



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kretzschmar, Hermann: Beethoven als Märtyrer

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

ist, in ihren einzelnen Abteilungen und Fächern französisch oder niederländisch, nordisch, englisch oder amerikanisch. Beispiele dazu kann sich jeder leicht suchen, es verhält sich ja in der schönen Litteratur der Modernen auch nicht anders, und wenn man in solchen Dingen zählen und summieren könnte, so würde wohl abgesehen von der Architektur das französische Vorbild immer noch vorherrschen. Daß die Zentrale Paris die Gefolgschaft ablehnt, unter Umständen auch auspeist, schwächt die Liebe nicht ab. Wir brauchen übrigens kaum zu bemerken, daß wir Böcklin, Thoma und eine ganze Reihe anderer Namen gar nicht in diese Modernen hineinrechnen, sie werden nur à la suite mitgeführt, als Ehrenmitglieder, und Böcklin z. B. hat sich oft genug in Gesprächen diese Kameradschaft gründlich verbeten, obwohl sie bekanntlich seiner Popularisierung sehr nützlich gewesen ist. Also die Moderne nun — wir glauben nicht, daß sich unser Kaiser da schon um etwas gebracht habe, was ihm bereitet war —, sie wird auch einmal älter werden, wie alles auf der Welt, soweit es nicht ganz vergeht. Sie kann dann, wenn sie die Thorheiten ihrer Kindheit abgestoßen hat, ihre Zeit haben, und der Kaiser, der jung ist und wills Gott noch vieles erlebt und vieles fördert, wird dann die zu finden wissen, denen er geben kann, was er diesmal seinen Künstlern von der historischen Richtung gegeben hat.



Beethoven als Märtyrer

Von Hermann Kretschmar



Das Wesen des Künstlers ist eine der wenigen metaphysischen Fragen, die eines größern Publikums immer sicher sind. Sie ist aber zugleich eine der schwierigsten, vielleicht die, bei der sich das Urteil am stärksten nach Zeitdoktrinen zu richten pflegt. Soweit es sich um Musiker handelt, ist das leicht nachzuweisen. Besonders scharf scheidet sich da die erste von der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Jene geht unter romantischem Einfluß auf hunte, an Anekdoten reiche Lebensbilder aus, ihre Helden sind Lieblinge des Schicksals, und wenn es ihnen doch hart geht, hilft ihnen, wie dem Eichendorffschen „Taugenichts,“ das innere Glück und der Humor. Man kann sich bei den Musikerromanen der Rau und Genossen, den Novellen der Polko wohl ärgern, wenn ein großer Mann vor allem als Pfahlbürger, als Bruder Lustig und gar als Freund des „Heurigen“ erscheint, aber die Methode an sich hat in harmlosen Kreisen und unter der Jugend der Musik manche Freunde gewonnen. Sie ist durch Schopenhauer verdrängt worden, der persönlich erlebte Kränkungen in die Lehre vom Leidenden Genius umsetzte und dafür in einer Zeit, die durch ihre gesteigerte Öffentlichkeit gerade den bessern Künstlernaturen das Leben sehr erschweren kann, einen günstigen Boden fand. Die Wagnerbiographie ist be-

kanntlich dieser Lösung durchaus angepaßt worden; man begnügt sich aber damit nicht, sondern die ganze Komponistengeschichte bis ins sechzehnte Jahrhundert zurück wird allmählich zur Märtyrergeschichte umgewandelt. Das ist nicht unbedenklich, muß einmal vor der Musik abschrecken, zum andern junge Musiker zur Überspanntheit und zu einem Übermut verleiten, der Rücksichten auf diese blinde Welt für Schwäche und verwegne, ungewöhnliche Stücke für seine Pflicht hält.

Schon darum empfiehlt es sich, die Lehre vom leidenden Genius immer wieder zur Debatte zu stellen und an der Wirklichkeit zu prüfen. Wir greifen zu diesem Zweck den Fall Beethoven heraus, nicht bloß weil Beethovens Geburtstag in der Nähe, sondern weil Beethoven ohne Zweifel der nach Wagner am meisten bedauerte Komponist ist.

In den kleinen biographischen Beiträgen der ältern Zeit wird auch Beethovens Leben und Schicksal optimistisch aufgefaßt, auch die Biographie Anton Schindlers, die erste ausführlichere, trägt noch diesen Charakter, nur polemisiert sie etwas stärker. Diese Polemik maßlos ausbeutend hat dann Ludwig Nohl nachzuweisen gesucht, daß die mitlebende Welt gegen den Meister der Sinfonie eine Riesenschuld auf sich geladen habe. Nachdem schon Hanslick das Wiener Publikum, Köchel den Erzherzog Rudolf gegen diesen Vorwurf in Schutz genommen hatten, ist durch Thayers Biographie mit wohlthuender, gesunder Mäßigkeit und aktenmäßig Nohls phrasenreicher Hohlbau niedergelegt worden. Daß aber Thayer für die Parteiköpfe gar nicht existiert, bewies bei den vorjährigen Reichstagsverhandlungen über die Verlängerung der Schutzfrist für musikalische Kompositionen ein von allen Zeitungen gebrachter Bayreuther Brief, der unter andern unpassenden Paradeperden des deutschen Musikelends auch den Fall Beethoven wieder vorritt.

Nun wird kein vernünftiger Mensch leugnen wollen, daß mancherlei Beethovens Leben getrübt hat: seine Kindheit war hart, in den Frühling voller Kraft und glänzender Zukunftsaussichten fiel der Schatten des Gehörverlusts, das eingetretne Unglück verbitterte das edle Gemüt des reifen Mannes, Mißtrauen, Unbehilflichkeit und sonstige Begleiterscheinungen der Taubheit vergrößerten ihm die kleinen Unannehmlichkeiten des Hausstands und der Geschäfte, die Sorgen um die Erziehung des Neffen drückten ihn mit unnatürlicher Schwere. Aber was konnte da die Welt dafür? Das Einzige, wofür sie verantwortlich gemacht werden könnte, wäre die Hemmung, Verkennung und Anfeindung von Beethovens Talent.

Auch wenn eine Untersuchung dieses Punkts nur schon gethane Arbeit wiederholt und auf neue Daten im wissenschaftlichen Sinne verzichten muß, kann sie doch dadurch nützen, daß sie die Wichtigkeit einzelner Thatsachen heller beleuchtet. Unter denen, die für die Beethovenische Zeit sprechen, sind etliche von den Biographen noch gar nicht, andre nicht gründlich genug benutzt worden.

In dem gegen die Zeitgenossen Beethovens vorgebrachten Belastungsmaterial haben wir drei Hauptposten: Klagen und Verstimmungen, über die Besucher und seine eignen Briefe berichten, absprechende Urteile einzelner mit-

lebender Musiker über Beethovensche Kunst, die langsame Verbreitung einiger Hauptwerke.

Die Berichte der Besucher hat uns L. Nohl in einer Sammlung, die den Titel führt: „Beethoven. Nach Schilderungen seiner Zeitgenossen“ (1877) vorgelegt. Daß das derselbe Nohl ist, der „Beethovens Leben“ (1864 bis 1877) geschrieben hat, muß man besonders feststellen. Denn jene Dokumente und diese Biographie stimmen nicht zusammen, von dem an der Welt leidenden und mit seiner Zeit zerfallenen Beethoven, den uns die Biographie glauben machen will, wissen die aufgerufenen Zeugen nichts oder wenig. Zwar hörten die meisten, die nach 1816 von auswärts zu Beethoven kamen, den und jenen Ausfall gegen Wien und Wiener Geschmack. Aber tief und schwer genommen hat das nur der zur Überpoesie geneigte Kellstab. Er sprach in Krankheits-tagen vor, stieg schon voll Sentimentalität die Treppen hinauf und war auf den „Anblick stillen und tiefen Grams, der auf der wehmutsvollen Stirn, in den wilden Augen lag,“ wahrscheinlich durch gutgemeinte Bilder präpariert. Alles, was er sah und hörte, füllte ihn nun „mit namenloser Rührung.“ Als ein Wort fiel über den „das Bessere verdrängenden“ Kultus, den der Adel augenblicklich in Wien (1825) mit Italienern und Ballett trieb, hörte er kaum die gleich darauf folgende abdämpfende Bemerkung: „Wär ich gesund, wär mir alles eins,“ sondern „der kranke, tief gebeugte Geist“ war für ihn fertig. Nohl ist mit Kellstabs Beethovenverständnis sonst gar nicht zufrieden, aber hier, wo es ihm paßt, kann er sein Zeugnis gar nicht hoch genug stellen; an den andern Berichterstattern, die aus der Empfindsamkeit kein Gewerbe machten, geht er achtlos vorbei. Unter ihnen ist Rochlitz besonders wichtig. Auch ihn setzte Beethoven von dem Groll gegen die Wiener in Kenntnis. „Von mir — hieß es — hören Sie hier gar nichts. Fidelio? Den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonien? Dazu haben sie nicht Zeit. Die Konzerte? Da ergelt jeder nur ab, was er selbst gemacht hat. Die Solosachen? Die sind längst aus der Mode, und die Mode thut alles. Höchstens sucht der Schuppanzigh manchmal ein Quartett hervor usw.“ Aber Rochlitz, obwohl er ein Freund von Künstlerromanen war und als Leipziger die Wiener nicht ungerne getadelt sah, schrieb doch über diese Unterredung an seinen Freund Härtel: „Sein ganzes Reden und Thun ist eine Kette von Eigenheiten und zum Teil höchst wunderlichen. Aus allen leuchtet aber eine wahrhaft kindliche Gutmütigkeit, Sorglosigkeit, Zutraulichkeit . . . hervor. Selbst seine reizenden Tiraden — wie jene gegen die jetzigen Wiener, deren ich oben gedacht — sind nur Explosionen der Phantasie und augenblicklichen Aufgeregtheit. Sie werden ohne allen Hochmut, ohne das Erbitterte und Gehässige der Gemüthung — sie werden mit leichtem Sinn, gutem Mute, in wirrig humoristischer Laune herausgepölkert, und damit ist's aus.“ Rochlitz hatte also von Beethoven den Eindruck eines etwas sonderlichen, aber glücklichen Menschen. Was er an ihm „Eigenheiten“ nennt, das bezeichnete Goethe auf Grund persönlicher Bekanntschaft als ungehäbdigte Natur; es war ein Zug, der früh schon in ihm lag und das Verhältnis zu den besten Freunden störte, aber kein tragischer. Keiner von denen, die ihn bemerkten, hat daraus viel Besens oder Verhält-

nisse und Schicksale dafür verantwortlich gemacht. „Originell und eigen, wie seine Kompositionen, gewöhnlich ernst, zuweilen auch lustig, aber immer satirisch und bitter und dabei doch sehr kindlich und innig,“ heißt in der Schilderung, die der Dessauer Rüst (1807) seiner Schwester von Beethoven giebt. Im Jahre darauf meldet Reichardt: „Er hat, obwohl er sehr fetiert wird, die unselige Grille, daß ihn alles hier verfolge und verachte,“ Bursy bedauert (1816) soviel „Gift und Galle“ in ihm zu finden, und diagnostiziert als ärztlicher Fachmann auf Hypochondrie; Zelter aber freut sich, daß Beethoven „trotz des mannigfachen Tadel, dessen er sich schuldig macht,“ doch eines Ansehens genießt, das nur vorzüglichen Menschen zu teil wird.

Ähnlich wie bei den Schilderungen der Zeitgenossen ist der Ertrag auch bei quantitativer und qualitativer Prüfung der Beethovenschen Briefe. Auch sie hat Nohl, über 700 an Zahl (in zwei Sammlungen 1865 und 1867) herausgegeben und ebenfalls ganz einseitig benutzt. Leider scheinen sie überhaupt nur von einigen Spezialisten gelesen zu werden, denn sonst wäre es unmöglich, daß ab und zu immer wieder ein besonders drastisches Stück als eine neue Entdeckung durch die Presse läuft. Auch der jüngst soviel belachte Brief, worin Beethoven einen Notenschreiber abkanzelt, ist seit bald vierzig Jahren bekannt. Es wäre auch unmöglich, daß Nohls geistige Erben sein gefälschtes Beethovenbild immer wieder der gläubigen Menge pathetisch enthüllen. Allerdings sind die Briefe, namentlich die kleinen Billets, reich an Verdruß und an übler Laune, aber sie beleuchten nicht Beethovens Schicksal, sondern sein Temperament und wirken viel mehr erheiternd als niedererschlagend. Kann es ein mit den Verhältnissen nur einigermaßen vertrauter Leser wirklich für bare Münze nehmen, wenn Beethoven den jedenfalls treu ergebenen Schindler einen „elenden Schuft“ nennt? Was hat der arme Mensch verbrochen? Das Arrangement eines Konzerts ungeschickt besorgt. So war es fast immer: Beethoven reagierte auf kleine Fatalitäten, auf die keinem Sterblichen ersparten Zusammenstöße mit Unverstand und niedriger Gefinnung meistens ganz ungeheuerlich aufschäumend. Seine Briefe zeigen eine choleriche, zum Sähzorn geneigte Künstlernatur, aber keinen gefesselten Prometheus, keinen ins Mark getroffenen Pulver. Eine Ausnahme macht nur der im Oktober 1802 an die beiden Brüder gerichtete, neuerdings gewöhnlich als „Heiligenstädter Testament“ zitierte, übrigens schon seit 1827 bekannte Brief. Es klingt allerdings erschütternd, wenn Beethoven hier klagt, daß er, der feurig Lebhaft, wie ein Verbannter leben muß, daß die Flöte und der Hirtengefang, die seinen Begleiter entzücken, für ihn nicht klingen, wenn er bekennt, daß er am Selbstmord gestanden habe. Nur bemerkt er dazu — was die Sentimentalen einfach unterschlagen —, daß ihn die Kunst gerettet habe, und daß er über seine Mission klar sei. Aber auch ohne diesen Zusatz hätte dieses „Testament“ als Dokument der Verzweiflung keine abschließende Bedeutung. Es steht ihm Briefe aus späterer Zeit gegenüber, in denen Beethovens Lebensfreude sich sogar an Ehrenmitgliedschaften und Orden gefällt; es steht ihm sogar eine gleichzeitige Korrektur durchschlagendster Art gegenüber. Allerdings nicht in Briefform, sondern in der Sprache der Töne: die zweite Sinfonie. Sie fällt bekanntlich ganz in die Nähe jenes Heiligenstädter Testaments und zeigt uns,

wie Marx schon angedeutet hat, daß dessen gebrochne Stimmung bald überwunden war, und daß Beethoven dem kommenden Unglück wohlgerüstet entgegentrat, gerüstet mit allerhand Humor, mit Mut und Kraft, mit Gottvertrauen und Selbstvertrauen, mit frommen Hoffnungen und Bitten, mit dankbarer und seliger Erinnerung genossenen Glücks. Es ist wenig beachtet worden, daß Motive dieser zweiten Sinfonie in der Neunten wiederkehren, daß zwischen beiden Werken engere Beziehungen, wie zwischen dem Anfang und dem Ende einer Lebenswandlung, bestehen. Sie sind ein Beweis, daß die Weltanschauung des gereiften Mannes im wesentlichen dieselbe blieb wie die des Dreißigers, und dieser Beweis wird durch die Bekenntnisse seiner übrigen Kompositionen dahin vervollständigt, daß wir es in Beethoven mit einem im Grunde tiefsten, männlich leidenschaftlichen, aber mit keinem wirklich unglücklichen Künstler zu thun haben. Nach Berichten, Briefen und Kompositionen erweist sich die Annahme eines an der Welt leidenden Genius als eine Fiktion. Ihre Vertreter haben nichts dafür einzusetzen als die hochmütige Überzeugung von ihrer tiefen Einsicht und den unbedingten Glauben an die Unfehlbarkeit Richard Wagners.

In der Aufspürung von Beethovenfeinden unter den namhaften Musikern hat Schindler den größten Eifer entwickelt und damit der Vorstellung von dem in der Fachwelt seinerzeit durchaus mißverstandnen Beethoven die Unterlage gegeben. Sie beherrscht noch heute nicht nur so ziemlich die ganze musikalische Tagespresse, sondern auch wirkliche Forscher, deren Fleiß und Gewissenhaftigkeit hoch über dem Nohlschen Niveau steht, wie G. Grove. Trotzdem scheint sie nicht haltbar zu sein. Eine vollständige Durchprüfung des Materials steht noch aus, die bisher genauer untersuchten Fälle haben aber auch hier starke Übertreibungen ergeben. So hat Thayer nachgewiesen, daß das Verhältnis Hummels zu Beethoven arg entstellt worden ist; mit dem gleichen Unrecht hat man Dionys Weber zu einem Feinde Beethovens gemacht. Gegen die eine Thatsache, daß er seinen Konservatoristen gern Stellen in Beethovenschen Werken zeigte, die er für verfehlt hielt, muß die andre gehalten werden, daß er die Beethovenschen Sinfonien in Prag einführte. Man muß bei scharfen Worten Abbé Stadlers bedenken, daß auch Beethovens unbarmherzige Kritiken die Wiener Kollegen aufstachelten, man muß namentlich wissen, daß schaffende Künstler über konträre Richtungen befangen urteilen, man muß endlich darüber klar sein, daß wie Beethovens Persönlichkeit auch seine Kunst Eigenheiten hat, die nicht als Muster dienen können.

Obwohl diese Forderungen Gemeinplätze sind, ist's notwendig, sie gelegentlich aufzufrischen. Gewiß soll der Kritiker an die Meister, und nicht bloß an die anerkannten, mit Liebe herantreten, aber daraus folgt noch lange nicht das Opfer des Verstandes. Denn höher als die einzelnen Künstler steht die Kunst. Dieser Grundsatz ist in unserm Zeitalter der heroship etwas in Gefahr geraten. Noch schneller als in der Politik Reichsfeinde konstruiert man in der Musik Wagnerfeinde, Bachfeinde aus den geringfügigsten und respektvollsten Einwänden. Das hat ungefähr denselben Wert, wie wenn dieselben Leute, die vor einem Menschenalter Liszt oder Brahms verspotteten, heute unter den

Schwärmern voran sind. Auch in der Beethovenkritik herrschen die Mode und der Fanatismus und haben schon seit längerer Zeit selbst bedeutende Männer zu Thorheiten verleitet. Im Jahre 1810 schrieb Beethoven an Breitkopf und Härtel: sie sollten sofort im Scherzo der fünften Sinfonie bei der Rückkehr des Hauptsatzes zwei Takte, die eine falsche Wiederholung eines Motivs veranlassen, streichen. Das unterblieb aus Versehen, und die überflüssigen Takte wurden überall weitergespielt, auch dann noch, als im Jahre 1846 die Allgemeine Musikalische Zeitung den Brief Beethovens veröffentlicht hatte. Zu denen, die ihn nicht gelesen hatten, gehörte Berlioz, der auf Grund seiner Unkenntnis Habeneck wegen der Änderung heftig angriff. Das ist nur eins von mehreren Beispielen, wo die Liebe zu Beethoven sich für Druckfehler und Schreibfehler erhitzt hat. Czernys und anderer Ehrenmänner Zeugnisse stellen Beethovens Unzufriedenheit mit einzelnen fertigen, durch den Druck festgelegten Werken außer Zweifel; er selbst schreibt an Breitkopf: „man muß nicht so göttlich sein wollen, etwas hier oder da in seinen Werken verbessern zu wollen.“ Die Pächter des höhern Beethovengeschmacks aber verfolgen die kleinste Ausstellung als Beschränktheit oder Verbrechen. Unter die Kategorie dieser blinden Liebe muß man auch einen Teil der Verwundrung rechnen, die Spohrs und C. M. von Webers Urteile über Beethoven noch immer erregen. Denn diese beiden Männer bleiben als Kronzeugen für die Unfähigkeit der gleichzeitigen Fachgenossen, Beethoven zu verstehn, übrig. Bei Spohr lag diese Unfähigkeit allerdings zeitlebens vor, obwohl er sich über einzelne Werke und einzelne Sätze (in seiner Selbstbiographie) sehr anerkennend geäußert hat. Sie entsprang ähnlich wie bei Cherubini, der Beethoven „brüske“ nannte, der entgegengesetzten eignen Kunstrichtung. Bei Weber handelt es sich dagegen um dauerliche Übereilungen jugendlicher Unreife. Schindler und Marx, die ihn darum unter die Beethovenverächter werfen, wußten nichts davon, daß er später gesagt hat: „Von allem, was mir an Beifall, Glanz und Ehre zu teil geworden, hat mich nichts so im tiefsten ergriffen, als der brüderliche Kuß Beethovens,“ und daß er jede Vorstellung des Fidelio als „einen Festtag“ bezeichnet hat. Heute, wo diese Berichtigung feststeht, darf C. M. von Weber nicht mehr als das grüne Holz im Lasterwald verwertet werden.

Aber auch wenn alle die nachweisbaren harten Urteile dieser Herkunft für voll zu nehmen wären, was bedeuten sie gegen Ovationen wie die bei den bekannten Akademien von 1813? Daß Männer wie Salieri, Spohr, Hummel, Meyerbeer, Moscheles an untergeordneten Plätzen in der Aufführung Beethovenscher Kompositionen mitwirkten, war das öffentliche Bekenntnis seiner Verehrung auch bei der musikalischen Notabilität.

Natürlich bilden die Äußerungen der Presse einen beachtenswerten Anhang zu dem Kapitel „Beethoven im Urteil der Zeit.“ Leider hat ihm Thayer einen zu geringen Wert beigelegt und von dem, was er gelesen hat, nur so wenig mitgeteilt, daß die Aufgabe, das ganze erreichbare Material zusammenzubringen, noch offen steht.

Soviel ist aber jetzt schon klar, daß mit dem Ergebnis der Lehre vom leidenden Genius nur wenig gedient sein wird. Anfangs scheidet sich die vor-

handne Zeitungskritik in ihrem Verhältnis zu Beethoven nach Nord und Süd. In der nördlichen klingt dieselbe Stimmung vor, die schon dem Einzug Haydn'scher Kunst mit dem Hinweis auf Bach und Gluck zu wehren gesucht hatte. Ihre Berliner Vertreter, der „Freimütige“ an der Spitze, unterhielten die Leser am liebsten von den Schwierigkeiten der Beethovenschen Werke, und die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung“ machte Wien, sich anzuschließen. Da rief aber eines Tages ihr Redakteur, Friedrich Rochlig, seinen Mitarbeitern ein Quos ego zu. Es war nach den ersten Aufführungen der zweiten Sinfonie, wo er erklärte, daß dieses „Werk eines Feuergeistes bleiben werde, wenn tausend jetzt gefeierte Modefachen längst zu Grabe getragen sind.“ Von da ab herrscht in den Rezensionen und Berichten über Beethovensche Werke ein anderer Ton, der Sieg Beethovens war damit bei der Bedeutung des Blattes auch für Norddeutschland entschieden, die Schulfuchserie zog sich ins Ausland zurück, wo sie an dem Londoner „Harmonicon“ ihre Hauptstütze, in dem geistvollen Mibichoff einen vielbemerkten Nachzügler fand. Im großen und ganzen können eine Kritik und ein Publikum, die weltfremde Werke wie die Croica so aufnahmen, wie es der Fall war, nur bewundert werden. Sie haben ihnen eine Helligkeit entgegengebracht, die nur dadurch zu erklären ist, daß bei weniger Klavierspiel und Chorvereinen doch eine gründlichere und allgemeinere musikalische Schulung vorhanden war, daß zweitens die Beethovensche Kunst mit ihrem starken Einschlag Kant'schen und Schiller'schen Geistes den Puls der Zeit unvergleichlich scharf und nachdrücklich traf. Siegt über kurz oder lang einmal alles vor, was sich an zeitgenössischer Kritik über Beethoven noch erhalten hat, so werden in ihr die Schmärer und Nörgler hinter denen, die den „Musikaiser,“ den „musikalischen Shakespeare,“ den „Orpheus und größten musikalischen Dichter unsrer Zeit,“ die Beethoven als „Apollos ersten Sohn, den größten aller Geister,“ als einen „Mann . . . den unser ganzes Zeitalter verherrlicht,“ in Hauptstadt und Provinz, im engen Kreis und in der Weite feierten, äußerlich und innerlich verschwinden.

Wenn heute der Lehre vom leidenden Genius zuliebe die Aufnahme Beethovenscher Werke in der Entstehungszeit bemängelt wird, so verallgemeinert man eine Erfahrung, die nur für einige gilt. Die neunte Sinfonie gehört nicht darunter. Sie kam 1825 sogar schon auf das Niederrheinische Musikfest und brachte dem Komponisten das ganz hübsche Aufführungshonorar von 40 Louisdor, im Leipziger Gewandhaus wurde sie seit 1826 fast so regelmäßig gespielt wie heute. Auch die Gewissenhaftigkeit und Begeisterung, mit der sie R. Wagner 1846 in Dresden einstudierte, hat ihr Gegenstück in der gleichzeitigen Wiener Aufführung durch D. Nicolai. Nur die Auffassung des Werks als des Testaments Beethovenscher Kunst, auf der der heutige Kultus der „Neunten“ ruht, ist Wagners Anteil an der Geschichte dieser Sinfonie.

Wohl aber sind die letzten Sonaten für Klavier, die letzten Streichquartette, sind Fidelio und die Missa solemnis nur mit Schwierigkeiten durchgedrungen und haben sich nur langsam verbreitet.

Bei den Sonaten und Quartetten lag das daran, daß hier Beethoven der Zeit doch zu weit vorausgeeilt war. Das Publikum verträgt von seinen

Lieblingskomponisten einen subjektiven Inhalt in gewohnter Form, es verträgt auch eine subjektive Form mit einem ihm faßbaren Inhalt, aber beides auf einmal: subjektiver Inhalt in subjektiver neuer Form geht über seine Kräfte. Das bot ihm nun Beethoven in diesen mit dem Sonatenbau und jedem andern gewohnten Schema brechenden, auf Gemeinverständlichkeit verzichtenden, ganz und gar für den Komponisten allein geschriebnen Tondichtungen. Es ist das Verdienst von Männern wie Liszt und Joachim, es ist die Frucht der Studien am Klavier, wenn sie jetzt für populär gelten; es ist aber auch wahrscheinlich, daß sich in den Beifall, der ihnen heute in den öffentlichen Konzerten — wohin sie gar nicht gehören — gezollt wird, ein gutes Stück Heuchelei mischt.

Bis auf den letzten Punkt steht es mit der *Missa solemnis* ähnlich. Sie ist liturgisch noch heute nicht verwendbar, sie fiel in eine Zeit, wo man im Konzert Messen aufzuführen Bedenken trug; niemand endlich, der sie einmal einem Chor einzustudieren gehabt hat, wird in Abrede stellen, daß sie reich an Stellen ist, die für die hohen Stimmen, für die Soprane bestimmt, kaum möglich und immer gefährlich sind. Anders verhält sichs mit dem *Fidelio*.

Wenn man hier die nackten Daten der ersten Aufführungen in der Statistik übersieht — Wien 1805, Kassel 1814, Berlin 1815, Hamburg 1816, Königsberg 1819, München 1821, Dresden 1823, Hannover 1824, Mannheim 1827, Darmstadt 1830, Würzburg 1831, Koburg 1832, Nürnberg 1832, Lübeck 1835 —, da ist man allerdings geneigt, Beethovens Mitwelt des Unrechts zu zeihen, und noch mehr dann, wenn man erfährt, daß die Oper meistens nicht gefällt und sich nicht im Repertoire hält. Die von jeher zur Erklärung herbeigezogenen technischen Ansprüche, die Konkurrenz mit Paers „*Leonore*“ machen nur einen Teil der Ursache aus; um den wichtigeren zu erkennen, muß man sich vergegenwärtigen, wie der *Fidelio* in die Geschichte der Oper hineintrat: als ein Glied aus der Familie der sogenannten „Schreckensoper,“ die seit der französischen Revolution und durch die Werke Cherubinis und d'Hayracs ein reichliches Jahrzehnt lang einen breiten Platz auf den Musikbühnen Deutschlands und in den Herzen der Opernfreunde einnahm. Das Unglück des *Fidelio* war nun, daß ihn Beethoven nach den ersten Wiener Aufführungen zurückziehen mußte. Als er 1814 endlich wieder kam, erschien er als Fremdling; die ganze Gattung, zu der er gehörte, war inzwischen vergessen worden und ist bis auf heute geblieben. Wenn man den *Fidelio* allmählich doch wieder aufnahm, so ist das ein weiterer Beweis für die Ausnahmestellung, die Beethoven von den Zeitgenossen eingeräumt wurde. Cherubinis „*Lodoiska*“ und seine „*Faniska*,“ mit denen der *Fidelio* zunächst zu wetteifern hatte, hat niemand wieder erweckt.

Was wills aber überhaupt besagen, wenn von 130 Werken eines Meisters ein Duzend, und seiens vielleicht auch ihrem Autor die liebsten, einen schwerern Lebenskampf zu bestehn hat? Aus der Zurücksetzung von Beethovens Großer Messe, der letzten Sonaten und Quartette läßt sich um so weniger eine Waffe gegen seine Mitwelt schmieden, als weitere Beweise für die mindestens verständnisvolle Aufnahme seines Gesamtwerks noch in Hülle und Fülle vorliegen. Gilt es nichts, daß Beethoven, so weit wir sehen, der erste Musiker war, der, ohne Amt und bestimmte Arbeitsaufträge, sich ausschließlich der

Komposition widmen konnte? Gilt es nichts, daß die Spitzen des österreichischen Adels, der Erzherzog Rudolf als erster, ihm mit einem reichen Jahresgehalt ein sorgenfreies Dasein bereiteten? Gilt der (kürzlich von Guido Adler eingehend geschilderte) Freundeskreis, der ihn sein Leben lang umgab und alles, was er that, gar nichts? Beethoven war auch darin ein ganz großer Mann, daß er für die Auszeichnung, die ihm widerfuhr, selten ausdrücklich dankte. Im Verkehr mit seinen Verlegern verlangte er sie als etwas Selbstverständliches und pflegte ihnen Preise zu stellen, die das Doppelte vom Üblichen noch weit überstiegen. Beethoven erhielt von Thomson für jede Bearbeitung eines schottischen Liedes 4, von andern für ein selbständiges Lied 8 Dukaten, Schuberts Lieder wurden mit einem Gulden bezahlt; um 1812 betrug das Maximum für ein Streichquartett 30 Dukaten, er aber durfte auf 80 bestehn. Und wehe dem, der auf die Honorare von Kozeluch oder Mayseder verwies! Trotzdem hörten die Bewerbungen nie auf; um die Große Messe allein bemühten sich sechs verschiedene Firmen, fast ebenso viele um die Herausgabe seiner sämtlichen Werke. Und das alles, obwohl sich einzelne seiner Sonaten wegen ihrer Schwierigkeit schlecht verkauften, obwohl die Nachdrucker den Gewinn herabdrückten! Die Londoner Philharmonie erbot sich zu den größten Opfern, wenn sich Beethoven für einen Winter zur Leitung ihrer Konzerte verstehen wollte, die Wiener Theaterdirektion ließ sich von ihm die ungewöhnlichsten Bedingungen gefallen — kurz: die Beweise gegen sein Märtyrertum sind schwer zu erschöpfen. Mit drei offen daliegenden Thatsachen, die merkwürdigerweise kein Biograph erwähnt, mag die Liste beschlossen sein: Beethoven ist der Erste, dessen Sinfonien in Partitur gedruckt wurden. Auch seine größten Vorgänger haben zu Lebzeiten nur Stimmendrucke erreicht, und seinen Nachfolgern ist es damit erst in der Zeit Mendelssohns und Schumanns besser gegangen. Zweitens: Beethovens Werke geben frühzeitig schon den Maßstab für die Kritik. Wenn von 1850 ab Sinfoniker der Schulen Haydns und Mozarts an die Thüren klopfen, scholl ihnen wie dem Hamino der Zauberflöte ein energisches „Zurück“ entgegen, sie wurden als „kindisch“ gescholten, und fast jede Rezension eines neuen Werkes begann mit dem melancholischen Satz: „Wer jetzt noch mit einer neuen Sinfonie hervortritt, der usw.“ In den dreißiger Jahren schon ist die ganze Sinfoniekomposition Nachahmung Beethovens. Drittens: Beethoven zuliebe werden die alten Dilettantenorchester in Kapellen aus Berufsmusikern umgebildet.

Wir kommen zu dem Ergebnis: Nur wenn man auf der einen Seite so bedeutend übertreibt, wie man auf der andern unterschlägt, läßt sich die Behauptung, daß Beethoven von seiner Zeit verkannt worden sei, festhalten.

