



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Beethovens Eroica : zu ihrer Jahrhundertfeier

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Beethovens Eroica

Zu ihrer Jahrhundertfeier



Es ist hundert Jahre her, daß Beethoven seine heroische Sinfonie der Welt übergeben hat. Trotz dem Säkulum, das über sie hingegangen ist, empfinden wir sie heute noch als modern. Beethovens große Meisterwerke überhaupt haben noch nichts historisches an sich; sie entsprechen noch vollkommen unserm Denken und Fühlen; sie bilden noch immer das Fundament, auf dem unsere ganze Musik ruht. Während des neunzehnten Jahrhunderts ist nur eine einzige Erscheinung hervorgetreten, die an Bedeutung und Wirkungskraft der Beethovens gleichkommt: Johann Sebastian Bach, dessen Werke erst in diesem Zeitraum zum Leben erweckt worden sind. Bach und Beethoven sind die beiden Pole, um die sich die moderne Musikentwicklung dreht.

Die Eroica ist bekanntlich das Werk, worin uns Beethoven zum erstenmal auf der Höhe seines Schaffens entgegentritt. Dadurch erregt sie besonderes Interesse, und dieses wird noch gesteigert durch den Umstand, daß sie in einem engen Verhältnis zu großen Beitererscheinungen steht. Über ihre Entstehung und die mannigfachen Beziehungen, die sie mit der Außenwelt verknüpfen, sind wir verhältnismäßig gut unterrichtet. Durch G. Nottebohm sind die musikalischen Entwürfe im Druck allgemein zugänglich gemacht worden, in ihren Erinnerungen haben namentlich mehrere Schüler Beethovens, Ries, Schindler, Czerny u. a., manchen interessanten Zug überliefert. Es liegt darum nahe, bei Anlaß der Jahrhundertfeier einmal Werden und Schicksale der Eroica im Zusammenhang zu verfolgen. Wenn der emsige Biograph Thayer auch die meisten einzelnen Notizen zusammengetragen hat, so bietet er doch keine zusammenhängende Geschichte des Werkes; eine solche soll nachstehend versucht werden.

1*)

Die erste Idee zu einer Sinfonie auf Napoleon soll Beethoven schon im Jahre 1798 gefaßt haben. Sie war ihm nicht selbst gekommen, sondern soll von dem jungen französischen General Bernadotte angeregt worden sein. Im Februar des Jahres 1798 kam dieser als Gesandter Frankreichs nach Wien. Aus verschiedenen Gründen dauerte es beinahe zwei Monate, bis er bei Hofe vorgestellt wurde, und infolge davon lebte er, dem Zwange der Etikette folgend, über diese Zeit „ganz stille.“ Er hatte Muße, seinen Neigungen entsprechenden Verkehr zu suchen. Die Verbindung mit Beethoven dürfte der Violinist Rudolf

*) Vgl. zu diesem Abschnitt A. W. Thayer, L. van Beethovens Leben, II (Berlin, 1872), S. 19 ff., 233 ff., 236, 247 ff., 261, 391 ff.

Kreuzer vermittelt haben, der sich in seinem Gefolge befand. Es ist dies der hervorragende Virtuose und Studentkomponist, dem Beethoven später die bekannte Sonate in A-Dur widmete. Bernadotte war der Sohn eines Advokaten in der Provinz, somit war der Unterschied der Abstammung und des Ranges zwischen ihm und Beethoven nicht so groß, daß sich nicht ein ungezwungener Verkehr zwischen ihnen hätte entwickeln können. Und man mag sich gern denken, wie der junge französische General die Begeisterung für seinen genialen obersten Heerführer auf die leicht entzündbare Künstlerseele Beethovens übertrug. Daß wirklich Bernadotte die Idee zu einer Napoleonsinfonie angeregt hat, dürfen wir um so eher glauben, als Schindler versichert, Beethoven hätte sich dessen im Jahre 1823 noch lebhaft erinnert. Er hatte damals besondern Anlaß dazu, weil er im genannten Jahre ein eigenhändiges Schreiben an den inzwischen zum König von Schweden emporgestiegenen Bernadotte richtete mit der Aufforderung, auf ein Exemplar seiner großen D-Dur-Messe zu subscribieren. Bernadotte scheint ein schlechteres Gedächtnis als Beethoven gehabt zu haben; das Schreiben blieb unbeantwortet.

Die Idee der Heldeninfonie taucht also schon im Frühling des Jahres 1798 auf; die Ausführung ließ aber noch lange auf sich warten. Themen, die später in der Eroica verwandt wurden, finden sich zum erstenmal in einem Skizzenbuch Beethovens aus dem Jahre 1801, das W. von Lenz als der Bibliothek des Grafen Wielhorski zu St. Petersburg angehörend bezeichnet und beschrieben hat. Es sind eine Andeutung des Trauermarsches und Entwürfe zu den Variationen des letzten Satzes. Freilich ist nicht ausgeschlossen, daß sich Lenz in bezug auf diese geirrt hat. Beethoven benutzte bekanntlich das Thema zum letzten Satz auch für die Klaviervariationen Op. 35. Diese sind früher als die Eroica, nach der Angabe auf dem Originalmanuskript im Jahre 1802, komponiert worden, und die Annahme liegt nahe, die Skizzen vom Jahre 1801 seien für diese bestimmt gewesen.

Die erste Skizze zum Trauermarsch gibt Anlaß, Überlieferungen zu erwähnen, die die Eroica mit noch andern Persönlichkeiten als Napoleon und mit bestimmten historischen Vorgängen verknüpfen wollen. Sie gehen auf Dr. Bertolini zurück, der jahrelang, von 1806 bis 1815, der vertraute Arzt Beethovens war. Mit Berufung auf dessen Zeugnis behauptet Czerny, der Tod des englischen Generals Abercrombie habe Beethoven die erste Idee zur Eroica gegeben. Da dieser in der Schlacht bei Alexandria am 21. März 1801 tödlich verwundet wurde und am 28. desselben Monats starb, so ist es immerhin möglich, daß die erste Skizze zum Trauermarsch durch dieses Ereignis unmittelbar angeregt wurde. Nach Aufzeichnungen Otto Jahns, die wiederum auf Mitteilungen Dr. Bertolinis fußen, soll Bonapartes Zug nach Ägypten (Mai 1798) den ersten Gedanken zur Eroica gegeben, und das Gerücht von Nelsons Tod in der Schlacht bei Abukir den Trauermarsch veranlaßt haben. Diese Angaben widersprechen sich scheinbar; aber man kann sich doch wohl denken, daß die sich rasch folgenden politischen Ereignisse immer wieder als neue Impulse auf Beethoven wirkten. So erscheint es ja als ganz wahrscheinlich, daß der Zug nach Ägypten im Sommer 1798 ihn in dem kurz zuvor

gefaßten Pläne, eine Sinfonie auf Napoleon zu schreiben, wenigstens bestärkte; ferner, daß der angebliche Tod Nelsons ihm die Idee zu dem Trauermarsch gab, daß er sich dann aber erst zum ersten Entwurf anschickte, als von neuem die Nachricht vom Fall eines Heerführers, eben Abercrombies, im Jahre 1801 eintraf. Alle die angeführten Ereignisse gehören ja einer Zeit an, in der von einem wirklichen Ausarbeiten noch nicht die Rede war. Als Beethoven dann ernstlich an die Ausführung herantrat, wird er sich erst die endgiltige Richtschnur aufgestellt haben. Ob er nun beim Trauermarsch mehr an Nelson, Abercrombie oder Napoleon selbst, wie viele glauben, gedacht hat, ist ja nicht von großem Belang; wichtig zu wissen ist nur, daß die Sinfonie ihren Ursprung tatsächlich in der gewaltigen Persönlichkeit Napoleons und seinen weltbewegenden Taten hat. Dies wird durch die oben erwähnten Überlieferungen nicht in Abrede gestellt, durch weitere aber, die weiter unten noch angeführt werden sollen, noch mehr erhärtet.

In dem folgenden Jahre, 1802, scheint Beethoven ernstlicher an die Ausarbeitung gegangen zu sein. Ries berichtet kurzweg, in diesem Jahre habe er in Heiligenstadt, einem anderthalb Stunden von Wien liegenden Dorfe, seine dritte Sinfonie komponiert. Richtiger hätte er wohl gesagt, angefangen. Aus dem noch erhaltenen Skizzenbuche, das fast das gesamte Entwurfsmaterial enthält, geht hervor, daß die eigentliche Ausarbeitung erst im Sommer 1803 erfolgt sein kann, was auch durch eine Angabe von Czerny bestätigt wird. Beethoven wohnte in diesem Sommer in Oberdöbling. Das Haus, wo er sich eingemietet hatte, lag ganz im Grünen, es war umgeben von Gärten, Weinbergen und Feldern. In unmittelbarer Nähe lag die Schlucht des Krottenbachs, die sich weiterhin zu einem anmutigen Tal ausbreitet, das zu Beethovens Zeiten noch ganz Natur, still und einsam war. Hier also ist die Eroica im wesentlichen entstanden. Bald nach des Komponisten Rückkehr in die Stadt im Herbst scheint sie vollends ausgearbeitet worden zu sein. Beethoven wohnte damals in dem Gebäude des Theaters an der Wien, weil er den Auftrag hatte, eine Oper, angeblich zu einem Text von Schikaneder, dem Verfasser der „Zauberflöte“ und damaligem Direktor des Theaters, zu schreiben, die aber nicht zur Ausführung kam. Hier besuchte ihn kurz nach seiner Rückkehr vom Lande der Maler Mähler und fand ihn in eifriger Arbeit damit beschäftigt, die Sinfonia eroica zu vollenden. Beethoven wurde gebeten, etwas vorzutragen, und spielte, statt einer freien Phantasie, wie es sonst seine Gewohnheit war, erst das Finale der Sinfonie. Nachher allerdings phantasierte er, wie nur beiläufig erwähnt sei, zwei Stunden lang, was für Mähler und die meisten, die Beethoven je haben phantastieren hören, das Höchste bedeutete, was sie in der Kunst je erlebten.

Wir haben das Werk bis zu seiner Vollendung begleitet und müssen nun die folgende bekannte Erzählung von Ries*) einschalten. „Bei dieser Sinfonie hatte sich Beethoven Buonaparte gedacht, aber diesen, als er noch Erster Konjul war. Beethoven schätzte ihn damals außerordentlich hoch und

*) Dr. G. Wegeler und F. Ries, Biographische Notizen über L. van Beethoven (Koblenz, 1838), S. 78.

verglich ihn den größten römischen Konsuln. Sowohl ich als mehrere seiner nähern Freunde haben diese Sinfonie schon in Partitur abgeschrieben auf seinem Tische liegen gesehen, wo ganz oben auf dem Titelblatte das Wort »Bonaparte« und ganz unten »Luigi van Beethoven« stand, aber kein Wort mehr. Ob und womit die Lücke hat ausgefüllt werden sollen, weiß ich nicht. Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wut geriet und ausrief: Ist der auch nichts andres wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden! Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben, und nun erst erhielt die Sinfonie den Titel: *Sinfonia eroica.*“

Diese für Beethoven so charakteristische Szene ist außer von Ries noch von einem andern zuverlässigen Gewährsmann, dem Grafen Moriz Sichnowsky, ähnlich beschrieben worden (Schindler gegenüber,*) und wir dürfen sie also für vollständig wahr nehmen. Da Napoleon am 20. Mai zum Kaiser proklamiert worden war, so muß die Szene noch in diesem Monat passiert und die Sinfonie jedenfalls schon anfangs Mai in der Partitur vollendet gewesen sein.

Nach Schindler soll auch eine sauber abgeschriebene Partitur mit der Dedikation an Napoleon bereit gelegen haben, die durch die französische Gesandtschaft nach Paris hätte expediert werden sollen. Alle diese Überlieferungen von dem engen Zusammenhang der Eroica mit Napoleon werden vollends erhärtet durch ein erhaltenes schriftliches Dokument, die von Beethoven selbst revidierte Partiturabschrift der Sinfonie. Dieser ist vom Kopisten in lateinischer Schrift der Titel vorgelegt: *Sinfonia grande intitolata Bonaparte del Sigr. Louis van Beethoven.* Mit eigener Hand hat dann Beethoven deutsch noch beigefügt: „geschrieben auf Bonaparte.“ Der Komponist selbst bestätigt uns also nicht nur, daß das Werk Napoleon gewidmet werden sollte, sondern daß es auf ihn geschrieben war, ein musikalisches Charakterbild des Mannes sein sollte. Und um alles, was von den Beziehungen zu Bonaparte bekannt ist, zu erschöpfen, sei noch erwähnt, daß Beethoven bei dem tragischen Ende des Kaisers auf St. Helena mit dem ihm eignen Sarkasmus bemerkt haben soll, zu dieser Katastrophe habe er ihm schon vor siebzehn Jahren die passende Musik komponiert. Er meinte damit natürlich den Trauermarsch.

2

Die Eroica ist also, das steht nach dem Gesagten fest, direkt auf das Heldentum des Konsuls Bonaparte geschrieben. Wir müssen uns nun fragen: Wie kam Beethoven dazu, in einer Sinfonie an eine bestimmte Persönlichkeit anzuknüpfen, und warum war Napoleon der Ausgewählte? Wenn sich auch im allgemeinen die Sinfoniekomposition zur Zeit Beethovens vorwiegend in der Form der reinen programmlosen Instrumentalmusik hielt, so ist doch Beethovens Vorgehn durchaus nicht ohne Vorbild. Wir wissen von Haydn, durch

*) A. Schindler, Biographie von L. van Beethoven (Münster, 1840), S. 55 ff.

sein eignes Zeugnis, daß er in seinen Sinfonien öfter moralische Charaktere schildern wollte; er hat diese in der Regel nur nicht genannt. Und doch besitzen wir auch schon von ihm eine Heldensinfonie, und zwar eine, die in dem siegreichen österreichischen Heerführer Laudon ebenfalls einen historischen Helden feiert. Wenn auch erst nachträglich, so doch nicht zufällig, wurde von Haydn eine C-Dur-Sinfonie mit diesem Namen bezeichnet. Namentlich ihr frischer erster Satz paßt vorzüglich zu einem Kriegshelden, und es war tatsächlich auf eine Ehrung abgesehen. Ganz aus aller Welt war also Beethovens Vorgehn nicht.

Wie solche mehr äußerliche Verknüpfung mit berühmten Namen findet sich in der Haydn-Mozartperiode auch schon die eigentliche Programmkomposition. Wieder ist es Haydn, der in seinen Jugendsinfonien von Le midi bis zur Jagdsinfonie einschlägige Proben liefert. Als die bedeutendsten Programmkompositionen der Zeit müssen die Dittersdorfschen Sinfonien über die Metamorphosen des Ovid genannt werden. Sie sind aber durchaus nicht die einzigen. Um Dittersdorf gruppiert sich eine ganze Anzahl kleinerer Meister, die die mannigfaltigsten Vorwürfe aus dem Leben der Natur, aus Shakespeares Dramen, dann namentlich aus dem politischen Leben, Schlachten und sogar Kongresse in Orchesterwerken behandelten.

Beethoven scheint, wie aus Anlehnungen hervorgeht, Dittersdorfs Sinfonien genau gekannt und geschätzt zu haben. Nach dem Gesagten kann es, ganz besonders wenn wir auch Beethovens besondere Anlagen in Betracht ziehen, nicht mehr verwundern, daß er sich gelegentlich der Programmmusik zuwandte. Bei seiner Neigung zur Reflexion, seinem bewußten Streben, geistige Ideen in möglichst deutlicher, sprechender Form in Töne umzusetzen, mußte ihm das Programm nahe liegen. „Beethoven ist, so sagt Hettner*) in seiner trefflichen Charakteristik, durchaus eine im Schillerschen Sinne sentimentale Natur. Er war weit entfernt von der heitern Leichtlebigkeit Haydns und Mozarts; sein Leben war ein sinnendes, grübelndes Leben in der Idee. Er, der Rheinländer, hatte die Bildung der deutschen und französischen Aufklärung in sich aufgenommen; Klopstock war der Führer seiner Jugend gewesen, Shakespeare und Goethe und Schiller waren die Lieblingsdichter seiner Mannesjahre; die weitwirkenden Stimmungen der französischen Revolution hatten seine ganze Seele erfüllt mit der flammenden Sehnsucht nach politischer Freiheit und Menschenwürde.“

Damit ist nun auch schon gesagt, warum Beethoven auf den Konsul Bonaparte verfiel. Der Aufzählung der Lieblingschriftsteller sind noch beizufügen Homer und Plutarch, die er mit andern alten Autoren, Plato, Ovid, Plinius, eifrig in Übersetzungen las. Er teilte in hohem Maße die Begeisterung seiner Zeit für das klassische Altertum, vor allem für die Bürgertugenden der römischen Republikaner, die in dem jungen nordamerikanischen Freistaate wieder aufzuleben und nun auch in Frankreich in Bonaparte einen glänzenden Vertreter gefunden zu haben schienen. „Beethoven verglich ihn den größten römischen Konsuln,“ sagt Ries. Er hatte sich ganz im Sinne seiner Zeit ein mit antiken Zügen durchwebtes Idealbild seines Helden gemacht. Groß war

*) S. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert III, 2. Braunschweig, 1870.

deshalb natürlich seine Enttäuschung, als er es als einen leeren Wahn erkennen mußte.

Daß Beethoven ganz in der klassizistischen Strömung jener Tage schwamm, tun auch immerhin erwähnenswerte kleine Aeußerlichkeiten dar. In seinem Zimmer hing ein nach einer Fügerschen Komposition den Antiochus darstellender Stich; sein Hausrat war in klassizistischem Stil gehalten, und auch in der Kleidung machte Beethoven die Mode mit; er ließ sich sein Haar à la Titus schneiden.*)

3

So viel läßt sich über die äußere Entstehungsgeschichte der Eroica beibringen. Zum Glück können wir aber nicht nur diese, sondern auch das innere Werden verfolgen. Beethovens Arbeitsweise war ganz anders, als etwa die Mozarts, der seine Werke im Kopfe vollständig ausarbeitete und dann in einem Zuge niederschrieb. Fast wie eine Biene sammelte Beethoven seine Einfälle und notierte sie immer sofort einzeln. Er trug jederzeit einen oder zwei gefaltne Bogen Notenpapier in der Tasche mit sich, in die er die ihm einfallenden musikalischen Gedanken in abgekürzter Form, in einer Art Stenographie, die für andre unleserlich war, eintrug. Wenn ihm Notenpapier einmal fehlte, so wurden wohl auch die Speisezetteln der Wirtschaften, oder was sonst gerade bei der Hand war, der Ehre teilhaftig, mit seinen Einfällen beschrieben zu werden. Zur weitem Ausarbeitung seiner Gedanken bediente er sich gebundner Skizzenbücher. In diese notierte er seine Entwürfe meist nur auf ein System, also in einstimmiger Notation; nur zuweilen finden sich besondere Bemerkungen über Harmonie, und bei Orchesterwerken über die Instrumentation. In dieser Weise sind nicht selten ganze große Teile von Kompositionen im Zusammenhang notiert. Aber solche größere Skizzen sind in der Regel erst wieder das Ergebnis einer vorausgegangnen langen und mühevollen Arbeit. Das Komponieren war für Beethoven keine leichte Sache, vielmehr vom Anfang bis zum Ende ein schweres Ringen. Für junge und schnellfertige Komponisten dürfte nichts lehrreicher sein, als Beethovens Skizzenbücher zu studieren. Was dem Laien wohl am unbegreiflichsten ist, Beethoven mühte sich auch um die Erfindung der Themen. Melodien, von denen man glauben sollte, sie könnten nicht anders lauten, als wie sie dastehn, sie müßten der Eingebung einer glücklichen Stunde entsprungen sein, sind nicht selten langsam erarbeitet, haben sich aus unscheinbaren Keimen stückchenweise entwickelt. Und ebenso mühte sich Beethoven um den Aufbau im großen, tastete und suchte nicht selten lange nach einzelnen Übergängen und Modulationen. Er entwarf und verwarf wieder, änderte und feilte an einem Werk oft monatelang, ja jahrelang.

Anderz ausgedrückt, Beethoven arbeitete nicht nur mit der künstlerischen Inspiration, sondern ihr zur Seite trat begleitend und bessernd sein hoher Kunstverstand. Er war eben eine ganz sentimentalische Natur. Bei seiner starken philosophischen und poetischen Anlage kann man sich denken, daß er unter andern Umständen geboren und erzogen ein ebenso genialer Dichter geworden wäre, als er Musiker war. Er ging von poetischen und philosophischen

*) Vgl. Th. von Frimmel, Beethoven (Berlin, 1901), S. 33.

Ideen aus, diese erzeugten in ihm das Idealbild des zu schaffenden musikalischen Kunstwerks und ergaben dann auch in der den Augenblicken der Inspiration folgenden Stunde der ruhigen Überlegung das Kriterium für die ändernde und bessernde Hand. Wenigstens scheint der poetische Plan Beethovens immer das erste und wichtigste gewesen zu sein; in zweiter Reihe erst kamen dann die Rücksichten auf die Gesetze des musikalischen Formenbaus.

Wir sind in der glücklichen Lage, an der Hand zahlreicher Skizzen die Entstehung der Eroica Schritt für Schritt verfolgen zu können. Gustav Nottebohm hat „Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803“ mit erläuternden Anmerkungen herausgegeben (Leipzig, 1880), das fast das gesamte Skizzenmaterial zu unserm Werk enthält. Nottebohm selbst bestimmt die äußersten Zeitgrenzen, innerhalb deren das Buch benutzt worden sein kann, mit Oktober 1802 und April 1804. In dem dazwischenliegenden Zeitraum muß also, wie schon angedeutet worden ist, die Eroica der Hauptsache nach entstanden sein.

Wie leicht erklärlich ist, hat der erste Satz die meisten Skizzen nötig gemacht. Schon die zwei ersten einleitenden Takte mußten auf dem Weg tastenden Suchens gefunden werden. Zwar war es von Anfang an beschlossene Sache, zwei frei präludierende Takte, die die Aufmerksamkeit erregen, vor dem Eintritt des Hauptthemas Stille gebieten sollten, voranzuschicken; aber über ihr Wie? war sich Beethoven im unklaren. In den allerersten Skizzen kommen zwei Fassungen vor mit Benutzung des Dominantseptimenakkords in verschiedener Rhythmisierung. Aus den noch folgenden Skizzen zum ersten Teil verschwinden die beiden Takte aber wieder ganz und tauchen erst in der vollendeten Partitur von neuem auf, nun in der bekannnten endgiltigen Fassung. Diese enthält das allereinfachste, den Grundakkord der Haupttonart Es-Dur zweimal (auf das erste Viertel) vom ganzen Orchester kräftig angeschlagen. Es ist aber auch sicher die allerbeste. Mit elementarer Gewalt werden wir nun auf die kommende Heldengestalt aufmerksam gemacht. Aus gutem Grunde hat Beethoven, worauf noch hingewiesen sei, von einer längern Einleitung in langsamem Tempo abgesehen; der Eindruck des Heroischen, den es im ersten Satze ganz besonders zu betonen galt, wäre durch eine solche sinnende Einleitung abgeschwächt worden.

Im übrigen geht aus den Skizzen zum ersten Satz hervor, daß die Motive, die man zunächst als die eigentlich heldenmäßigen aufzufassen geneigt ist, von Anfang an fest standen: so das auf den Dreiklang gebaute Hauptthema und, wenigstens dem Rhythmus nach, die kriegerisch rasselnde Geigenfigur. Zum Teil wohl infolge der eigentümlichen beethovenschen Auffassung des Helden, zum Teil auch aus formalen Gründen, wegen der Notwendigkeit des Gegensatzes, kommen beim Fortschreiten der Arbeit immer mehr elegische, klagende Elemente hinzu. So wurde die Wiederholung des an sich sehnsüchtig sinnenden zweiten Themas in Moll erst im Verlauf der Arbeit gefunden; ursprünglich war es durchaus in Dur gedacht. Auch das dem ersten Thema unmittelbar folgende kurze Motiv mit dem punktierten Viertel, das durch das ganze Orchester wandert, und von dem man mit Recht gesagt hat, es klinge wie Fragen und

Bedenken,*) war gleichfalls nicht von Anfang an da. Interessant ist es aber zu bemerken, wie diese Ausbildung elegischer Partien so weit geht, daß sie, zunächst um des Gegensatzes willen geschaffen, ihrerseits wieder nach kräftigerem Gegensatz rufen, und Beethoven, um den Grundcharakter zu wahren, nun auch die eigentlich heroischen Elemente wieder verstärkt und vermehrt. So sind die dem zweiten Thema unmittelbar folgenden so wirksamen Synkopen erst entstanden, als dessen Wendung in Moll beschlossen war. Schritt auf Schritt können wir also verfolgen, wie ein Glied aus dem andern hervorstößt, das eine das andre begründet, und das Ganze sich nach innern, streng logischen Gesetzen langsam aufbaut.

(Schluß folgt)



Erinnerungen einer Lehrerin

(Schluß)



Das Ideal eines Lehrers mit seinen Charakter- und Geistes-eigenschaften steht ja fest, darum will ich hier einmal von der Bedeutung der äußern Erscheinung einer Lehrerin reden, obgleich viele denken werden, daß dies doch eben eine recht äußerliche und damit unwichtige Sache sei. Vielleicht gelingt es mir, vom Gegenteil zu überzeugen. Man darf eben nicht vergessen, daß Kinder stark für Außerlichkeiten empfänglich sind und auch scharf auf diese achten. Leider bedenken dies viele Volksschullehrerinnen noch viel zu wenig, denn sonst könnte man nicht so unpassende Erscheinungen auf den Kathedern und den Schulhöfen sehen. Die Gestalten der verschroben aussehenden alten Jungfer, wie man sie noch in meiner Schulzeit unter den Lehrerinnen finden konnte, sind glücklicherweise ausgestorben. An Verschrobenheit leiden unsre ältern Lehrerinnen nicht mehr. Im Gegenteil fällt es mir immer wohlthuend auf, welchen frauenhaften, mütterlichen Eindruck unsre vierzig- bis fünfzigjährigen Lehrerinnen machen. Die ältern Kolleginnen hat das Amt schon erzogen, von denen brauche ich hier nicht zu reden (Ausnahmen bestätigen natürlich die Regel). Es sind gerade die jüngsten, die es nicht verstehen, ihr Außeres in würdigen Einklang mit der Volksschule zu setzen. (Ich spreche jetzt immer nur von der Volksschule, denn für eine Lehrerin an einer höhern Mädchenschule gelten zum Teil andre Regeln.) Wenn ein Lehrer mit Recht von einer „Vertreterin“ sagen kann: „Der sollte man doch einen Meter Stoff für ihren Ausschnitt schenken,“ so ist das ein schlimmes Zeichen. Wie eine echte Hausfrau nicht eine unsauber gewordne hellseidne Bluse im Hause bei häuslichen Arbeiten auftragen, sondern ein dazu passendes, sauberes Hauskleid wählen wird, so darf auch eine Lehrerin nicht in den Fehler verfallen, solche Garderobestücke in der

*) H. Kresschmar im Führer durch den Konzertsaal (I, 3. Aufl., Leipzig 1898, S. 142), dessen tiefgründige Einführung in den Geist des Werkes man zu obigem vergleichen möge.