Anmerkungen versehen vom Vortragenden.

[2] Diese Kompositionen haben dann in der Folge wieder abgefärbt auf eine der späten Fughetten von Rob. Schumann.

[3] Andere Zusammenhänge genannt in meinem „Beethoven" (Berlin, Schlesische Verlagsbuchhandlung).

[1] NB. Ursprünglich war Op. 59 Nr. 2 zur Aufführung bei der Mödlinger Beethoven-Feier gewählt worden. — Zu dem „Himmlisch" vergl. C Czerny: Pianoforteschule IV. Teil S. 62 und die Mitteilungen in Thayers Beethoven Biographie, Nottebohm „Zweite Beethoveniana" S. 83 und Th. Helm „Beethovens Streichquartette". — Carl Holz hat auch die Metronomisierung der Streichquartette überliefert.

Ludwig van Beethoven.
Nach der Zeichnung von Stefan Decker, 1826.

würdig ist auch die allmähliche Entwicklung des Hauptthemas in den letzten Sätzen der Quartette Op. 59 Nr. 2 und 3.

Vom Quartett Op. 74 (auch dieses wird heute aufgeführt) sind die allerersten Entwürfe nicht erhalten, doch sind auch für dieses Quartett einige ähnliche Tatsachen von tastenden Entwürfen beizubringen. Ueberdies ließen sich viele andere Beispiele solcher Art aus anderen Werken aufzählen, die ungefähr im selben Jahrzehnt, wie die genannten Quartette, entstanden sind.

Ludwig van Beethoven.
Zweites Porträt von W. J. Mähler, das Freiherr Ignaz v. Gleichenstein, Beethovens Freund, für sich anfertigen ließ.
Das Original im Besitze der Familie v. Gleichenstein in Freiburg i. Br.

Op. 59 ist 1806 geschrieben. Es umfaßt die drei sogenannten Razumowsky-Quartette, auch russische Quartette genannt, die einige russische Melodien mit verwenden und für den russischen Botschafter in Wien, Fürsten (damals noch Grafen) Cyrill Razumowsky, geschrieben sind. Wir müssen uns demnach die ersten Aufführungen durchaus als intime Hausmusik bei Razumowsky vorstellen. Joh. Friedrich Reichardt, der Kasseler Kapellmeister, hat die ersten (öffentlichen) Aufführungen in Wien gehört und berichtet darüber, daß der erste Geiger (es war der beleibte Schuppanzigh, das bekannte Stichblatt des Beethovenschen Witzes) dabei den Takt laut mit den Füßen schlug. Eine andere Merkwürdigkeit ist uns durch Lenz überliefert. Der junge Musiker Sechter, später Theoretiker im alten Stil, „verbesserte" einen Satz, da Beethoven, wie Sechter meinte, „Harmoniefehler" darin gemacht haben soll[1].

Op. 74, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet, ist dann sicher zuerst bei diesem Fürsten aufgeführt worden, und zwar schon 1809 noch im Jahr der Entstehung. Die Widmung hängt offenbar mit dem Jahresgehalt zusammen, das Fürst Lobkowitz im Verein mit zwei anderen Gönnern dem Meister vertragsmäßig zugesagt hatte[2].

Beide, Op. 59 und 74, sind anfangs nur von wenigen recht verstanden worden, haben aber nach wenigen Jahrzehnten die Herzen der Romantiker völlig erobert. Bei Mendelssohn und Schumann sind genug deutliche Spuren ihrer Einwirkung zu finden. Auf den Zusammenhang des stimmungsvollen kleinen Tongemäldes „Der Dichter spricht" von Robert Schumann (in den „Kinderszenen") mit dem Anfang von Beethovens Op. 74 habe ich schon längst aufmerksam gemacht[1]. Was Mendelssohn betrifft, so weist manches in den Liedern ohne Worte (ich nenne z. B. das melancholische aus h moll Nr. 35 aus Op. 67), ferner das Hauptmotiv der Hebriden-Ouvertüre auf die Beethovenschen Quartette aus der besprochenen Gruppe hin[2]. Das Hebriden-Motiv ist im klagenden Andante von Op. 59 Nr. 3 vorgebildet.

Viele behaupten, daß die Quartette, von denen hier die Rede ist, gerade aus der besten Zeit Beethovens stammen, aus der Periode der 4., 5. und 6. Symphonie, der Klavierkonzerte aus G dur und Es dur. Andere schätzen die früheren Quartette höher, wieder andere die späteren. Mag dem sein, wie ihm wolle — jedenfalls sind die Quartette Op. 59 und 74 noch in jenem Lebensabschnitt des Künstlers entstanden, als Beethovens Gehörleiden noch keineswegs störend auf sein Schaffen einwirkte, so peinlich es auch für den gesellschaftlichen Verkehr schon gewesen[3]. Es ist in weiten Kreisen bekannt, daß Beethovens Gehör schon in den späten 1790er Jahren bedenklich gelitten hatte und daß man seine Schwerhörigkeit schon gegen 1820 eigentlich Taubheit nennen mußte. Auch die Tragik, daß sein Gehörleiden über die zweite Hälfte seines Künstlerlebens einen düsteren Schatten breitete, ist oft besprochen worden.

Zur Zeit, als Beethoven in Mödling weilte[4], war er schon so gut wie taub. Wann war das aber? Dies hat für uns hier in Mödling jedenfalls einige Bedeutung, und auf diese örtliche Bedeutung soll ein wenig eingegangen werden. Von der Fabeldichtung wollen wir absehen, die u. a. den großen Meister in Mödling hat sterben lassen, statt zu Wien im Schwarzspanierhaus. Durch ungenaues Weitererzählen und Gedankenlosigkeit kam auch mancher andere Unsinn in die Literatur. — Aber es gibt so viele unumstößliche Tatsachen, die Mödling mit Beethoven in Verbindung bringen, daß jahrelang geforscht werden mußte, um alles Erreichbare festzustellen. Nur das besonders Wesentliche an der Sache kann heute in aller Knappheit zusammengestellt werden. Es liegen Briefe von Beethovens Hand und andere unverdächtige Zeugnisse dafür vor, daß Beethoven die Sommer 1818, 1819 und 1820 in Mödling verbracht hat, selbstverständlich abgesehen von den Fahrten nach Wien und von Ausflügen in die Umgebung bis Laxenburg, vielleicht bis Gaden und Heiligenkreuz, sicher und oftmals in die Brühl. Nach Neudorf mußte er die Briefe zur Post bringen, da Mödling zu jener Zeit noch keine eigene Post hatte.

Beethoven hat nacheinander in Mödling zwei Wohnungen inne gehabt, eine 1818 und 1819 im Hoftrakt des alten Hafnerhauses (jetzt Rosenfeldschen Hauses) in der Hauptstraße, 1820 im Gartentrakt des Christhofes (der jetzt Frau Julie Helf gehört). Beidemal in einer Wohnung des ersten Stockwerks. An den Häusern sind in neuerer Zeit Gedenktafeln angebracht worden. Die Gedenktafel an dem Hafnerhaus, die 1871 eingelassen wurde, brachte eine Unrichtigkeit, nämlich die, daß Beethoven im Hafnerhaus auch 1820 übersommert hätte. Der Irrtum ging, wie ich ermittelt habe, auf den Dichter Hermann Rollett in Baden zurück, den man um die nötigen Daten bat, da er einen wertvollen Artikel über Beethoven in Baden verfaßt hatte. Leicht begreiflich dieser Irrtum und für die

[1] Dies als Nachtrag zu meiner Notiz über Sechter in der „Wiener Abendpost" vom 26. März 1920 (Nr. 70).

[2] Dazu meine Beethoven-Biographie und das „Beethoven-Jahrbuch" Band II.

[1] U. a. auch in der Studie: „Beethoven-Spuren bei Robert Schumann" in dem Mödlinger deutschen Wochenblatt vom 25. März 1916.

[2] Das Skizzenbuch Beethovens zu Op 59 hat sich im Besitz der Familie Mendelssohn befunden und ist erst von dort in die Berliner Bibliothek gelangt.

[3] Mitten unter den Skizzen zu Op. 59 steht von Beethovens Hand: „Kein Geheimnis sey denn Nichthören mehr, auch in der Kunst." Das ist offenbar ein mutiges Bekenntnis und keine Entschuldigung irgend einer Störung im musikalischen Schaffen.

[4] Eingehende Mitteilungen über Beethovens Aufenthalt in Mödling finden sich in den neuesten Heften der „Beethoven-Forschung" (Mödling, Verlag J. Thomas), wo auch die Beethoven-Stätten abgebildet sind. Einige kleine Ergänzungen im vorliegenden Vortrag. Aus einem Brief Beethovens d. d. „Wien, 30 April 1820", einem Schreiben, das erst in neuester Zeit zum Vorschein gekommen ist, läßt sich entnehmen, daß Beethoven 1820 am 30. April noch in Wien war.

angegebene Zeit völlig zu entschuldigen. Denn damals war noch wenig Material über Beethoven veröffentlicht und mit dem Wenigen konnte der Dichter leicht auf den Gedanken verfallen, daß Beethoven in Mödling nur das Hafnerhaus bewohnt habe. Von der Wohnung im Christhof war noch nicht das mindeste in die Oeffentlichkeit gedrungen, obwohl die Ueberlieferung bei den Besitzern des Christhofes der Reihe nach weitergelebt hatte. So kam es denn zu einer unrichtigen Angabe auf der Gedenktafel des Hafnerhauses. — Bei der späteren Anbringung der Gedenktafel am Christhof war man schon vorsichtiger. Die Ueberlieferungen aus dem Christhof waren nun schon veröffentlicht und wurden berücksichtigt, wonach ein Irrtum vermieden wurde.

Die Ueberlieferungen, die sich an die Wohnungen Beethovens in Mödling knüpfen, sind wiederholt erzählt und mit allerlei Ausschmückungen nacherzählt worden. Man erfährt von der Taubheit des Meisters, vom Schalldeckel an seinem Klavier, einiges von seinem auffallenden Aeußeren, seinem sonderbaren Benehmen und besonders vieles über sein gelegentlich völliges Versunkensein in sein musikalisches Schaffen. Mit den großen Skizzenbüchern aus Notenpapier in der Rocktasche trat Beethoven seine Spaziergänge an. Er notierte vieles im Freien für die große Messe Op. 123, die damals entstand, und für die Riesensonate Op. 106, einiges für die IX. Symphonie, auch für einige kleinere Arbeiten. Einmal wurde Beethoven gesehen, als er in einer leicht zugänglichen Vorratskammer des alten Schulgebäudes seine Gedanken zu Papier brachte, gar nicht darauf achtend, daß die Frau des damaligen Oberlehrers Perl dort zu schaffen hatte und ihn einfach beiseite schob. Ueberlieferungen sind auch festgehalten in bezug auf Beethovens Spaziergänge in der Umgebung Mödlings, wo er sich an den damals noch reichlichst vorhandenen bunten Tagfaltern ergötzte und sie gegen die Beutelust und Schmetterlingsjagd einiger Kinder in Schutz nahm. So wurde es vom Sänger Ludwig Cramolini erzählt, der als Kind dem Meister auf dem Weg begegnete. Aehnliches berichtete auch die damals noch kindliche nachmalige Frau Karoline Wimmer-Widmann aus ihrer Kindheit[1].

Allbekannt ist es, daß Beethoven für die Musikanten, die bei den „Zwei Raben" in der Vorderbrühl Tanzmusik spielten, eine Reihe von Tänzen komponiert hat. Es ist leichte Musik, die ihm nicht viel Kopfzerbrechen verursacht hat. Anders beim Schaffen der großen Messe. Beethovens lautes Heulen, Schreien und Stampfen beim Komponieren des Credo im Hafnerhaus ist bestens beglaubigt, desgleichen in anderem Zusammenhang eine lärmende Szene mit den Dienstboten des Nachts in demselben Hause, und dieses Lärmen hatte auch zur Folge, daß dem Meister 1819 die Wohnung im Hafnerhaus gekündigt wurde. — Beethovens Hauswirtschaft war zu jener Zeit mehr denn je in bedrängender Unordnung. Aber auch andere Angelegenheiten spielten herein. So die kostspielige Obsorge für den Neffen, die Beethoven als Vormund übernommen hatte. Der Neffe Karl studierte in Wien an der Mittelschule und verbrachte die Feiertage und Ferien beim Onkel in Mödling. Dort sollte nun wieder für Beschäftigung des Jungen und einigen Unterricht gesorgt werden. Also genug der Störungen in der Künstlertätigkeit. Daneben ist auch zu beachten, was erst in neuerer, fast neuester Zeit bekannt geworden ist, daß Beethoven die Absicht hatte, in Mödling ein Haus zu kaufen. Er dachte an das alte große Bindersche, jetzt Franz Müllnersche Haus, an den Christhof, der damals aus dem Besitz des Hauptmanns Franz Ludwig Carbon an Johann Speer übergegangen war, und überdies an eines der alten Dollschen Häuser, das vielleicht in dem oberen Balzachi-Haus wieder zu erkennen ist. Neue Aufschlüsse über die Angelegenheit des beabsichtigten Hauskaufes wurden in neuester Zeit geboten durch einen Brief Beethovens an Johann Speer, ein Dokument im Besitz der Tonkünstlerin Resl Schinner in Mödling. Dieser Beethoven-Brief fehlt noch in allen Gesamtausgaben und ist erst nachträglich im Juni 1919[2] veröffentlicht worden. Beethoven versteckte sich hinter einen angeblichen „Freund", für den er in Angelegenheit der Hauserwerbung mit Joh. Speer, dem Besitzer des Christhofes, verhandeln wollte. Mödling beherbergt also neben den sonstigen Erinnerungen an Beethoven noch eine Handschrift Beethovens, die auf seine Anwesenheit hier Bezug nimmt[1].

Beethoven.
Nach J. P. Lysers Zeichnung.

Mit Mödling hängt auch ein Bildnis Beethovens zusammen, und zwar das von der Hand Augusts v. Kloeber. Das große Oelgemälde ist seit lange verschollen und nur durch eine zeitgenössische Beschreibung bekannt. Der Kopf aus diesem Bildnis ist von Kloeber lithographiert worden und allbekannt. Die Bildnisähnlichkeit ist darin nicht besonders gelungen. Doch hat man andere, bessere Hilfsmittel, sich klar zu machen, wie Beethoven in den Jahren seiner Mödlinger Sommer ausgesehen hat. Die Bildnisse aus der Zeit kurz vorher oder bald danach dienen uns als Leitsterne, so die Maske von 1812, der Stich von Bl. Höfel, die Gemälde von Schimon, Stieler. Beschreibende Angaben aus der Zeit Beethovens und Schilderungen seines Wesens helfen nach. Und so können wir uns recht gut vorstellen, wie Beethoven, damals noch von rotbrauner Farbe des pockennarbigen Antlitzes, raschen Schrittes durch die Straßen Mödlings oder sogleich durch die Hausgärten eilte, um bald in die freie Natur zu gelangen, die er so sehr liebte und bewunderte. Dort notierte er mit Vorliebe seine musikalischen Gedanken.

Dies führt uns wieder zu Beethovens Werken zurück, von denen wir ja ausgegangen sind. Und am besten werden wir tun, wenn wir uns jetzt zwei der meist berühmten und bedeutenden Quartette des Meisters anhören. — Nun schweige ich bescheiden, denn der große Beethoven hat das Wort.

[1] Daß sich in Mödling auch noch ein zweiter Brief vorfindet, sei hier angemerkt. Er ist im ersten Band der „Beethoven-Forschung" veröffentlicht und befindet sich im Besitz der Familie Krauß.

Beethoven-Büste von Fritz Zadow.

[1] Dazu „Beethoven-Forschung" Heft V, „Beethoven und die Mödlinger Brühl" und die dort genannte Literatur.
[2] Vergl. Wiener Zeitung vom 19. Juni 1919.

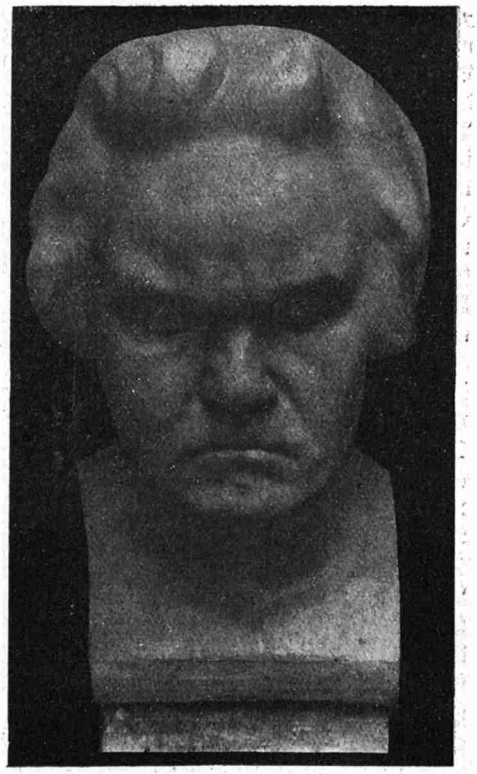
Beethovens geistige Persönlichkeit.

Von Ernst Ludwig Schellenberg.

Wenn die Feste, dem Andenken eines bedeutenden Mannes geweiht, nicht nur zu äußerlichstem Prunk, zu Geschrei oder hohler Begeisterung entarten sollen, so bleibt es immer das Gewisseste, sich abseits zu stellen, abseits von dem jauchzenden Unverstande der Massen, abseits von modischem Lärm, abseits von träge überkommenen Vorurteilen. Niemals werden die Züge eines Menschen dadurch wahrhaft erkannt und gemessen, indem man sein Bild so hoch hinaufhängt, daß die Linien verschwimmen und das Auge nur noch einen Rahmen erblickt, in dessen Fassung sich ein Etwas befindet, das nicht mehr zu unterscheiden ist. Und gerade Beethoven scheint neuerdings zu einer weltfernen Weite emporgetragen zu werden, wo Maße und Verhältnisse zu entschwinden drohen. Es gibt Leute — und es sind bezeichnenderweise gerade die musikalisch Ungebildeten und Wortereichen —, bei denen der Name Beethoven bereits einen unbewiesenen Enthusiasmus erregt, der immer verdächtig und töricht bleibt. Denn wie sollte eine so ungemäße Erscheinung auch den Vielen, Lauten irgend ein entscheidendes Erlebnis bedeuten, ein Wachstum und eine Zukunft? Und wenn neuerdings einige Stimmen, zunächst noch zaghaft und vorsichtig, vernehmbar geworden sind, welche Bedenken und Zweifel aussagen, so möge man nicht in den beliebten Predigerton verfallen und verdammen, wo man verstehen und lernen sollte. Denn das ist ja Zeichen und Segen eines jeden großen Mannes, daß er in den mannigfachsten Arten wirbt und wirkt. Und eben diese Tatsache allein beweist zur Genüge schon seinen Umfang und seinen Wert. Nur die Allgemeinen, Flachen, Typischen gehören ungeteilt dem Volke an; man kann sie ohne Frage und Sorge irgendwo dem Fache der Kunstgeschichte einfügen; aber die Ueberragenden fordern mehr als ein gleichgültiges „Ja, ja"; sie wollen eine feste Anschauung, einen klaren Blick, eine seelische und geistige Durchdringung.

Man könnte Beethoven im Gegensatz zu Bach, dem Gotiker, dem ich noch Schubert und Bruckner anreihen möchte, als den Renaissance-Menschen bezeichnen. (In meinem Buche „Die deutsche Mystik" habe ich diesen Vergleich weiter ausgesponnen.) Immer ist ein Ueberschäumen in ihm, ein Drängen und Fragen — niemals Sicherheit und Friede. Das reine Anschauen des Universums — nach Schleiermachers wundervoller Deutung das Wesen aller Religion — ist ihm verdüstert und fern; darum kann man auch niemals behaupten, Beethoven habe in sich selbst geruht und das ewige Licht unmittelbar empfunden. Und seine Sehnsucht „In den Höhen ist Ruhe — Ruhe, Ihm zu dienen" umschreibt diese Ungewißheit überzeugend und bestimmend. Immer ist es ein Armebreiten — aber mit geballten Fäusten; immer ein Aufblick — aber mit rollenden Augen. Er jagt durch die Landschaft dahin mit dem Bleistift in der Hand und dem Notizbuche und sucht und sucht. Aber es ist unmöglich, sich etwa Bach in diesem Zustande vorzustellen; auch in den kompliziertesten Formen bleibt dieser immer selbstverständlich, leicht und sicher. Denn er hat Gewißheit; in ihm ist die Gottheit lebendig und wesenhaft geworden. Beethoven war letzten Endes niemals gläubig; aber er fühlte tief und brennend, daß ihm Glaube nottat; und eben darum erfährt man sein Wirken und Ringen als so ehrfurchtgebietend und mächtig. Er gemahnt, wohl an Dostojewski; auch in diesem umspannenden, immer strebenden, liebesdurstigen Dichter war jene flackernde Flamme, die nach oben verlangte und dennoch so häufig vom Winde des Zweifels und der Zerrissenheit niedergehalten wurde. Auch in ihm wachten Trotz und Wut — und daneben doch ein kindereines Bitten und Beten. Und eben darum wird uns Beethoven menschlich immerdar ergreifen und nahe sein, wo er künstlerisch vielleicht nicht das volle Genüge zu spenden weiß. Seine Persönlichkeit überragt sein Werk noch um ein Erhebliches und — überschattet es zuweilen. Anders bei Bach oder Bruckner. In ihnen hat sich eine völlige Durchdringung vollzogen; Werk und Wesen sind eins; oder — um ein wunderbares Wort Meister Eckeharts zu nennen, das gerade hier am Platze ist, weil eben dieses vollkommene Einssein mit dem Göttlichen, Absoluten das ist, was man als Mystik bezeichnet: „Wer da schafft im Lichte, der dringt empor in Gott, von aller Vermittelung frei und bloß: das Licht wird bei ihm zum Schaffen, und sein Schaffen wird ihm sein Licht." Und wenn man sich Renaissance-Gestalten zum Vergleich heranziehen möchte, so mag man sich an Lionardo oder Michelagniolo erinnern. Gemahnen nicht manche Scherzi Beethovens an Lionardos geistfunkelnde Karikaturen? Und war es nicht Michelagniolo, der sich hinaussehnte aus der Gebundenheit der Form; der Zwang und Muß bitter empfand, weil er etwas begehrte, was außerhalb der Kunst lag? Immer rächt es sich, wenn ein Künstler mehr sein möchte als „nur" Künstler! (Wagners Erscheinung beweist es sichtbarlich.) Denn er verkennt das tiefste Wesen und Wirken aller Kunst: daß sie in sich selbst vollkommen und erfüllt ist. Man könnte sagen: er will nicht *mehr*, sondern etwas außerdem, etwas Fremdes, Abseitiges. Wer Gott sucht *und* die Welt, der bleibt immerdar in Zwiespalt und Nöten.

Aber das Entscheidende ist doch dieses: daß der Kampf in den hohen Regionen des Geistes ausgefochten wird; das eben ist Fortschritt, Erhebung und Fülle. Und darum ragt Beethovens Gestalt so machtvoll und sieghaft aus den Gefilden der



Beethoven-Büste von Edith Diel.

Medaillon Ludwig van Beethovens von Leopold Heuberger, 1828.

Kunst zum Ewigen hinan. Freilich: Wolken umbrauen immerdar sein Haupt; aber man weiß auch, daß diese sinnende, edle Stirn den Seligkeiten des Himmels näher ist und Gottes Stimme unmittelbarer vernimmt als die genügsamen Beter des Tales. Wenn Max Klinger in seinem berühmten Marmorwerke Beethoven als Zeus gebildet, ihm aber außerdem noch die geballten Fäuste beigegeben hat, so hat er damit — unbewußt vielleicht — den letzten Zwiespalt erkundet und dargetan. Ein Gott wird niemals mit Grimm oder menschlicher Anspannung dem Donner gebieten und der Sonne; er wünscht — und sein Gedanke wird vollzogen, ohne daß er befiehlt und schilt. Beethoven aber empfand in sich sehr tief die irdische Gebundenheit; und er versuchte, durch den angestemmten Willen, durch Entschluß und Zorn seiner ledig zu werden. Er ist darum auch niemals zu echter, gelöster Freude gereift. Wie Nietzsche, so glaubte auch er, in der Sehnsucht schon die Erfüllung zu halten. Und wie man in Nietzsches letzten Jubelrufen immer etwas von Krampf und Aufbegehren verspürt, so mutet auch der letzte Satz der Neunten Symphonie überraschend und verwunderlich an. Dieses beständige Sichselbstbeteuern, daß man nun der Freude ihren Tribut gewähren müsse (nach der platten, ausdrücklichen Aufforderung dazu), verstimmt, aber es überzeugt nicht. Die Melodie, zu der Beethoven so zahlreiche Skizzen und Versuche niedergeschrieben — er wollte Freude erarbeiten! —, bleibt letzten Endes leer und derb. Das ist nicht Erlösung, Befreiung, sondern Anstrengung und Absicht. Es ist bezeichnend, daß er hier — wie auch im Schlußchor des „Fidelio", wo er, der Ehelose, die Wonnen der Ehe lobpreist — den Singstimmen schier Unmögliches zumutet. Er dachte die Töne, aber er fühlte sie nicht. Deutliches Zeugnis legt das bekannte Wort an jenen Auskunft erbittenden Geiger ab: „Glaubt Er, daß ich an seine verfluchte Geige denke, wenn ich komponiere". Wo hätte ein Mozart, ein Schubert solches gesprochen? ... Und ebenso in seiner großen Messe: die Fugen recken sich auf, fordern, zwingen; aber niemals wie bei Bach sind sie Gesang der Sterne, sondern Gesang zu den Sternen; niemals beweisen sie den Ausdruck der Ueberzeugung, der Unmittelbarkeit, der seelischen Entrückung. Und dann — am Schlusse — wirft Beethoven die Kirchentüre hinter sich zu, ermüdet und überdrüssig alles Ringens und Sehnens, und er findet es nötig, die „Bitte um äußeren und inneren Frieden" ausdrücklich durch eine Ueberschrift zu bestätigen und deutlich zu machen.

Wenn in Beethovens letzten Werken, schon bei ihrem Erscheinen, die „Formlosigkeit" beklagt wurde — und nicht etwa nur von Kritikern zweifelhaften Verständnisses —, so mag man nicht mit Achselzucken oder Spötteln darüber hinwegsehen. Ja, die Form ist mehr als einmal zerrissen und auseinandergesprengt. Und der sinnliche Wohllaut mehr als einmal vernachlässigt und übersehen. Aber nicht nur die Taubheit bewirkte dies, sondern vielmehr die seelische Temperatur; sie überhitzte sich selbst und zerschmolz die sichere, fassende Hülle. Niemals wieder ist in Tönen so viel Abstraktes, Unsinnliches gesungen worden, — so viele Gedanken, welche der klanglichen Darstellung widerstreben und widerstreben müssen. Auch Bach und Bruckner gelten sicherlich nicht als sinnliche Komponisten, aber ihr Werk war dennoch voll Liebe — voll göttlicher Liebe. Beethoven dagegen suchte sein Heil mehr in den geistigen, nicht in den himmlischen Regionen. Sein beständiges Streben, die mangelhafte Schulbildung zu ergänzen, zu verbessern, ist ein äußeres Zeichen dafür, daß er vornehmlich im Wissen die Mittel seiner Aussprache zu finden glaubte. Bach oder Bruckner blieben „ungebildet", — aber zufrieden und in Gott ruhend.

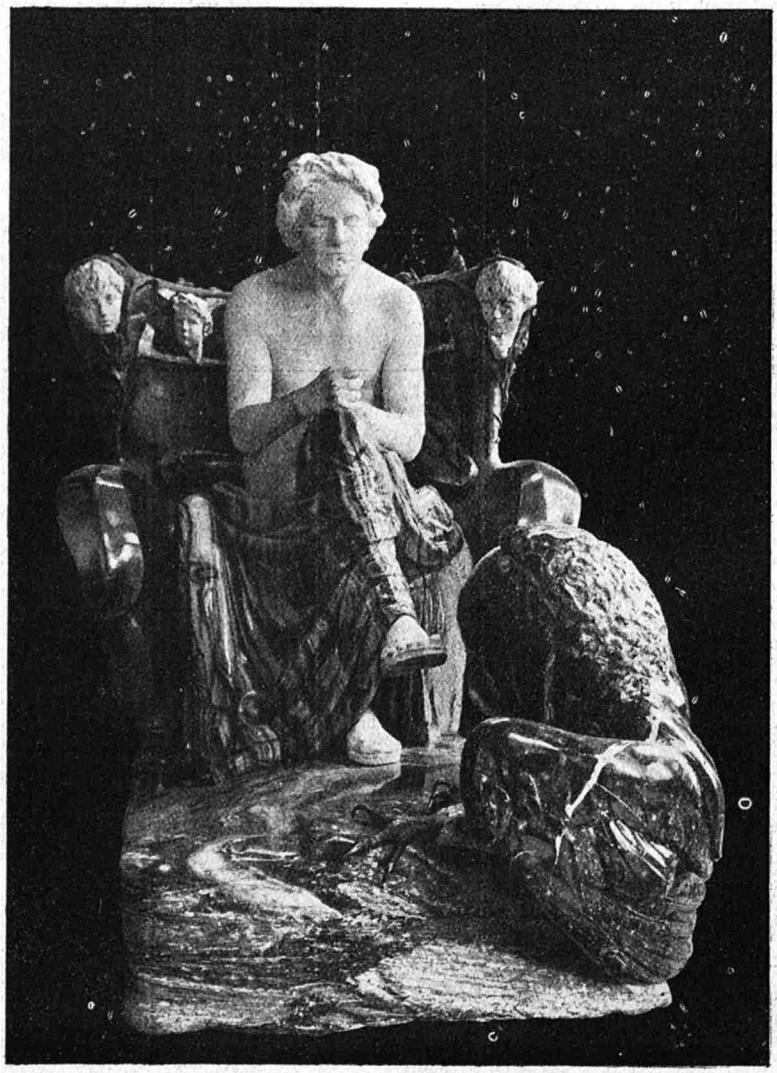
Und dennoch — was ist es, was uns immer wieder mit Ehrfurcht und Dankbarkeit zu diesem Ungemäßen hinzieht? Ist es nicht eben die Erkenntnis dessen, in welch tiefer und starker Weise das Menschliche sich zu läutern und zu erheben weiß? Das Adagio der Neunten Symphonie, der Hammerklaviersonate, des letzten Streichquartetts, geben sie nicht Kunde, daß Gott dieses Ringen gesegnet und gutgeheißen hat? Der „Dankgesang des Genesenen an die Gottheit" — ist er nur etwas Zufälliges, oder nicht vielmehr das Zeichen dessen, daß schließlich dieser einsame Kämpfer dennoch den Frieden, wenn auch nicht errungen, so doch gesehen und erahnt hat? Denn hier vollzieht sich, am Ende seines aufrechten, rastlosen Schaffens, das wahrhaft Erschütternde und Sieghafte: der Gipfel ist erklommen, und Gott redet aus den Wolken zu dem emsigen, niemals weichenden Bergsteiger. Freilich — es ist noch etwas Alttestamentarisches darin: noch ist ein Widerstreit von Gott und Mensch, ein Ferne und ein Gegenüber; nicht jenes neue und gewisse „Ich und der Vater sind eins". Aber der Regenbogen leuchtet nur dort, wo Gewitter verstürmt sind, und zeugt davon, daß die Sonne dennoch strahlt und dauert. Denn dieser Beethoven, wie er zuletzt sich kundgibt, hat den schwersten Kampf bestanden, den Kampf mit dem eigenen Ich. Nicht hoffnungsloser Pessimismus, nicht Verzweiflung bleibt als bitterer Beschluß — sondern wahrhaft kosmische Erfüllung, Bejahung und männliche Bewußtheit. Ist es nicht Ueberwindung und Hoheit, wenn dieser Umgetriebene, Gequälte dennoch der Freude einen Hymnus singen möchte; wenn er, der Einsame, der Junggeselle, dennoch jenen Triumph fand: „Wer ein holdes Weib errungen, stimm' in unsern Jubel ein"? Wo Michelagniolo resignierte, wo er an sich selbst zerbrach, dort reckte sich Beethoven über sich selbst hinaus, in einem Trotz, der wahrhaft heilig war. Denn er wußte, daß jene Stimmen, die in ihm tönten, an ihren Ursprung zurückbegehrten, der nicht von dieser Welt war. Und es sei wiederholt: die Grenzen der Kunst wird man niemals ungestraft überschreiten (oder vielmehr: zu überschreiten versuchen), aber die Grenzen des Menschlichen sind es, deren Erweiterung und Sprengung schließlich doch das Heil erringen. Und mag auch jener, der das Absolute in sich trägt, der Gottmensch, als den ich Bach, Schubert und Bruckner in musikalischem Sinn begreife, der Vollendung näher sein, so vergesse man doch niemals, daß der Kinder Gottes, denen solches zuteil ward, nur wenige Erwählte sind, und daß auch derer das Himmelreich ist, die da hungert und dürstet nach der Vollkommenheit.

Beethovens in den letzten Lebensjahren benützter Flügel.
Jetzt im Beethoven-Haus zu Bonn a. Rh.

Der Beethoven-Kult der Zukunft.

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

Eine der immer wieder mit Nutzen lesbaren Abhandlungen Otto Jahns behandelt die sonderbare Aufführung, die eine rheinische Kunststadt vor manchem Jahrzehnt der Pastoral-Symphonie Beethovens hat zuteil werden lassen: es wurden zu ihr lebende Bilder gestellt. Und das Entzücken der hören sollenden Beschauer war groß. Natürlich nicht auch das des großen Philologen. Ob derlei heute bei uns wohl unmöglich wäre? Ich hege keineswegs Zweifel an der Möglichkeit, nachdem ich einen als ernsthaft anerkannten Musiker habe sagen hören, der Sinn von Bachs erster c moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier sei ihm erst durch den Tanz der drei Schwestern Soundso aufgegangen, und weiter vernommen habe, daß eine Bruckner-Symphonie zu einem Ballette verwendet werden solle. . . . . In Deutschland, dem Lande der Denker und Dichter.



Beethoven-Denkmal von Max Klinger.

Aber wir erleben es doch, daß im Jahre 1920, da Beethovens 150. Geburtstag gekommen ist, überall, wo nur Orchester bestehen oder hinkommen, große Feste zu des Meisters Ehren gefeiert werden, wir haben die rührenden ministeriellen Anordnungen in einzelnen deutschen Bundesstaaten, daß des Festtages in geziemenden Worten und vielleicht auch Taten in den Schulen zu gedenken sei. Ist das nun nicht etwa Beethoven-Pflege, oder wie ich, mit absichtlicher Beibehaltung des Fremdwortes sagen möchte, Beethoven-Kult? Ich fürchte, alle diese schönen Feiern, so gewiß sie manchem zum inneren Erlebnisse werden oder schon geworden sind, sie werden doch das nicht ausmachen, was ich mit dem eigentlichen Begriffe des Wortes verbinden möchte.

Gewiß: unter den vielen Künstlern, die in diesem Jahre, seine Werke nachschaffend, des Unsterblichen Ruhm verkünden werden, sind auch solche, die das Bewußtsein von des Meisters Sendung, die noch lange nicht erfüllt ist, im reinen Herzen tragen. Und auch derartige Käuze, wie sie uns Karl Söhle, der altmodische, liebe und warmherzige Musiker-Schriftsteller, geschildert hat, gibt es bei uns wohl noch, Menschen, die, wie er selbst in jungen Tagen, stundenlang durch die Nacht wandern würden, um eine vollendete Wiedergabe der Eroica zu hören. So kann ich mir auch gar wohl denken, daß sich in weit von der großen Welt liegenden Orten Pfarrer, Doktor, Lehrer und Apotheker am 16. oder 17. Dezember (über das Datum haben sie sich natürlich vorher gründlich gezankt) zusammenfinden werden, um ein Beethoven-Quartett und noch eines zu spielen, so gut es ihre Kräfte erlauben, und daß sie dann in feierlicher Stimmung eine spinnwebbedeckte Flasche öffnen und zur Erinnerung an den großen Mann leeren. Ob nicht der Beethoven-Kult dieser Wackeren ein echterer sein wird, als der, den die große Welt so vielfach in diesen Tagen erlebt?

Wir haben es in den letzten Jahren mehr als einmal gehört, daß Beethoven doch nicht recht mehr in unsere Zeit hineinpasse. Manchem erscheint er heute nur noch als Vorstufe einer nahenden großen Epoche der Musik, die erst die tiefsten Geheimnisse der Töne zu entschleiern berufen sei. Dürfen wir dieser Anschauung gegenüber in einer keineswegs trauererfüllten Skepsis verharren: wie müssen wir uns jener gegenüber verhalten?

Ist uns die Gegenwart mit ihrem zum Schandmale des deutschen Namens gewordenen gemeinen und gemeingefährlichen Materialismus die Erfüllung eigenen Sehnens, so passen zu ihr Beethovens Kunst und Menschenart freilich nicht und es ist die Wiedergabe seiner Musik nichts anderes wie Heuchelei oder Blasphemie. Ist in uns aber der Idealismus deutscher Lebensauffassung noch lebendig, so gehört Beethoven zu uns als einer der größten Geister, die das Schicksal den Deutschen zu einem Führer bestimmt hat. Nicht zu einem Führer allein in der Musik, zu einem Führer auch in umfassenderem Sinne.

Man wird Beethovens geistige Art nie ganz erfassen, wenn man nicht in sein Verhältnis zu einigen Grundfragen der Ethik eingedrungen ist. Das bezieht sich nicht nur auf den Menschen Beethoven. Auch seine Musik läßt sich gerade in einigen ihrer bezeichnendsten Züge nur von da aus geistig restlos erfassen. Die gewaltigen Crescendo-Linien, die plötzlich abbrechen und die höchste Stufe der Steigerung vermeiden, die urplötzlichen Ausbrüche eines wahrhaft titanischen Trotzes und Zornes — wer sie rein musikalisch bewerten wollte, würde in ihnen allenfalls „Manieren“ sehen dürfen, wie in den kleinen verzierten Ausbuchtungen melodischer Abschlüsse, die früher in nicht ungeschickter Weise als Beethovens Sehnsuchtsblick gekennzeichnet wurden. Wenn man derlei Stileigentümlichkeiten, zu denen als ein besonderes wichtiges noch das retardierende Moment der das Ende vieler Durchführungssätze einleitenden Orgelpunkte mit tieferem als einem oberflächlich abwägenden nur musikalischem Blicke ermißt, dann erkennt man auch hierin Aeußerungen des Ethikers Beethoven, der nur von Goethe mit einer gewissen subjektiven Berechtigung, nicht aber von der Nachwelt trotz seiner unleugbaren menschlichen Schwachheiten als eine ungebändigte Persönlichkeit bezeichnet werden konnte. Goethe stand, als er das Wort prägte, unter der Einwirkung eines kleinen Erlebnisses, das ihn Beethoven als einen naiv tappigen Menschen erkennen ließ, dem er zwar das Recht zugestand, die Welt detestabel zu finden, nicht aber auch das andere, seine Verachtung in einer jeden gesellschaftlichen Formbegriff außer acht lassenden Weise zu äußern.

Aus diesem Ereignis und anderen (der Geschichte der Eroica, Notizen der Konversationshefte usw.) wird die Berechtigung hergeleitet, Beethoven einen Demokraten zu nennen und fast

sieht es so aus, als ob allerlei Versuche gemacht werden sollten, ihn in dieser seiner politischen Stellungnahme auch für die Demokratie der Gegenwart einzuspannen. Das gehört so lange zu den harmlosen Spielereien, als damit nicht das ganze Bild zu zerstören unternommen wird. Man darf um so eher hier und in ähnlichen Fällen von harmlosen Spielereien sprechen, als bemerkt werden kann, wie die extremsten politischen Gegenparteien scheinbar mit dem gleichen Rechte Aeußerungen unserer Geisteshelden für sich und ihre Zwecke zu verwenden vermögen. Beethoven war seiner politischen Gesinnung nach ohne jede Frage Republikaner, war es geworden, nicht nur, weil er das Elend, das der sich zum Kaiser machende Korse über die Welt gebracht hatte, am eigenen Leibe gespürt hatte und von der Menschheit ganzem Jammer aufs tiefste angepackt war. War es geworden, weil ihn seine ganze Zeit dahin getrieben hatte. Aber sein Republikanismus hatte eine scharfe Begrenzung: er erdachte sich als beste Staatsform eine oligarchische Geistes-Aristokratie, die eine ideale Republik bestimmend leitete. Das war ganz im Sinne des Goetheschen Verstandes gedacht, der stets, und also auch heute noch, nur bei Wenigen ist.

Wer so wie Beethoven an den Gott in seiner Brust glaubte, so das Bewußtsein von der Bedeutung seiner Kunst besaß, so von seiner Sendung überzeugt war; wer, wie er, in Goethe den von der Gottheit selbst gesandten Dichter, seine Gaben als Weihegeschenk für die Menschen erkannte; wer, seiner glühenden Liebe zu Mozart zum Trotze, gegen dessen Don Giovanni und Figaros Hochzeit um ihrer Dichtungen willen eine freilich objektiv nicht ganz gerechtfertigte Stellung einnahm, der Zauberflöte um der sittlichen Reinheit ihrer Atmosphäre willen den höchsten Platz in Mozarts Bühnenschaffen anwies und sich selbst durch den ethischen Gehalt seines Fidelio als Einer auswies, der gegen eine in Konvention, Standesvorurteil und Unsittlichkeit verstrickte Welt das Recht des sittlich freien Menschentumes, dessen Verkündigung in Wahrheit ja sein ganzes Leben und Schaffen galt, betonte; wer so wie Beethoven neben Lessing, Schiller und Goethe getreten ist, mit der Macht seiner Tonsprache aber weiter über die Welt greifen konnte als einer dieser großen Geister: ich meine, ein solcher Mann und Held verdient eine besondere Pflege in dem, was er geschaffen und gesonnen hat. Die Herrschaft einer geistigen Oligarchie, wie die gedacht war, zu der sich Beethoven bekannte, ist es ja gerade, die uns not tut, uns, die wir von kraftloser Unfähigkeit und Verständnislosigkeit in Grund und Boden hinein regiert werden und unsere Kulturwerte einem sich immer toller gebärdenden Spekulantentum widerwärtigster Art ausgeliefert sehen müssen.

Mit bloßen Beethoven-Aufführungen und gelegentlichen Vorträgen ist es da nicht getan. Hans von Bülow hat seinerzeit eine Mission von Beethoven an das Volk erfüllt. Er besaß jenen bewundernswerten Altruismus, der auch Liszt ganz durchdrang: in einer Sache aufzugehen, sich ganz in ihren Dienst zu stellen. Einen Praeceptor Germaniae, wie es H. von Bülow war, haben wir heute in der Musik nicht und können wir vielleicht auch nicht haben, da die unmittelbare Gegenwart einen viel verwickelteren Komplex von Anforderungen an die künstlerischen Bildner des Volkes als vor zwei Menschenaltern stellt.

Aber etwas anderes könnte und müßte geschehen, um Beethoven allmählich ins innerste Bewußtsein der Deutschen wachsen zu lassen, damit er seine Sendung als Musiker und Ethiker erfülle: von ihm müßte in der Schule die Rede sein. Nicht gelegentlich oder gar nur einmal oder zweimal in jedem Jahrhundert. Auch nicht, um diese Selbstverständlichkeit auch noch zu sagen, in einem besonderen „Fache", sondern innerhalb des kulturgeschichtlichen Unterrichtes, dem hoffentlich in der Schule der Zukunft eine besondere Stelle, und zwar eine vor dem allmählich wirklich ganz und gar abstehenden allgemeinen Geschichtsunterricht eingeräumt werden sollte. Beethoven und anderen deutschen und fremden Meistern müßte solcher Unterricht zugute kommen: eigene und fremde Art, die die Völker verbindenden Kulturfäden gilt es, von Grund aus zu erkennen, die Wesensverschiedenheiten zu begreifen und dadurch die eigene Art lieben zu lernen. Mit dem Herzen, nicht nur mit dem Verstande. Wieviel haben die Schütz, Bach, die Wiener und die Romantiker für das Deutschtum getan, wie wichtig ist die Aufgabe, die Pfitzner und andere in der Gegenwart gerade für das deutsche Kunst- und Kulturbewußtsein zu erfüllen haben! Sollen alle diese Männer in ihrem Tun und Denken rein nur gefühlsmäßig, allein durch ihre Musik, auf das Volk wirken, dann wird es nie gut um das wirkliche Verständnis für ihre kulturelle Aufgabe stehen. Soll ihre tiefere Pflege auf die Konservatorien beschränkt bleiben? Auch davon wird das Volk nicht eben viel haben. Dafür sorgt schon die jetzige Art der Ausbildung dort und sorgt auch später der Lebenskampf der Musiker. Nein, es bleibt (neben dem Hause) nur die Schule. Allerdings auch die Musikschule. Aber die allgemeine Schule erscheint mir in diesem Zusammenhange wichtiger.

Ich kann nicht ins einzelne gehen. Aber an einigen wenigen Punkten von Beethovens Lebens- und Weltanschauung möchte ich doch kurz zeigen, was alles von ihm über das rein Musika-

AVERTISSEMENT.

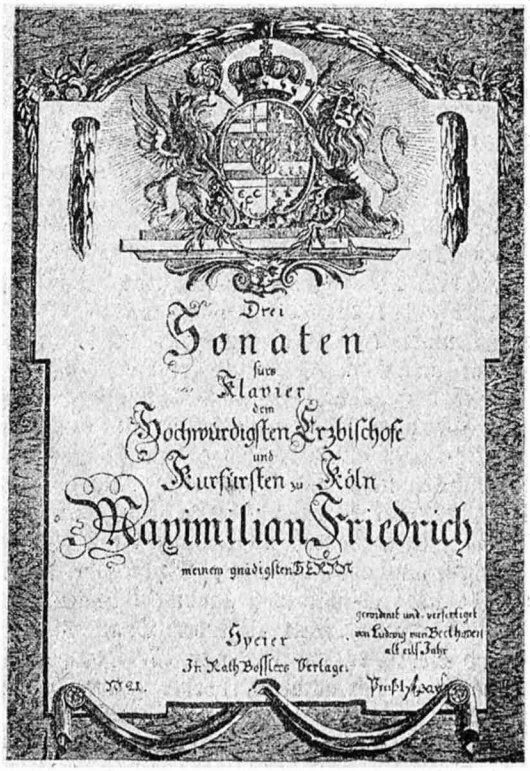
Heut dato den 26ten Martii 1778. wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sternengaß der Churkölnische Hofstenorist BEETHOVEN die Ehre haben zwey seiner Scholaren zu produciren; nämlich: Madlle. Averdonc Hofaltistin, und sein Söhngen von 6. Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Klavier-Concerten und Trios die Ehre haben aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichlet, um je mehr da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben.

Der Anfang ist Abends um 5. Uhr.

Die nicht abonnirte Herren und Damen zahlen einen Gulden.

Die Billets sind auf ersagtem musikalischen Akademiesaal, auch bey Hrn. Claren auf der Bach im Mühlenstein zu haben.

Kölner Konzertzettel,
in dem Johann van Beethoven das – wohl erste – öffentliche Auftreten seines Sohnes Ludwig als Klavierspieler anzeigt.



Drei
Sonaten
fürs
Klavier
dem
Hochwürdigsten Erzbischofe
und
Kurfürsten zu Köln
Maximilian Friedrich
meinem gnädigsten HERRN

gewidmet und verfertiget
von Ludwig van Beethoven
als erst. Jahr

Opera I.

In Rath Bossiers Verlage.

Titelblatt der ersten Komposition L. v. Beethovens.

lische hinaus in der Schule gesagt werden könnte, um es für das Leben der jungen Deutschen nutzbar zu machen. Ich muß hier mit einigen Worten von dem Zusammenhange Beethovens und Kants sprechen, des erhabenen Geistes, dessen Wirken sozusagen das Eingangstor in das innerste Heiligtum des klassischen Zeitalters unseres Geisteslebens bildet.

Beethoven war weit davon entfernt, sich zum Philosophen zu eignen. Planmäßiges Durchdenken außermusikalischer geistiger Probleme war nicht seine Sache. Aber er war ein philosophischer Kopf, der schon in Bonn sich sinnend erging und durch seine Freunde in einen Kreis guter Menschen kam, denen die Beschäftigung mit allerhand geistigen Fragen ein inneres Bedürfnis war. In ihm mag Beethoven auch die erste Bekanntschaft mit Kantschen Ideen gemacht haben. Später führte ihn Sturm zu Kant. Viele seiner Schriften hat Beethoven im Laufe seines Lebens schwerlich gelesen, besessen hat er, soviel man weiß, nur eine einzige, die in seinem Nachlasse gefunden wurde. Trotzdem wird sich mancherlei über den geistigen Zusammenhang der beiden Männer sagen lassen, was erwogen werden muß, um Beethoven ganz zu verstehen.

Die Worte, mit denen der junge Kant sich in die wissenschaftliche Welt einführte: daß, wer etwas erreichen wolle, ein gewisses edles Vertrauen in seine Kräfte setzen müsse; denn solche Zuversicht belebe alle Bemühung und fördere die Untersuchung der Wahrheit — diese Worte, wie gut lassen sie sich auf den jungen Beethoven anwenden, der das Vaterhaus verläßt, nicht aus romantischer Abenteuerlust oder weil er das Elend daheim nicht länger zu ertragen vermag, sondern weil er fühlt, daß er sich in die Welt wagen, seine Kräfte erproben, vom Leben und von den Meistern lernen müsse. Wie hätte er, der von Haus aus Arme, den sein kurfürstlicher Herr nicht eben glänzend unterstützte, ohne das Vertrauen in seine geistigen und moralischen Kräfte, die Fahrt nach Wien in eine unsichere Zukunft unternehmen können! Ist es nicht wie ein ins Künstlerische übertragener Widerhall jener Worte Kants, wenn Beethoven Ende Juni 1800 an Dr. Wegeler in Bonn schreibt: „. . . So viel will ich euch sagen, daß ihr mich nur recht groß wieder sehen werdet; nicht als Künstler sollt ihr mich größer, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserem Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen." Das schrieb der Beethoven, der seine Gehörkrankheit schon seit einigen Jahren spürte, seine Taubheit nahen fühlte und zur „traurigen Resignation" seine Zuflucht zu nehmen gezwungen war; er wußte, daß er sich, dem Künstler und Menschen, innere Harmonie in untrennbarem Bunde schaffen und dadurch das Leben meistern müsse und meistern werde. Auch da liegt es nahe, wieder an Kant zu denken, dem das Schicksal wie Beethoven einen siechen Körper gegeben hatte, den er aber bezwang wie Beethoven den furchtbaren seelischen Druck, der sich in schwachen Augenblicken über sein Leben legte, den er aber, ein Held im höchsten sittlichen Sinne, immer wieder bändigte: ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.

Eine Seite aus Beethovens Küchenbuch.

Wie Kant hat Beethoven die Forderung an seine Zukunft aufs großartigste erfüllt. Der Philosoph, indem er der Begründer neuer Anschauungen wurde, die ihre Triebkraft gerade in der Gegenwart wieder bewähren, der Musiker, indem er der Ausgang für einen neuen, gewaltigen Ausbau der Musik und ihrer Kräfte wurde, Kräfte, denen nicht zuletzt sein Ethos die besondere Prägung verlieh. Um das zu erkennen, braucht man nur an Fidelio, an die 9. Symphonie, an die Missa solemnis zu denken. Wohl war äußerlich in Beethovens Oper noch der alte Boden, dem die abenteuerliche französische Revolutionsoper entkeimt war. Aber alles ist bei Beethoven doch in eine höchste geistige Sphäre gehoben, Menschentum spricht, Leonore ist ein reines Weib, rein wie eine Goethesche Frauengestalt, und nur, weil er, kein bloßer Triebmensch, gegenüber der Frau sittlich rein dastand, hat Beethoven seine Leonore schaffen können. Und die Welt der 9. Symphonie mit dem Freudenhymnus! Er gab mehr als die liberté, égalité, fraternité der Revolution, war, wie auch das geistige Leben der Missa solemnis zeigt, durch Kantische Anschauungen unendlich vertieft; hier war keine bloße Phrase, war auch nicht das überschwengliche Weltbürgertum des 18. Jahrhunderts mehr, wie es Lessing, Goethe und Schiller priesen, hier war ein freier Bund freier Geister, wie ihn Kant als höchste Menschheitsidee ersehnte, war jene unsichtbare Kirche, an deren Errichtung er arbeitete. Ueberall da erblicken wir Beethoven auf seinen Spuren: beides, die 9. Symphonie und die Missa solemnis, sind Werke, die sich an freie Menschen wenden, nicht an solche, die in politischer oder dogmatisch beschränkter Enge leben.

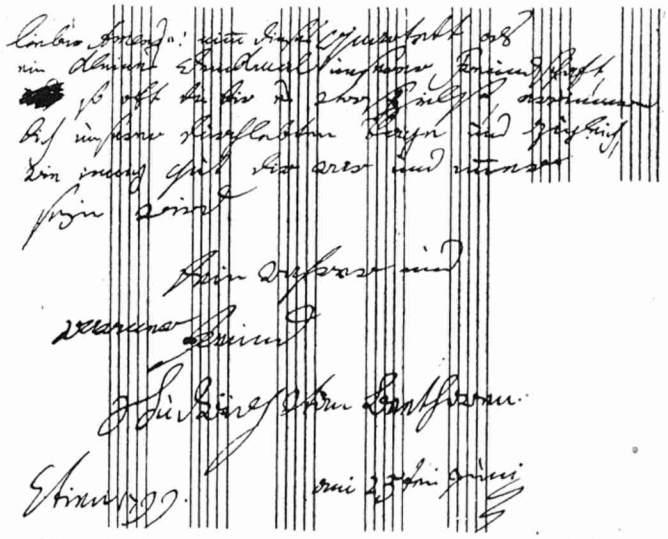
Beethovens Religion. Ihr Ausgangspunkt ist der Kantische kategorische Imperativ der Pflicht. Der Pflicht gegenüber sich selbst als Teil der Menschheit. Er bestimmte ihn, sein Werk durch den ihm von der Natur vergönnten Tag allen körperlichen und seelischen Widerständen zum Trotz

rastlos zu fördern und zu läutern, leitete ihn zum Wohltun, ließ seinen Triebwillen sich dem Sittengesetze beugen und in der Handlung, die nur um des Gesetzes willen das Gesetzliche will, das allein Moralische erkennen. Das, wovon Kant sagte, daß es nur eine bloße Idee sei: die freie Selbstbestimmung der sittlichen Vernunft, in der die sittliche Würde und Hoheit des Menschengeschlechts liege — Beethoven hat es trotz den Irrungen, denen auch er wie alle Staubgeborenen unterlag, erfüllt. Er war einer, der sich selbst die Richtschnur seines Handelns absteckte und auch selbst da, wo er vom Wege der im sittlichen Sinne allgemein gelten müssenden Forderungen abwich, vor dem Richterstuhle der Liebe, der auf dem Fundamente des Verstehens aufgebaut sein muß, die Entschuldigung finden darf, niemals aus selbstsüchtigen Gründen gehandelt zu haben. Es sei denn, um seiner Werke willen, an deren Bedeutung er wie jeder echte Künstler glaubte.

Mit Recht teilte Beethoven die Anschauung, daß in den geschichtlichen Tatsachen nicht bloß die Vernunft, sondern auch menschliche Niedertracht ihr übles Spiel getrieben habe und daß daher nur die Wirklichkeit vernünftig sei, die sich in Wahrheit als mit der Vernunft übereinstimmend zeige — ein Standpunkt, der ihn, wie Kant, zum Demokraten machte, der aus der französischen Revolution die sittliche Befreiung der Menschen erhoffte. Um enttäuscht zu werden.

Das 18. Jahrhundert hatte (in der damaligen Wirklichkeit begreiflich genug) von einem Weltbürgertum geschwärmt. Aber ein Weltbürger ist Beethoven deshalb doch in dem Sinne des in der Gegenwart unter so ganz anderen Gesichtspunkten wieder aufgewärmten Begriffes nicht geworden. Er blieb, mochten seine Werke auch die Welt erobern, ein Deutscher, der sich seines Volkstums freute und ihm mit allen seinen Kräften dienen wollte.

Und dieser Beethoven, der sich fest auf den Boden der Wirklichkeit stellte, der da in tausend Zungen gepredigt und gesungen hat, daß der Mensch hier auf der Erde sein Glück erringen kann, wenn er die Seligkeit der Welt nicht im bloßen Sinnengenusse, nicht im ästhetischen Wohlgefühle, sondern im Schaffen und Sichregen findet — er gehört mit dem, was seine Geistesmacht geschaffen, als ein sittliches und künstlerisches Vorbild in die deutsche Schule der Zukunft, mag auch manches Philologenzöpflein darob ins Wackeln geraten. Darum wäre es nicht schade, wohl aber darum, wenn Beethovens immer noch lebendige Kraft nicht voll ausgemünzt würde, seinen Deutschen zum Segen!



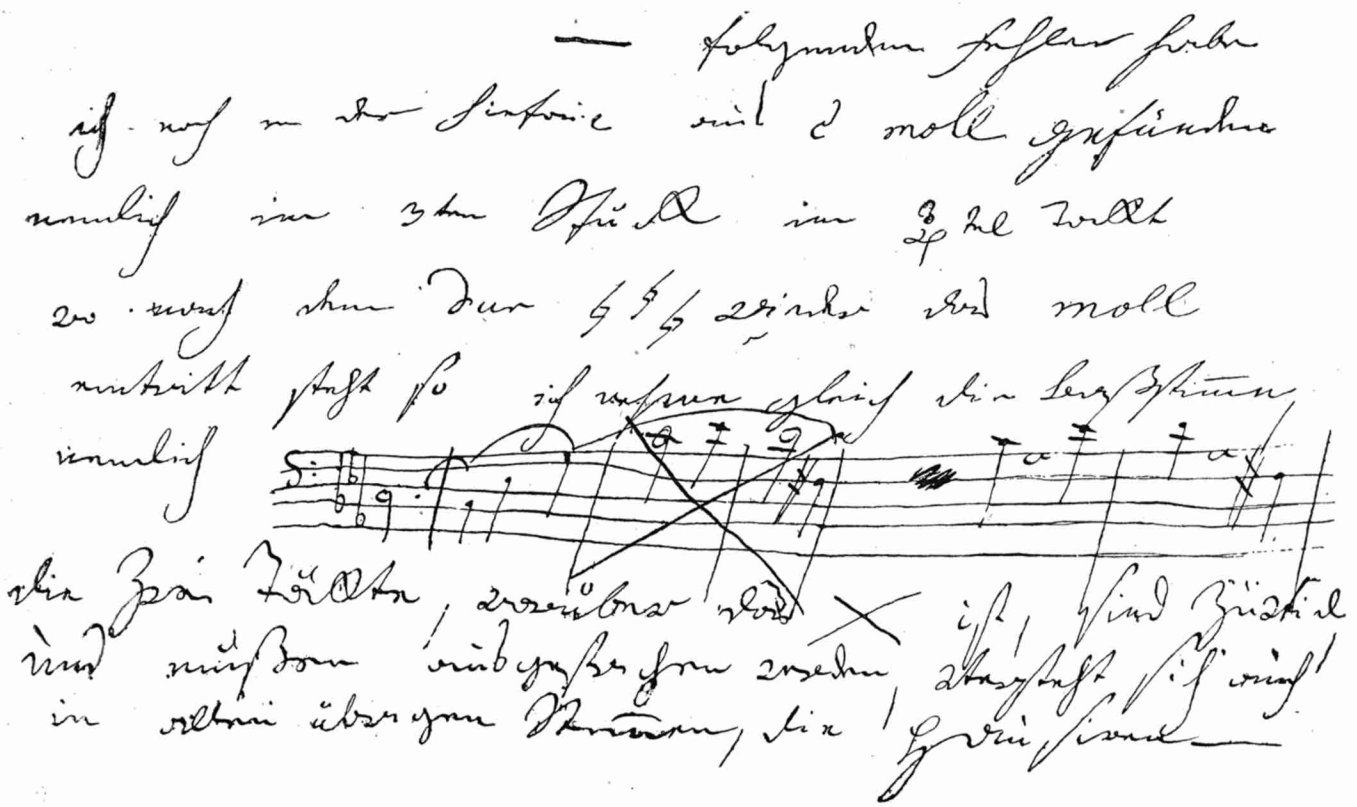
Eigenhändige Widmung von Beethovens Quartett Op. 18 an seinen Freund Amenda.

Neue Beethoven-Literatur.

Gustav Ernest: Beethoven. Preis 17,50 Mk. Verlag Georg Bondi, Berlin 1920. 592 Seiten.

Ein neues Beethoven-Buch, das weniger den Ehrgeiz hat, noch neues Detail zu seiner Lebensgeschichte beizubringen, als das in Th. Thayers monumentalem Werke und in anderen, über diesen Meister bisher erschienenen Schriften gesammelte Material einem neuen Gesichtspunkte zu unterwerfen: das Schaffen des Künstlers aus seinem Erleben und Erleiden zu erklären. Ein Gesichtspunkt, der gerade durch Beethoven seine größte Rechtfertigung findet, daher sie ungescheut als ein Kompaß in der musikästhetischen Literatur bezeichnet werden kann, die heute mehr und mehr in ein stagnierendes Fahrwasser gerät und rein intellektuell zu übertriebenen Wertungen von Kompositionen gelangt, denen ein gesundes, unverschrobenes Empfinden die Existenzunmöglichkeit schon von vornherein, ehe noch die Praxis sie erwies, zusprechen konnte. Erkühnt sich doch der musikalische Futurismus, eben vom Schöpfer der „Neunten" zu behaupten, er sei heute höchstens noch für die Jugend gut genug!

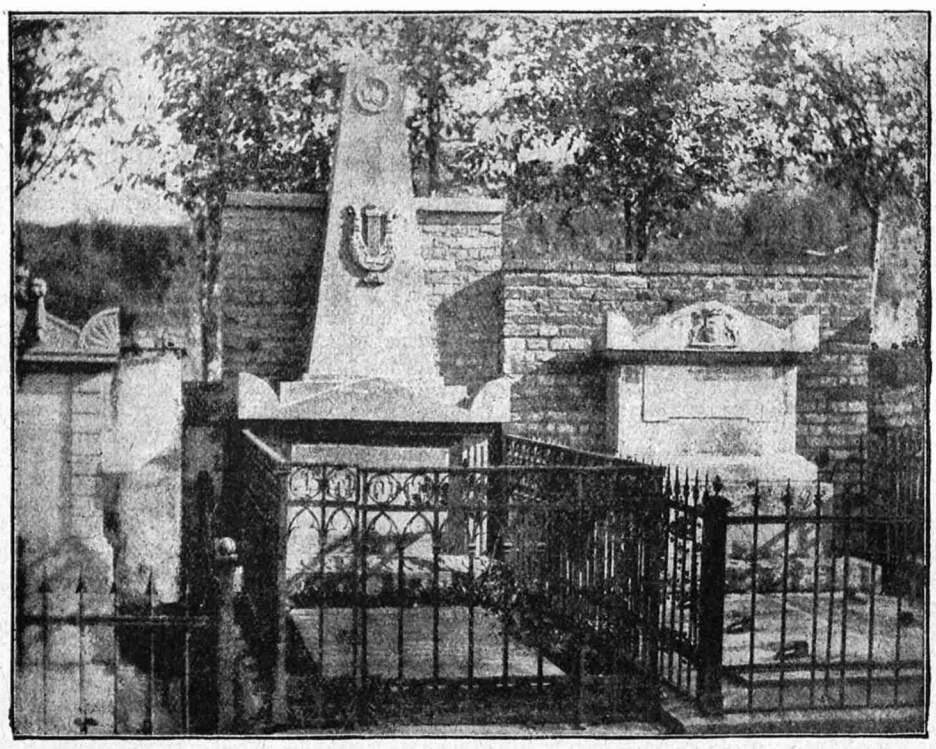
Wie sehr die gewählte, zwischen bloß trockener Aufzählung von Daten und rein kunstphilosophischer Betrachtung aufs glücklichste vermittelnde Darstellungsweise dem Wunsche unserer Biographie, ein deutsches Volksbuch zu werden, entgegenkommt, leuchtet ohne weiteres ein, denn man muß erst einen Menschen kennen, schätzen und lieben lernen, ehe man



Faksimile von Berichtigungen Beethovens zur 5. Symphonie.

seinem Dichten und Trachten Teilnahme entgegenbringt. Und so zeigt bereits das erste, die Jugendjahre 1770—1791 behandelnde Kapitel alle die Keime auf, aus denen sich später Beethovens tragische Gestalt entwickelte: seine Menschenscheu, sein Selbstbewußtsein, seine ideale Auffassung von Weib und Liebe, die dann im „Fidelio" so ergreifende künstlerische Gestaltung finden sollte usw. usw.

Zahlreiche, das ganze Buch durchziehende kleinere, oft nur wenige Sätze lange und umfänglichere — z. B. der die Entwicklung der Sonatenform oder gar der ein selbständiges Hauptstück bildende, die Romantik betreffende — ästhetische, musik-, literatur- und kulturhistorische Exkurse zaubern vor die Phantasie des Lesers die farbigen Bilder der politischen, sozialen und geistigen Umwelt, in der sich das Dasein unseres Meisters abspielte. Solche Ausführungen knüpfen stets an konkrete Fälle in Beethovens Leben und Schaffen an, so daß dadurch höchst sinnfällig die Fäden aufgedeckt werden, die sein Künstlertum mit der Vergangenheit und seiner Zeit verknüpfen, es die Gedankengänge, Ausdrucksmodi, Techniken derselben übernehmen ließ und die Punkte aufzeigt, wo der Komponist sich von ihr loslöste, um, sie vermöge der Gewaltigkeit seines Genius vertiefend, weiterbildend, vervollkommnend, besondere, höher führende Wege einzuschlagen. Man lese als Illustration des Gesagten bloß den Abschnitt über die „Pastorale" und die durch selbe aufgeworfene Prinzipienfrage der Tonmalerei, in der nach des Verfassers Darlegungen die Aesthetik auch bis zum heutigen Tage noch nicht über die wenigen



Ludwig van Beethovens Grabmal auf dem Währinger Friedhof.

Worte „Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey" hinauskam, in welchen Beethoven mit erstaunlicher Sicherheit das Ausdrucksgebiet und die Grenzen der Musik bezeichnet hat.

Von innigster Einfühlung in des Meisters Seelenleben zeugende Erläuterungen seiner markantesten Wendepunkte im eigenen Produzieren wie in der Musikgeschichte bedeutenden Werke enthüllen den engsten Zusammenhang zwischen ihnen und ihrem Schöpfer; ich nenne unter den vielen Belegen dafür nur den Nachweis des Verhältnisses zwischen der aus gleicher Gemütsverfassung entsprungenen Appassionata und der V. Symphonie. Insbesondere die der psychologischen Ausdeutung der letzteren gewidmeten Seiten gehören zum Aufhellendsten, Hinreißendsten im Bande. Eine förmliche Offenbarung bedeutet auch die Inbezugsetzung des f moll-Quartettes Op. 95 zu dessen Verfassers unerwiderter Neigung für Therese Malfatti, mit dem er sich aus Unruhe und ingrimmigem Trotz zu Befreiung, frischem Leben und ruhigem Vertrauen durchrang. Insbesondere das Kapitel „Sein und Schaffen" faßt die persönliche und künstlerische Gesamtentwicklung Beethovens prägnant und übersichtlich zusammen, zeigt, wie der Erbe der Klassiker sich zum Bahnbrecher der Romantik modelte, wie es ihm gelang, „die Vorzüge beider zu einem Neugebilde zu vereinigen, indem die zu schematische Gesetzmäßigkeit der einen zu künstlerischer Freiheit, die zu bewußte Gesetzlosigkeit der anderen zu künstlerischer Gebundenheit gewandelt wurde. Damit wurde die neue Richtung auf musikalischem Gebiet vor den schlimmen Auswüchsen, die ihr sonst anhafteten (man sehe in der Literatur oder Philosophie nur Tieck, Fr. Schlegel, Fichte!), bewahrt und das Talent der Mitstrebenden in die Bahn gelenkt, auf der allein ein erstrebenswertes Ziel winkte."

Erwähne ich noch der eingestreuten bedeutsamsten Briefe und Briefstellen wie der den Text würzenden charakteristischsten Anekdoten, so dürften die wesentlichsten Bestandteile dieses förmlichen Kompendiums aufgezählt sein, das ich geradezu als die Beethoven-Biographie bezeichnen möchte. Eine thematische Analyse sämtlicher Werke in chronologischer Reihenfolge als Anhang und fünf Bildnisse, darunter ein wenig bekanntes von 1803/4 aus dem Besitze der Familie Brunswick, nebst einer Schriftprobe vervollständigen und schmücken sie.

So wäre ihr denn um ihrer Vorzüge willen weiteste Verbreitung zu wünschen und zu hoffen, daß das damit erstrebte edle Ziel erreicht werde zur Beförderung des Verständnisses dieses unseres großen Tonheros und zur allgemeinen Klärung, Festigung musikkritischen Urteils in unseren zerfahrenen, unfruchtbaren Tagen. Emil Petschnig.

*

Walther Nohl: Ludwig van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben. Ein Gedenkbuch zu seinem 150. Geburtstag. Preis gebunden M. 8.50. Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Im Untertitel gibt der Verfasser klar das Ziel seiner Abhandlung an: den Menschen und Musiker Beethoven im täglichen Leben zu schildern, sein Auftreten als Pianist, seine Art zu schaffen, sein Verhalten im Umgang mit Menschen, seine Tätigkeit als Lehrer und endlich seine Leiden und Freuden als Konzertgeber. Nohl verzichtet deshalb auf sogenannte tiefgründige Betrachtungen und langwierige Beschreibungen, läßt vielmehr in ausgiebigem Maße, sorgfältig zusammengestellt, die Ueberlieferung reden: Beethovens Briefe und Tagebücher, Erzählungen, Niederschriften und Briefe der Schüler, Freunde und Kritiker, Zeitungsberichte usw., kurz alle die Quellen, die unmittelbar aus Beethovens Zeit und der ihn umgebenden Welt stammen. Daß dabei der Drang, den Stoff durch Anekdotisches auszuschmücken, recht groß war und mancherlei Geschichtchen aufgetischt werden, die unverbürgt sind, sei nicht verhehlt. Man kann aber kaum ein anschaulicheres Bild von Beethovens Lebensweise erhalten, als durch diese beredten Zeugnisse seiner Mitwelt, durch all die Einzelheiten und kleinen Einzelzüge aus seinem Alltagsleben. Dr. H. H.

*

René Fauchois, Beethoven. Dramatisches Seelengemälde in 3 Aufzügen. Deutsch von Friedr. Kraft. Adolf Ebel.

Das bei Eugène Fasquelle in Paris erschienene Original dieses Werkes ist von Friedrich Kraft, dem in Fachkreisen bekannten Uebersetzer von Rostands „Princesse Lointaine" in ausgezeichneter Weise in deutsche Verse übertragen worden, die sich bis auf einige wenige Stellen wie eine originale Schöpfung lesen. Kraft hat den ursprünglichen Untertitel „pièce en vers", wie oben angegeben geändert, um anzuzeigen, daß hier nicht der „reale" Beethoven auf der Bühne erscheine, daß es sich vielmehr um die Darstellung der Seelenkämpfe des Meisters handle, „die der Dichter teils seherisch geahnt, teils in des Meisters Tondichtungen ausgedrückt fand". Aber doch auch wohl in der Biographie Beethovens, die denn auch, dichterisch frei und natürlich ohne strenge Benutzung der letzten Forschungsergebnisse, dem Ganzen zugrunde liegt. Ich gestehe, mit sehr niedrig gestellten Erwartungen an die Lektüre herangetreten zu sein, was im Hinblick auf die bisherige, künstlerisch-literarische Ausmünzung des Stoffes nicht eben wundernehmen kann. Ich darf aber beifügen, daß ich angenehm enttäuscht worden bin. Zwar bleiben gelegentlich geäußerte Bedenken bestehen, der Beethoven-Stoff hat meines Erachtens keine dramatische, wohl aber eine hervorragende epische Bedeutung. Allein, nehmen wir seine Verwertung durch Fauchois, wie sie ist, so ist zu sagen, daß der Dichter Anerkennenswertes geschaffen und den Stoff so gegliedert und gestaltet hat, daß wir ihm mit Teilnahme zu folgen vermögen. Es handelt sich also um kein irgendwie streng realistisch gestaltetes Drama. Auf dem Wirklichkeitsboden von Beethovens Leben erhebt sich diese Tragödie, die zuletzt ins Uebersinnliche hineingreift, nachdem sie den Menschen und Künstler im Kampfe gegen eine kleinliche Umwelt, gegen den Dämon Liebe, gegen härtestes menschliches Geschick dargestellt hat. Man darf das Drama nicht als Historiker bewerten wollen. Da würde mancher Zug in ihm schief und falsch erscheinen. Es ist ein ernst gemeintes und ernst zu nehmendes Theaterstück mit allerlei theatralischen Dingen und Uebertreibungen, die freilich niemals geschmacklos werden. So ist Fauchois Arbeit doch ein gutes Stück, wenn es auch wohl mit der Bezeichnung des Dramas des Genies zu hoch bemessen erscheint. Nehmen wir es als das Werk eines französischen Dichters, der in den deutschen Genius hineinzuwachsen strebte, freundlich auf. Ob es sich freilich auf der Bühne, für die es doch bestimmt ist, zu halten, bei uns zu halten vermöchte, muß ich vorderhand bezweifeln. W. N.

* * *

Unsere Kunstbeilage. Diesem Heft ist ein Kunstblatt des Beethoven-Porträts von Mähler beigefügt, dessen Original sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet.

Schluß des Blattes am 20. November. Ausgabe dieses Heftes am 16. Dezember, des nächsten Heftes am 5. Januar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.