



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Ein neues Buch über Beethoven und seine Sinfonien

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



Ein neues Buch über Beethoven und seine Sinfonien



Die Litteratur über Beethoven ist nicht so reich, wie man nach der Bedeutung seiner Kunst erwarten sollte, und bietet namentlich für gute und etwas tiefer gehende Beiträge noch sehr viel Raum. Man wird deshalb auch in Deutschland gern von einem Werke Kenntniss nehmen, das sich über die Beethovenschen Sinfonien mit einer bisher noch nirgends erreichten Ausführlichkeit — auf vierhundert Seiten — verbreitet.*)

Der Verfasser, der seit 1882 in den Adelsstand erhobne Sir George Grove, ist eine der bekanntesten Persönlichkeiten des heutigen Englands, ein Mann, der bei wiederholtem „Umsatteln“ eine unverstegliche Frische und Gewandtheit bewiesen und sich selbst in so entlegnen Berufsfächern, wie es die eines Ingenieurs und eines Bibelforschers sind, in gleichem Maße ausgezeichnet hat. Auch um die englische Musik hat er sich in den letzten Jahrzehnten hervorragende Verdienste erworben. Zunächst als Organisator. Die Krystallpalastkonzerte in London, die für die Verbreitung guter Orchestermusik so viel geleistet haben, das neue Royal College of Music, die am glänzendsten ausgestattete aller gegenwärtig bestehenden musikalischen Hochschulen dürfen als Schöpfungen Groves gelten. Dann als Musikschriftsteller. Er ist der Vater der heute förmlich ins Kraut schießenden Erläuterungen zu Konzertprogrammen, seine Synoptical Analyses für den Krystallpalast bilden das unmittelbare Muster einer auf diesem Gebiete besonders eifrigen Frankfurter Fabrik. Durch Grove erhielt England auf dem Gebiete der musikalischen Lexikographie den Vortritt. Sein Dictionary of music and musicians läßt zwar Sichtung in der Wahl der Mitarbeiter vermissen, hat aber durch Anlage, Methode und eine stattliche Zahl ergiebiger Originalforschungen über größere neuere Musiker bleibenden Wert. Das auf diesen Leistungen beruhende persönliche Ansehen hat dem Verfasser in der englischen Musikwelt eine Stellung gesichert, wie sie ein Dilettant wohl noch nie gehabt hat, und diesem Ansehen verdankt auch seine Arbeit über Beethoven und seine Sinfonien die Aufnahme, die sie gefunden hat. Das Buch erschien im Februar 1896, im Juni lag schon die zweite Auflage vor.

*) Beethoven and his Nine Symphonies by George Grove, C. B. London, 1896.

Es ist möglich, und es könnte nichts schaden, wenn dieser Erfolg einen deutschen Verleger zu einer Übersetzung reizte. Denn das Buch hat nach verschiedenen Seiten hin neues und wertvolles und verspricht praktischen Nutzen. Noch wichtiger aber ist es durch die Lücken, die es läßt, und durch die Irrtümer, in denen es befangen ist. Es läßt von dieser Seite häufiger und stärker, als man es seit langem hat beobachten können, grelle Lichter auf die Stellung fallen, die die Gegenwart zu Beethoven und zu seiner Kunst einnimmt.

Es giebt Kunstfreunde, die die Möglichkeit, dem Wesen und der Art musikalischer Kompositionen, namentlich instrumentaler, durch Beschreibungen und Erklärungen gerecht zu werden, überhaupt in Abrede stellen. Sie müßten folgerichtig auch jeden musikalischen Unterricht, mindestens auf den höhern Stufen, verwerfen. Wo sich um Auffassen, um Eindringen in ganze Musikwerke oder einzelne Stellen handelt, ist das Wort nicht zu entbehren, und der Lehrer und der Dirigent erreicht das meiste, der ohne lange Reden das treffendste findet. So haben auch die Komponisten selbst von Monteverdi an bis auf Wagner von diesem Mittel zum bessern Verständnis ihrer Werke oft genug Gebrauch gemacht. Es giebt aber für diese Kunst der Erläuterung verschiedene Methoden. Man kann sich auf die Hauptpunkte und Hauptzüge beschränken, oder man kann bei jedem Schritt des Komponisten verweilen; man kann sich an die Ideen halten, die der Musik zu Grunde liegen und in ihr entwickelt werden, oder man kann das Technische in den Vordergrund der Betrachtung rücken. Welche dieser Methoden der Verfasser wählt, ob er und wie er verschiedene zusammen gebraucht, das hängt von dem besondern Zwecke seiner Arbeit, von dem Bedürfnis des Leserkreises ab, an den er sich wendet; am stärksten aber hängt das alles ab von dem Takt und der Begabung des Verfassers. Eine gewisse Erfahrung und einfaches Nachdenken führen zur Vorsicht in der Behandlung des technischen und formellen Teils. Berlioz, Schumann, Liszt und Wagner haben Erläuterungen geschrieben, in denen gar keine oder nur wenige Notenbeispiele, äußerliche Beschreibungen ganz spärlich vorkommen, und doch liest sie kein Empfänglicher, ohne sich dem Geist der Komposition näher zu fühlen. Diese Kunst ist aber nur wenigen gegeben. Sie verlangt neben reicher Bildung, daß der Erklärer die Werke ganz durchdrungen, ihren Inhalt in sich aufgenommen und in jedem Zuge durchlebt habe; sonst redet er an der Sache vorbei, giebt statt eines Bildes Schwärmereien und Fafeseien, die gefährlich bleiben, gleichviel ob sie in poetisches oder philosophisches Gewand gekleidet sind. Die Art von Gründlichkeit aber — in den Analysen der Musikzeitungen, auch in vielen Hefen des Frankfurter „Musikführers“ tritt sie uns entgegen —, die Satz für Satz mit Dominante und Tonika, mit doppeltem und einfachem Kontrapunkt um sich wirft und sich sorgfältig über jeden kleinen Buckel des äußern Musikgerippes verbreitet, ist in der Regel nur eine scheinbare, nur ein Deckmantel tastender Hilflosigkeit und

Unfähigkeit. Je gescheiter der Leser ist, desto dümmere wird ihm von diesem fleißigen Musikantenquatsch ohne Ideen und ohne Unterscheidungsvermögen.

Will man, wie Grove beabsichtigt, zu Dilettanten sprechen und ihnen gewissermaßen eine Schule zur Kennerchaft bieten, so sind und bleiben die Grundideen der Komposition das erste und wichtigste. Mit ihnen hat der Verfasser den Leser bekannt zu machen; er muß zeigen, wie sie von Anfang an, als sogenannte Themen, in Töne gekleidet sind, und er muß verfolgen, was aus ihnen wird. Das verlangt das Naturrecht der Musik, die eben nur als Ausdruck von Seelenbewegungen höhere Bedeutung hat. Dabei fällt alles andre von selbst mit ab; die geistige Natur des Künstlers tritt nach allen Seiten, auch in ihrem Verhältnis zur Form, wie von selber klar hervor, der Leser sieht, was an der Komposition groß, was eigen, was gewagt, was launisch ist. Strebt er überhaupt tiefer und hat den Grad von Bekanntschaft mit der musikalischen Formenlehre, den man vernünftigerweise schon bei jedem Konzertbesucher voraussetzen müßte, und über dessen Mangel auch die allergrößte Ausführlichkeit einer Analyse nicht hinweghelfen kann, so sucht und findet er den Weg zu den Nebensachen, zum schönen Beiwerk und zu den sinnvollen Einzelheiten von selbst. Immerhin mag sich ein menschenfreundlicher Führer auch zu diesem Teil der Aufgabe verpflichtet fühlen, nur soll er ihn zurücktreten lassen.

Grove neigt in seinen Analysen zum Gegenteil. Das Aufspüren versteckter Schönheiten, das Hinweisen auf kleine, unscheinbare Feinheiten beschäftigt ihn mehr als das Aufdecken des Ideengangs im großen und ganzen. Der Leser wird mit allen umstrittenen, zweifelhaften Stellen bekannt, er sieht beschämt, wieviel ihm im Konzert oder am Klavier, an bedeutenden und beachtenswerten Einzelheiten entgangen ist; er sieht, wie in diesen Meisterwerken des Genusses kaum ein Ende ist, wie es da in allen Gliedern lebt und sich dichterisch regt. Auch Musiker werden vielleicht durch Grove hie und da darauf aufmerksam werden, daß sie eine Figur in den Jagotts oder Bratschen, eine Spielart der Kontrabässe in ihrem vollen Wert unterschätzt haben. Grove hat die Partitur nicht umsonst aufgeschlagen, er durchsucht ihr Gewebe, namentlich auch in Bezug auf Rhythmik, Kolorit und Dynamik angestrengt und zuweilen mit scharfen Augen, und es kann nicht ausbleiben, daß er auch denen die Augen schärft, die sich seiner Führung anvertrauen. Das ist wohl auch gerade das, was er mit seiner Methode erreichen will. Er hat daher für andre noch genug zu finden übrig gelassen von schönen Einzelheiten. Eine gleich zu Anfang wollen wir anführen. Das ist der Beginn der Durchführung des Andante der ersten Sinfonie. Wie da Beethoven mit den zwei ersten unscheinbaren Noten des Themas in Haydn'scher Art zu entwickeln anfängt und sich aus dem Kreis anmutigen Behagens in die Regionen leidenschaftlichsten Empfindens, jetzt tief schmerzlich, jetzt innig glücklich, entfernt, immer blitzschnell und immer nur andeutend — das ist zum ersten male der volle, wunderbare, unvergleichliche Beethoven. Daß

selbst Berlioz in dieser ersten Sinfonie nur Haydn-Mozartsche Musik gesehen hat, kann man angesichts dieser Stelle nur mit der Eile, in der er schrieb, entschuldigen.

Wenn in der Musik die Noten auch immer die Hauptsache bleiben werden, so schließt das doch nicht aus, daß auch die Einpackung, in der sie seinerzeit der Welt vorgelegt worden sind, einige Beachtung findet. Aber Grove geht darin wohl zu weit: von der ersten bis zur neunten Sinfonie giebt uns an der Spitze der Kapitel eine volle kleingedruckte Seite diplomatisch genaue Auskunft über die Tonart der Sinfonie, über ihre Opuszahl, über die Person, der sie gewidmet ist. Dann kommen die Titel der Einzelsätze,*) Maßangaben, Überschriften und Tempobezeichnungen, die letzten höchst verwirrend auch da als selbständig behandelt, wo sie nur kurze Episoden betreffen, z. B. die bekannten Alla breve-Stellen im Scherzo der Eroica. Nun folgt eine genaue und feierliche Angabe über die Instrumente, die in der Sinfonie verwendet sind, jedes auf einer Zeile für sich angeführt, genau in der Reihenfolge von oben nach unten, wie sie die Partitur zeigt. Das giebt also neunmal ziemlich dieselbe Tabelle und kostet über neunzig Zeilen, von denen mindestens achtzig überflüssig sind. Warum denn dann nicht auch eine Beschreibung des Papiers der ersten Drucke, der Wasserzeichen und sonstiger Allotria? Sind denn die Werke so selten, sind diese Außerlichkeiten so wichtig und schwer verständlich oder die Leser des Sir George Grove so ungeschickt und beschränkt, daß darüber so viel Sums und Aufhebens gemacht werden muß? Wir lächeln über dieses Zugeständnis an die heute so beliebte „Akrilie“ und freuen uns, daß er seine Genauigkeit bald darauf einem wichtigeren Gegenstande zuwendet: nämlich der Bestimmung der Entstehungszeit und der ersten Aufführung der Beethovenschen Sinfonien.

Die Frage: wann sind die einzelnen Sinfonien Beethovens entstanden? wird niemand als müßig betrachten. Sie läßt sich aber nicht so glatt beantworten. Wir erfahren heute durch einen großen Chor von Zeitungen, wenn sich Herr Johann Strauß, den wir als Walzerkomponisten nach aller Schuldigkeit verehren, wieder einmal entschlossen hat, der dramatischen Muse zu opfern. In wohlbemessenen Zeitabständen wird dann berichtet, wie das Opus heißen wird, wie weit es ist, was es behandelt, unter welchem Breitengrade, an welchem besondern Ort das große Kunstereignis gefördert wird. Wir hören von Störungen, wir fangen wieder an zu hoffen, und endlich wird unsre Spannung ausgelöst durch die womöglich telegraphirte Nachricht: der hohe, der herrliche Meister ist mit seinem neuen Operettchen fertig. Sonnabend den xten, nachts um 11 Uhr 3 Minuten 21 Sekunden hat er den letzten Strich daran gethan. Nächstens trifft er in Wien ein, und das und

*) Bei der siebenten Sinfonie nimmt Grove fünf an!

das Theater wird die Ehre haben usw. Jakob Meyerbeer soll der Vater dieser neuen Kunst, „Stimmung“ zu machen, sein. Am Anfang unsers Jahrhunderts war sie noch ziemlich unbekannt, die Presse war noch nicht so hilfreich oder geschwätzig, das Publikum noch nicht so neugierig, und Beethoven jedenfalls für derartige Marktschreierei ganz und gar unzugänglich. Händel hat in der Regel den Originalhandschriften seiner Werke die Daten des Beginns und des Endes beigefügt; sie gehören mit zum Verständnis seiner Kunst, ohne sie würde man nicht glauben, wie schnell diese großen Werke komponiert sind. Die meisten Beethovenschen Sinfonien waren Schmerzens- und Sorgenkinder und wuchsen aus stetem geistigem Ringen nur langsam der Vollendung entgegen. Vielleicht ist es darum kein Zufall, daß Beethoven nur bei der siebenten und achten Sinfonie selbst das Datum der Entstehung angemerkt hat. Mit ihnen beiden wurde er ausnahmsweise in ein und demselben Jahre fertig: 1812. Tückischerweise hat uns dann der Buchbinder bei der siebenten doch noch um die Kenntnis des Monats gebracht. Die Entstehungszeit der andern können wir nur nach Schlüssen und Berechnungen bestimmen, und auch so zuweilen nur annähernd.

Natürlich haben sich die frühern Biographen Beethovens schon mit diesem Punkt beschäftigt. Das von ihnen herbeigetragne und benutzte Material ist aber in neuerer Zeit ganz wesentlich durch zwei Schriftsteller vermehrt worden, deren Namen in der Geschichte der Beethovenlitteratur für immer einen hohen Rang einnehmen werden: Gustav Nottebohm und Alexander Thayer. Der Amerikaner Thayer war der erste, der den Mut gehabt hat, eine Biographie Beethovens zu schreiben und dem großen Manne gegenüber doch vollständig nüchtern und profaisch zu bleiben.*) Den Künstler ließ er so gut wie ganz aus dem Spiel, dem Menschen machte er ungefähr wie ein mild gestimmter Untersuchungsrichter den Prozeß, aus den Alten Mythen zerstörend, neue Kunde, erfreuliche und unerfreuliche, von Schicksalen, Thaten und Charakterzügen bloßlegend. Durch diese leider noch nicht vollendete Arbeit und durch das ihr vorausgeschickte „Chronologische Verzeichnis“**) der Werke Beethovens hat Thayer der Beethovenforschung den festen Boden gegeben, der ihr bis dahin gefehlt hatte. Wie auf Verabredung ging nun zu derselben Zeit, wo Thayer hervortrat, Nottebohm an die Ergänzung seiner Arbeit. Er nahm den innern Beethoven in Angriff, zeigte uns Beethoven den Künstler in seiner Werkstatt und gab uns über die eigentümliche Art, wie der merkwürdige Tondichter komponirte, so vollständigen und überzeugenden Aufschluß, wie

*) Ludwig van Beethovens Leben (1770—1816). Von A. W. Thayer. 3 Bände. Berlin, 1866, 1872, 1879.

**) Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethovens von A. W. Thayer. Berlin, 1865.

er in der ganzen Kunstgeschichte nicht zum zweitenmale vorkommt. Beethoven hatte eine urwüchsigc Abneigung gegen Stube und Schreibtisch und arbeitete, soweit es möglich war, als Peripatetiker, durch Wald und Feld streifend. Wo er ging, stand und saß — immer hatte er ein hohes, schmales Heft dicken, holländischen Notenpapiers bei sich. Darin trug er ein, was ihm plötzlich einfiel, darin probirte er, führte aus und legte den ganzen „Werdgang“ seiner Kompositionen nieder, den sie vom ersten, fernen Dämmern der Ideen bis zur druckfertigen Gestalt durchliefen. Auch die Verirrungen und Holzwege, die unglaublichen Mühen, die dem manchmal sehr ungelentken Mann oft die einfachsten Dinge verursachten, die fahrbaren, aber wieder aufgegebne Geleise kann man dort in Augenschein nehmen. Nicht alle, aber einundfünfzig von diesen Heften haben sich erhalten; die Mehrzahl besitzt jetzt die Königliche Bibliothek in Berlin. Es sind die berühmten „Skizzenbücher“ Beethovens, und es ist das Verdienst Nottebohm's, diese Skizzenbücher durchgearbeitet und Auszüge davon gegeben zu haben.*)

Aus diesen Mitteilungen Nottebohm's über die Skizzenbücher und auch aus Thayer bestimmt nun Grove die Entstehungsdaten der Beethovenschen Sinfonien, und er verfährt dabei mit großer Vorsicht. Ein Ergebnis der chronologischen Untersuchungen erwähnen wir hier besonders, weil es, obgleich sachlich wichtig, von Grove nicht berührt wird: Beethoven hatte immer mehrere Sinfonien zu gleicher Zeit in Angriff: die dritte und vierte, die fünfte und sechste, die siebente und achte sind paarweise entstanden, die letzten beiden Gruppen wurden auch so zuerst vor's Publikum gebracht. Daraus erklären sich gemeinsame Züge in der Form und im Inhalt: bei der dritten und vierten die neuen Themen in der Durchführung des ersten Satzes, bei der fünften und sechsten die Verknüpfung der letzten Sätze.

Die ersten Aufführungen festzustellen war leichter. Soweit sie nicht durch Thayer und ältere Biographien schon ermittelt sind, giebt da die alte Allgemeine Musikalische Zeitung genügenden Anhalt, und sie ist auch in neuerer Zeit dazu benutzt worden. Da Grove einmal bei der Arbeit war, so hätte er ohne übermäßige Mühe, durch Nachschlagen und Umfragen die Geschichte der ersten Aufführungen Beethovenscher Sinfonien vervollständigen und abschließen können. Hoffentlich unterzieht sich bald einmal eine jüngere Kraft dieser sehr notwendigen statistischen Aufgabe. Grove hat sich darauf beschränkt, die bereits gedruckten, Frankreich betreffenden Notizen zu sammeln und durch Mitteilungen über englische Aufführungen zu ergänzen. Von Deutschland erfahren wir, was schon bekannt

*) 1. Nottebohm, 1. Ein Skizzenbuch von Beethoven, 1862. 2. Ein Skizzenbuch von Beethoven, 1880. 3. Beethoveniana 1872. 4. Zweite Beethoveniana 1887. Alle, Leipzig, Neiter-Biedermann. Nr. 3 ist das wichtigste Stück, es enthält die Skizzen und Vorarbeiten zur Eroica.

war, Italien hat der Verfasser ganz aus dem Spiele gelassen, obwohl es interessante Ausbeute versprach. Man denke nur daran, daß Otto Nicolai noch im Jahre 1835 in ganz Rom keinen Klavierauszug von Beethovenschen Sinfonien bekommen konnte!

Grove kann sich gegen solche Zumutungen an sein Buch mit dem Bemerkten verwahren, daß er nur als amateur — wie es in der Vorrede heißt — zu seinesgleichen sprechen wolle. Wir glauben nicht recht an diese Bescheidenheit und an die Überzeugung, den Fachmusikern nichts bieten zu können, weil er in seiner kritischen Stellung zu andern Erklärern Beethovens deutlich genug merken läßt: anch' io son' pittore, und weil er die Befugnisse des Liebhabers weit überschreitet. Auch andre Dilettanten — wir nennen von Deutschen nur Ortlepp und Elterlein — haben über Beethoven geschrieben, anregendes und verworrenes durcheinander, aber sie haben sich in die Notenfragen nicht gemengt. Grove erinnert etwas an Dulibichoff, den er ja sonst gar nicht liebt. Wie dieser Beethoven selbst gute Lehren über richtige Harmonie giebt, so fühlt sich Grove bewogen, den Beethovendirigenten und Beethovenspielern hin und wieder ein kleines Kolleg über die richtige Auffassung Beethovenscher Musik zu lesen. Namentlich warnt er sie immer wieder vor den sogenannten Willkürlichkeiten in der Behandlung der Dynamik, der Instrumentation und des Tempos.

Das Kapitel von den Freiheiten, die den ausführenden Musikern erlaubt sind, ist zu umfangreich, als daß es hier erledigt werden könnte. Nur einen Teil, den der Zufall in der letzten Zeit zum Zankapfel gemacht hat, wollen wir bei dieser Gelegenheit streifen: die Tempofrage. In ihr stehen sich zwei Parteien gegenüber: die eine, auf R. Wagner*) gestützt, erklärt es für notwendig, daß der Dirigent (und der Solospieler) das Zeitmaß in ein und demselben Satz je nach den innern Wallungen der Musik beschleunige und zurückhalte — „nach dem Melos modifizire“ sagt Wagner —, die andre verwirft jede Änderung, wo sie nicht vom Komponisten selbst vorgeschrieben ist. Beide Parteien haben bisher ihre Ansicht nur ungenügend begründet.

Auf der orthodoxen Seite hat man z. B. lezthm mit großer Genugthuung auf eine Stelle im Finale der neunten Sinfonie verwiesen, wo Beethoven innerhalb dreier Takte zwei verschiedene Tempi hinschreibt, um darzulegen, wie dieser Meister, nach dem Brauch der Zeit, alles notwendige selbst ausdrücklich und aufs genaueste anzuordnen pflegte. Ja, das notwendige, d. h. wo es sich um Ausnahmen handelte; aber nicht da, wo es sich nach den allgemein bekannten Vortragsgesetzen der Zeit von selbst verstand! Die freisinnige Partei wieder giebt mit der Forderung, das Tempo „nach dem Melos zu modifiziren,“ eine zu unbestimmte Vorschrift, eine Vorschrift, die als Freibrief für bloße

*) R. Wagner, über das Dirigiren. (Gesamte Schriften, Bd. VIII.)

Launen mißbraucht werden kann. Im Grunde ist sie aber auf dem richtigen Wege. Noch heute verzichtet kein Virtuos auf das sogenannte *rubato*, auch Joseph Joachim nicht. In der ältern Zeit aber, bis ins sechzehnte Jahrhundert zurück, war es das *Al* und *Ad* der Vortragskunst; noch in der Violin- und Violinschule Leopold Mozarts finden sich davon die Spuren. Hugo Riemanns *Agogik* macht den dankenswerten Versuch, die Naturgesetze des Vortrags wieder ins allgemeine Bewußtsein zu bringen, auch Luzzi, Bülow, Klauwell u. a. haben Bausteine zu einem neuen System herbeigetragen. Notwendig erscheint uns, was Beethoven betrifft, eine Arbeit, die die Vortragsregeln des achtzehnten Jahrhunderts neu belebt. Bis sie vorliegt, kann nur zu einer ruhigen Behandlung der Streitfrage geraten werden. Ausfälle, wie sie Felix Weingartner*) gegen die „*Rubato-dirigenten*“, unter die er ja selbst gehört, gemacht hat, sind ebenso nichtig wie der Ukas des etwas ärmlichen, aber sehr dreisten *Al. Ehrlich*, der *Hans v. Bülow* die Tempofreiheit erlaubt, sie aber den *diis minorum gentium* verbietet.***) Es thut uns leid, *Georg Grove* sich dieser Gesellschaft nähern zu sehen.

Daß *Grove* soviel von den Skizzenbüchern spricht, die natürlich auch von andern neuern Erklärern Beethovens schon benutzt und angeführt worden sind, hat hoffentlich das Gute, daß sich unsre Musiker und Musikfreunde zahlreicher und eifriger als bisher dem Genuß der Nottebohm'schen Arbeiten hingeben werden. Man kann aus Quellenwerken viel oder wenig, man kann auch ganz falsches herauslesen. Dahin wird die *Grovesche* Ansicht zu rechnen sein, daß Beethovens musikalische Eingebungen erst durch unablässiges Feilen und Ändern ihren Charakter erhalten hätten. Nein, die Skizzenbücher ergeben, daß ihm der Charakter des Ganzen und der einzelnen Teile, wie in einer Vision empfangen, feststand. Beim ersten Entwurf deutet er ihn, mit den rohesten Linien zwar, aber doch deutlich genug an. Die weitere Arbeit galt dann dem richtigen und schönsten musikalischen Ausdruck für das seinem Geiste vorschwebende Ideal.

Die Aufgabe, den Lesern den poetischen Inhalt der Sinfonien klar zu machen, löst *Grove* auf Grund der heute wohl allgemein angenommenen Ansicht, daß diese Sinfonien Gelegenheitsdichtungen im Goeth'schen Sinne, Bilder aus dem Seelenleben eines außerordentlichen Menschen sein. Die Engländer lieben es mehr als andre Völker, in Kunstwerken nach menschlichen Zügen des Künstlers zu suchen. Daher kommt es wahrscheinlich, daß *Grove* die vierte und fünfte Sinfonie mit dem Liebesleben Beethovens in engere Beziehungen bringt, als es die Musik sowohl als die Ergebnisse der Beethovenforschung gestatten. Nach ihm dürfte man die *B-dur-Sinfonie* ruhig als Beethovens *Braut-sinfonie* bezeichnen. Es mag sein, daß ein Teil der seligen Gefühle, die aus diesem Werke herausklingen, der „*unsterblichen Geliebten*“ gelten, über

*) Felix Weingartner, *Über das Dirigiren*. Berlin, 1895.

**) *Al. Ehrlich*, *Berühmte Klavierspieler*. Leipzig, 1894. Der Verfassername ist jedenfalls unehrflich, pseudonym.

die Mariam Tegner vor sechs Jahren ein Buch veröffentlicht hat. Die nach ihr von Grove mitgeteilten zwei Liebesbriefe Beethovens stimmen aber einen sehr unglücklichen Ton an. Den Versuch Groves dagegen, auch in der Thematik des ersten Satzes der C-moll-Sinfonie eine durch die Biographen berichtete Szene zwischen „ihm“ und „ihr“ nachweisen zu wollen, wird man wohl zu den Akten legen.

Es ist schon davon die Rede gewesen, wie sich ein Erklärer ohne Gefahr für sich und andre den Ideen einer Instrumentalkomposition gegenüber stellen soll. N. B. Marx hat in seiner Biographie Beethovens diese Aufgabe mehrmals musterhaft gelöst, und es ist ein trauriges Zeichen der Zeit, daß dieser begabte und verdienstvolle Musikgelehrte, der leider wissenschaftlich sehr oft ansechtbar*) ist, bei der heutigen Junst und auch bei Grove gar nichts gilt. Grove ist diesem Teil der Aufgabe nicht genügend gewachsen. Dafür bringt namentlich die Analyse der Eroica die schlagendsten Beweise. Wie Beethoven hier das Heroische darstellen wollte, das zeigt das Hauptthema des ersten Satzes, das in seinen zwei Hälften die Kraft und das Leid des ganzen Werkes zusammengedrängt enthält. Niemand ahnt aus dieser Beschreibung das Große und Neue dieses ersten Satzes, die Kühnheit der Anlage, das Zukunftselement in der Behandlung der Form, vor allem aber die Folgerichtigkeit und Lebenswahrheit der Gedankenentwicklung. Für den fast ungeheuerlichen und auch von Beethoven nie wieder aufgenommenen Versuch, die Durchführung in einen Doppelgipfel enden zu lassen, hat Grove kein Wort. Auch sonst begegnet es ihm häufig genug, daß er die wesentlichsten Dinge im Ideengang übersieht; zwei Hauptbeispiele finden sich in seiner Erklärung des Finales der achten Sinfonie. Daß sich der Verfasser bei seiner Aufgabe als Musiker stark übernommen hat, darf ohne Bedenken gesagt werden, weil noch genug übrig bleibt, wodurch das Buch andern Dilettanten nützen kann. Noch unbedenklicher darf auf die zum Teil falsche geschichtliche Auffassung hingewiesen werden, die von Grove gelehrt wird, weil er dabei nicht die eigne Haut zu Markte trägt, sondern nur allgemein verbreitete Meinungen wiedergiebt.

Der Hauptfehler ist, daß er Beethoven schlechtweg als die höchste Spitze musikalischer Kunst ansieht und von ihm den Maßstab nimmt, nach dem frühere und spätere Meister zu richten seien. Diese Superlativverleihung läßt sich nicht durchführen, und wer mit Grove behauptet, erst Beethoven habe die Musik von der Technik unabhängig gemacht, zur freien Kunst erhoben, der versteht die Akten nicht. Zu derselben Zeit, wo das Buch von Grove erschien, schrieb ein anderer Engländer einen Artikel über S. Bach. Bei ihm ist Bach der größte Komponist, und noch nicht lange ist es her, da war in Deutschland für die musikalische Mehrheit Mozart der Größte. Denkt man sich die Reihe

*) Das ist auch bei Grove der Fall, im hohen Grade beim Zitieren.

Monteverdi, Schütz, A. Scarlatti, Rameau, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, so gehört ein gewisser Mut dazu, einen herauszuheben und zu sagen: der ist größer als die andern. Jeder von ihnen hat sein Gebiet, auf dem ihn andre nicht erreichen, und keiner kann hinweggenommen werden, ohne daß die Kunst eine Lücke erleidet. Durch die triviale Sitte, absolute Zensuren über die Meister abzugeben, berauben wir uns einer Hauptfrucht künstlerischer Erziehung: des Verständnisses für Individualitäten, der Fähigkeit, in dem Einerlei der Gattung das Hervorragende zu finden. Die Musik hat sich nicht wie auf einer Drahtseilbahn immer aufwärts bewegt. Ihre Geschichte zeigt, wie die jeder andern Kunst, Ebbe und Flut; jede Zeit hat ihr eignes und bringt dies in nicht wiederkehrender Art zur Blüte und zum Abschluß. Wenn wir die Vorgänger nur als Vorläufer ansehen, werden wir auch über Beethoven selbst nicht klar. Haydn bleibt Haydn, der Vertreter des esprit der alten Gesellschaft in der Musik, den auch Beethoven im Wig und in der ganz besondern Beweglichkeit des Geistes nicht erreicht hat. Aber Beethoven hat Haydns Methode der Motiventwicklung in einer Weise weitergeführt, die uns die Gewalt und die romantische Mischung seines Geistes deutlicher als irgend etwas beleuchtet. Beethoven zeigt ähnlich wie Händel gerade darin seine Größe, wie er Anregungen und Ideen früherer Meister benutzt. Die Originalität seines Finales der C-moll-Sinfonie büßt nichts ein, wenn man weiß, daß die Anlage ziemlich genau in einer C-dur-Sinfonie Dittersdorfs*) vorkommt, und daß für viele von den vermeintlichen Beethovenschen Neuerungen ältere Muster vorliegen, die Grove entgangen sind. So knüpfen z. B. die großen Einleitungen seiner Sinfonien (2, 4, 7) an das Vorbild der alten französischen Overture an. Auch die Ansicht Groves kann nicht auf eignen geschichtlichen Studien beruhen, daß Osterreich und Deutschland vor Beethovens Eintreten in geistiger Trennung gelebt hätten. In der Musik Norddeutschlands standen Haydn, Mozart und Dittersdorf, also lauter Osterreicher, im Vordergrunde.

Mit der Vergötterung Beethovens ist notgedrungen eine Ungerechtigkeit gegen das Publikum Beethovens und gegen seine Kritiker verbunden. So neigt denn auch Grove dazu, Beethoven als eine Art Märtyrer, als einen Verkannten durchs Leben schreiten zu lassen und trägt emsig Aussprüche herbei, in denen ein Unrecht oder ein Bedenken zum Ausdruck kommt. Vielleicht wird nächstens einmal alles gesammelt, was zu Beethovens Lebzeiten über seine Kunst gesagt worden ist. Es ist wahrscheinlich, daß in diesem Büchlein — „Beethoven im Spiegel der Zeitgenossen“ könnte es betitelt werden — noch viel unbekannt gebliebne Thorheit zutage kommt. Aber an dem Gesamtergebnis können alle Untersuchungen nichts ändern: Beethoven fand eine so willige Zeit, als es

*) Das Werk ist kürzlich bei Breitkopf und Härtel in Partitur herausgekommen.

nur möglich war. Was wollen alle unliebsamen Kritiken gegen die Tatsache bedeuten, daß seine Kunst schnell durchdrang, daß man ihm Opfer brachte, die keinem vorher gebracht worden waren. Beethoven zuliebe wandelte man die alten Dilettantenorchester um; er war der erste, dessen Werke sofort oder bald nach der Aufführung in Partitur gedruckt wurden. Und was waren das für fremdartige, anspruchsvolle Werke für eine Generation, die von Haydn und Mozart kam! Sie wären von einem kleinen Geschlecht bestimmt abgelehnt worden. Und waren die Bedenken, die gegen Beethoven geäußert wurden, wirklich alle nur beschränkt und unbegründet? Auch heute noch sind uns die Schwärmer verdächtig, die nicht sehen und nicht zugeben, daß die Kunst Beethovens ihre barocken Elemente hat. Es ist ferner kein Zufall, daß die Untersuchungen über die Grenzen der Instrumentalmusik erst nach Beethoven beginnen. Sie ruhen heute; aber daß es sich nur um einen Waffenstillstand handelt, verrät Groves Stoßfeger (S. 157): „Hätte doch Beethoven gesagt, was er mit seinen Sinfonien meint!“

Der dritte Punkt, an dem wir Groves Geschichtsauffassung nicht verstehen, betrifft die Nachfolge Beethovens. Es ist im hohen Grade ehrbar, daß unsre Sinfoniker — es handelt sich in der Hauptsache nur um die deutschen — die Beethovensche Sinfonie zum Muster genommen haben, es hat das neben sehr viel Schwulst auch manche gute Folge gehabt. Aber weit entfernt davon, daß ihn einer erreicht hätte: wir glauben, daß Beethoven, wenn er heute wiederkäme, selbst nicht imstande wäre, wieder Beethovensche Sinfonien zu schreiben. Denn der Geist, aus dem sie geboren sind, ist zu einem wesentlichen Teil der Geist ihrer Zeit, der Zeit Kants und Schillers, einer Zeit voll hoher Ideen und Absichten. Und dadurch trafen diese Töne in das Herz und die Seele unsrer Vorfahren noch anders als auf unsre heutige Konzertwelt. In ihr ist durchschnittlich nur eine Minderzahl fähig, Beethoven wirklich zu verstehen, und nimmermehr können seine Sinfonien Volksmusik werden. Was kann für den bloßen Lippendienst, der gegenwärtig so vielfach mit Beethoven getrieben wird, bezeichnender sein, als daß Grove diesem Meister Sinfoniker wie Raff und Tschaikowsky nahe stellt! Auch Johannes Brahms gehört trotz aller Verordnungen Hans v. Bülow's nur sehr bedingt in seine Nähe. Brahms ist der größte Meister unter den heutigen Musikern, eine absolute Größe z. B. im Lied, in der Sinfonie der, der Beethoven in der Logik der Satzentwicklung, in der Breite der Form am besten nachgebildet hat. Aber in der Echtheit der Ideen und in dem Reichthum großer Ideen ist er von seinem Vorbild gewaltig unterschieden.

Es ließen sich an Grove angeknüpft noch sehr viele Beethovenfragen erörtern, die für die Gegenwart wichtig sind. Wir wollen sie dem Leser selbst überlassen, weil wir glauben, daß es die beste Empfehlung für das Buch ist, daß wir gezeigt haben, wie es zum Nachdenken anregt.

