

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemetzverständlicher Darstellungen

C. Krebs

Handn · Mozart · Beethoven



n B. G. Teubner in Leipzig - Berlin

G. A. V. HALEM
BREMEN



1-25x

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig, Poststraße 3.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Geheftet
Mk. 1.—

in Bändchen von 130—160 S.
Jedes Bändchen ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich.

Gebunden
Mk. 1.25

In erschöpfender und allgemein-verständlicher Behandlung werden in abgeschlossenen Bänden auf wissenschaftlicher Grundlage ruhende Darstellungen wichtiger Gebiete in planvoller Beschränkung aus allen Zweigen des Wissens geboten, die von allgemeinem Interesse sind und dauernden Nutzen gewähren.

Abstammungslehre. Abstammungslehre und Darwinismus. Von Prof. Dr. R. Hesse in Tübingen. 2. Aufl. Mit zahlreichen Abbildungen. Die große Errungenschaft der biologischen Forschung des vorigen Jahrhunderts, die Abstammungslehre, die einen so ungemein befruchtenden Einfluß auf die sog. beschreibenden Naturwissenschaften geübt hat, wird in kurzer, gemeinverständlicher Weise dargelegt.

Anthropologie s. Mensch.

Arbeiterschutz. Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. Von Professor Dr. O. v. Zwi edineck-Südenhorst.

Das Buch bietet eine gedrängte Darstellung des gemeinlich unter dem Titel „Arbeiterfrage“ behandelten Stoffes; insbesondere treten die Fragen der Notwendigkeit, Zweckmäßigkeit und der ökonomischen Begrenzung der einzelnen Schutzmaßnahmen und Versicherungseinrichtungen in den Vordergrund.

Astronomie s. Kalender; Weltall. — **Atome** s. Moleküle.

Baukunst. Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen im Text.

Will mit der Darstellung der Entwicklung der deutschen Baukunst des Mittelalters zugleich über das Wesen der Baukunst als Kunst aufklären.

Befruchtungsvorgang. Der Befruchtungsvorgang. Von Dr. Ernst Reichmann. Mit 7 Abbildungen im Text und 4 Tafeln.

Es wird in diesem Bändchen versucht, die Ergebnisse der modernen Forschung, die sich mit dem Befruchtungsproblem befaßt, einem weiteren Kreise zugänglich zu machen.

Bevölkerungslehre. Bevölkerungslehre. Von Prof. Dr. M. Haushofer.

Will in gedrängter Form das Wesentliche der Bevölkerungslehre geben, über Ermittlung der Volkszahl, über Gliederung und Bewegung der Bevölkerung, Verhältnis der Bevölkerung zum bewohnten Boden und die Ziele der Bevölkerungspolitik.

Bibel s. Jesus; Religionsgeschichte. — **Biologie** s. Abstammungslehre; Befruchtungsvorgang; Meeresforschung; Tierleben. — **Botanik** s. Pflanzen. — **Buchwesen** s. Illustrationskunst; Schriftwesen.

Chemie s. Luft; Metalle.

Chemie in Küche und Haus. Von Professor Dr. Abel.

Das Bändchen will Gelegenheit bieten, die in Küche und Haus täglich sich vollziehenden chemischen und physikalischen Prozesse richtig zu beobachten und nutzbringend zu verwerten.

Christentum (s. a. Jesus). Aus der Verzeyt des Christentums. Von Professor Dr. J. Geffken.

Gibt durch eine Reihe von Bildern eine Vorstellung von der Stimmung im alten Christentum und von seiner inneren Kraft und verschafft so ein Verständnis für die ungeheure und vielseitige weltgeschichtliche kultur- und religionsgeschichtliche Bewegung.

Dampf(maschine). Dampf und Dampfmaschine. Von Professor Dr. R. Vater. Mit zahlreichen Abbildungen.

Schildert die inneren Vorgänge im Dampffessel und namentlich im Zylinder der Dampfmaschine, um so ein richtiges Verständnis des Wesens der Dampfmaschine und der in der Dampfmaschine sich abspielenden Vorgänge zu ermöglichen.

Darwinismus s. Abstammungslehre.

Drama (s. a. Theater). Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt. Von Prof. Dr. G. Witkowski. Mit einem Bildnis Hebbels.

Sucht in erster Linie auf historischem Wege das Verständnis des Dramas der Gegenwart anzubahnen und berücksichtigt die drei Faktoren, deren jeweilige Beschaffenheit die Gestaltung des Dramas bedingt: Kunstanschauung, Schauspielkunst und Publikum, nebeneinander ihrer Wichtigkeit gemäß.

Eisenbahnen (s. a. Technik; Verkehrsentwicklung). Die Eisenbahnen, ihre Entstehung und jetzige Verbreitung. Von Professor Dr. F. Hahn. Mit zahlreichen Abbildungen.

Nach einem Rückblick auf die frühesten Zeiten des Eisenbahnbaues führt der Verfasser dann die Eisenbahn im allgemeinen nach ihren Hauptmerkmalen vor. Der Bau des Bahnkörpers, der Tunnel, die großen Brückenbauten, sowie der Betrieb selbst werden besprochen. Den Schluß bildet ein Überblick über die geographische Verbreitung der Eisenbahnen.

Eisenhüttenwesen. Das Eisenhüttenwesen. Erläutert in acht Vorträgen von Professor Dr. H. Wedding. Mit 12 Figuren im Text. 2. Auflage. Schildert in gemeinfaßlicher Weise, wie Eisen, das unentbehrlichste Metall, erzeugt und in seine Gebrauchsformen gebracht wird.

Entdeckungen. Geschichte des Zeitalters der Entdeckungen. Von Prof. Dr. S. Günther.

Mit lebendiger Darstellungsweise sind hier die großen weltbewegenden Ereignisse der geographischen Renaissancezeit ansprechend geschildert. (Geogr. Zeitschr.)

Erde (s. a. Mensch und Erde). Aus der Vorzeit der Erde. Von Professor Dr. Frech. Mit zahlreichen Abbildungen.

Erörtert die interessantesten und praktisch wichtigsten Probleme der Geologie: die Tätigkeit der Vulkane, das Klima der Vorzeit, Gebirgsbildung, Korallenriffe, Talbildung und Erosion, Wildbäche und Wildbachverbauung.

Ernährung (s. a. Chemie). Ernährung und Volksnahrungsmittel. Von Prof. Dr. Johannes Frenzel. Mit 6 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. Gibt einen Überblick über die gesamte Ernährungslehre und die wichtigsten „Volksnahrungsmittel“.

Farben s. Licht.

Frauenbewegung. Die moderne Frauenbewegung. Von Dr. Käthe Schirmacher.

Gibt einen Überblick über die Haupttatsachen der modernen Frauenbewegung in allen Ländern, schildert eingehend die Bestrebungen der modernen Frau auf dem Gebiet der Bildung, der Arbeit, der Sittlichkeit, der Soziologie und Politik und bietet einen Vergleich mit dem Frauenleben in Ländern mit nichteuropäischer Kultur.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

92. Bändchen

Handn · Mozart · Beethoven

Von Prof. Dr. Carl Krebs

Mit vier Bildnissen auf Tafeln



Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1906

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Vorwort.

Die Veranlassung zu diesem Buch waren sechs Vorträge für Arbeiter, die ich in den volkstümlichen Kursen von Berliner Hochschullehrern gehalten hatte. Als ich auf den Wunsch der Verlagsbuchhandlung die Niederschrift dieser Vorträge begann, ergab sich jedoch die Notwendigkeit, vieles ganz anders zu gestalten, als es dort gesprochen war; manches mußte wegfallen, manches mußte hinzukommen, damit eine Darstellung gewonnen würde, die auch für weitere Kreise von Musikfreunden brauchbar wäre. Bei der Enge des Rahmens war es ganz unmöglich, die einzelnen Werke auch nur annähernd vollständig aufzuführen oder gar zu besprechen. Ich habe deshalb dasjenige, was mir für die Eigenart jedes Künstlers besonders charakteristisch erschien, scharf herausgehoben und anderes wieder ganz im Schatten gelassen, um auf diese Art eine möglichst deutliche Vorstellung der drei Musikerpersönlichkeiten zu geben. Wie weit mir das Vorhaben gelungen ist, darüber mögen die Leser entscheiden.

Berlin, Juli 1905.

Carl Krebs.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Franz Joseph Haydn	4
Wolfgang Am. Mozart	42
Ludwig van Beethoven	85

Berichtigung.

- ©. 54 §. 17 v. o. lies denn statt dem.
- 67 • 12 • u. füge hinter 6. Dezember ein: 1791.
- 68 • 8 • " lies auch statt auch.
- 114 • 9 • o. • in der dritten Symphonie statt vierten.
- 115 • 16 • • • Es-Dur statt As-Dur.

Vor etwa fünfundzwanzig Jahren schrieb ein geistreicher Kunsthistoriker¹⁾: „Es wird eine Zeit kommen, wo man, gerechter als heutzutage, irgendwo in Deutschland, eine Statuengruppe errichten wird, welche drei Männer Hand in Hand auf einem Piedestale vereinigt zeigt: Haydn, Mozart und Beethoven, die drei ebenbürtig großen Meister der klassischen Wiener Ton-
schule.“

Diese Zeit ist jetzt da. Im Berliner Tiergarten erhebt sich das Denkmal, von dem Riehl träumte, ein Haydn=Mozart=Beethoven=Denkmal, von Meister Siemerings Hand geschaffen. Und auch die Zeit bricht allmählich an, wo man aufhört, einen Künstler gegen den anderen abzuwägen und darüber zu streiten, wer größer sei, Schiller oder Goethe, Raffael oder Michelangelo, Mozart oder Beethoven, wo man nicht mehr die äußere Länge mißt, sondern nach inneren Eigenschaften unterscheidet, wo jede hervorragende Persönlichkeit als der anderen hervorragenden gleichwertig angesehen wird.

Wem wird es einfallen zu fragen, ob die Eiche mehr wert sei, als die Buche, diese mehr wert, als die Tanne! Jeder Baum hat seine besonderen Schönheiten und Vorteile. So ist auch jeder große Künstler eine in sich geschlossene Erscheinung, ein Wesen besonderer Art, ein Höhepunkt, der mit einem anderen Gipfel nur verglichen werden kann, indem man die Verschiedenheit der Ausblicke und Umsichten feststellt, die man von jedem aus genießt. Die künstlerischen Probleme und Zwecke wechseln durch Jahrhunderte nur wenig, um so mehr wechseln die Mittel, ihrer Herr zu werden. Jeder Künstler nimmt den Aufgaben seiner Kunst gegenüber einen anderen Standpunkt ein, sucht sie aus einer anderen Zeit und Umgebung heraus und mittels anderen Handwerkszeuges zu lösen — so entstehen und erklären sich die verschiedenen künstlerischen Individualitäten.

Die Tonkunst hat nun immer neue Seiten des Gefühls-
lebens und der Seelenstimmungen in ihren Bereich gezogen

1) H. W. Riehl, Musikalische Charakterköpfe. Bd. III, S. 18 fig. Stuttgart, 1878.

und hat ihre Darstellungsmittel immer mehr vergrößert und verfeinert. Man pflegt dies im allgemeinen als „Fortschritt“ zu bezeichnen. Wenn wir uns jedoch vergegenwärtigen, daß die eigentliche Realität eines Kunstwerkes erst mit dem Eindruck beginnt, den es in der Seele des Empfangenden zurückläßt, und daß die Stärke dieses Eindruckes die einzig mögliche und zulässige Wertbestimmung ist, dann werden wir den Ausdruck Fortschritt nur mit einiger Vorsicht gebrauchen. Mit dem wachsenden Reichtum pflegt ja die Steigerung der Ansprüche gleichen Schritt zu halten, und mit den künstlerischen Fortschritten steht es ganz ähnlich, wie mit den Kulturfortschritten: wir finden Gasbeleuchtung und elektrisches Licht für unsere Bedürfnisse gerade genügend — und dasselbe Genügen fühlten die alten Germanen beim qualmenden Rienspan. So tauschte das Publikum Rameaus und Couperins dem Vortrag dieser Meister auf einem dünn klingenden Cembalo mit derselben Begeisterung, wie wir dem Spiel Liszts und Rubinstains auf einem tongewaltigen Bechsteinflügel, und das Publikum Monteverdis wurde durch seine Opern gemächlich ebenso tief erregt, wie wir durch Richard Wagners Tondramen.

Aber nehmen wir selbst an, die Kunstentwicklung bewegte sich in aufsteigender Linie, so liegen die Dinge doch keinesfalls so, daß ein Künstler dort fortfahren kann, wo ein anderer aufgehört hat — eine Meinung, der man merkwürdig häufig begegnet. Das wäre ja die reine Hererei! Wenn jemand sagte, man müsse auf die letzten Verzweigungen einer Eiche einen neuen Baum pflanzen, so würde jeder sofort sehen, daß dies unmöglich ist. Nicht weniger unmöglich ist es aber, daß ein Künstler an das Letzte und Feinste anknüpft, was ein anderer als Gipfel seines Lebenswerkes hervorgebracht hat. Und täte er's doch, nähme er fertige Ausdrucksformen von einem anderen einfach herüber, so würde bei ihm zu leerer Phrase, was bei jenem ein Erlebtes war. Jeder nutzt die Errungenschaften seiner Vorgänger; aber wie der einzelne Mensch den Entwicklungsgang der ganzen Menschheit im Kleinen durchmacht, so muß jeder Künstler die Entwicklung der Kunst in sich selbst wiederum durchlaufen, nur daß ihm dies erleichtert wird durch das von den Vorfahren Überkommene.

Wir können uns die Art, wie künstlerische Fortschritte erfolgen — um diese Vorstellung einmal beizubehalten —, durch

einen Vergleich näher bringen. Der erste, der sich ein Haus baut, fügt notdürftig Baumstämme zusammen, verstopft die Fugen mit Moos, schafft einen einfachen Unterschlupf gegen die Unbilden des Wetters. Sein Sohn setzt vielleicht einen Raum daneben, durchbricht die Wand, schafft eine Lichtöffnung. Dessen Nachkommen haben gelernt, Steine zu behauen; sie führen einen neuen Bau auf, nehmen das Holz des ersten Hauses als Balkenlagen hinein. Die Nachfolger brauchen andere Räume; die machen eine neue Grundrissdisposition, verbauen das alte Material und bringen neues hinzu, wo jenes nicht ausreicht — und so geht es fort, von Geschlecht zu Geschlecht. In jedem Bau ist etwas vom vorhergegangenen enthalten, aber das Ganze ist doch etwas Neues geworden. Auch jeder Künstler kann in dieser Art etwas von den Ausdrucksmitteln benutzen, die seine Vorgänger geschaffen haben, aber er muß diese Mittel erst erwerben, um sie zu besitzen, er kann sie nur gebrauchen, wenn er sie der eigenen Natur gemäß umformt.

Behalten wir diese Sachlage im Auge, so wird es sich für uns darum handeln, für jeden der drei Künstler, die uns hier beschäftigen sollen, folgende Fragen zu beantworten: was hat er vorgefunden, wie hat er sich dies Vorgefundene angeeignet, was hat er aus eigener Natur hinzugetan? Bei der Enge des Rahmens, in dem wir uns hier bewegen müssen, wird es oft unmöglich sein, mehr als nur Andeutungen zu geben; aber vielleicht werden solche Andeutungen dem einen und dem anderen zum Reiz, sich auf eigene Hand eingehender mit diesen Fragen zu beschäftigen, wodurch ihr Zweck erfüllt wäre.

Selbst wenn ich die Lebensschicksale Haydns, Mozarts und Beethovens als allgemein bekannt voraussetzen dürfte, würde ich sie in Kürze hier wiederholen, um den Überblick und die Einsicht in den Gang des Wachsens und Werdens zu erleichtern, denn die Art der Eltern, der Erziehung, der Umgebung ist für die besondere Entwicklung der Talente eines Künstlers von der größten Bedeutung. Nach Gebühr beginnen wir mit dem ältesten der drei.

* * *

Franz Joseph Haydn

ist am 31. März 1732 zu Rohrau an der Leitha in Niederösterreich geboren, wo sein Vater Mathias nebst seiner Mutter Maria, geb. Koller, ehemaligen gräflich Harrach'schen Köchin, in einem seit 1728 „ganz neu erbauhten Kleinhäusl“ ein stilles tätiges Leben führte. Joseph war das zweite Kind seiner Eltern, ihm folgten noch zehn andere, allein sechs von ihnen starben ganz jung. Beide Eltern waren langesfroh, der Vater konnte auch seine einfachen Lieder auf der Harfe begleiten, „ohne eine Note zu kennen“, und es ist ein anmutiges Bild, wenn wir uns die jungen Wagner'sleute vorstellen, wie sie nach Feierabend oder am Sonntag sich an Volksweisen ergötzen, während die Kinder der schlichten Musikübung eifrig zuhören.

Joseph besonders hatte große Freude an dem elterlichen Gesang; er sang bald dem Vater „alle seine Simbeln, kurzen Stücke ordentlich nach“, mit so schöner Stimme und so gutem Takt, daß ein entfernter Verwandter, der Schulrektor und Musiker Mathias Frankh aus Hainburg, der ihn gelegentlich hörte, dem Vater zuredete, er solle einen Musiker aus dem Jungen machen. Die Mutter widerstrebte anfangs, denn sie hatte den Stand eines Geistlichen für ihren Sohn ins Auge gefaßt, doch gab sie am Ende in Anbetracht der reichen Aussichten, die ein guter Musiker damals hatte, nach, und Joseph wurde zu seiner ersten Ausbildung dem „Vetter“ Frankh anvertraut und siedelte nach Hainburg über. Es mag in seinem fünften oder sechsten Jahre gewesen sein; genau ist der Zeitpunkt nicht bekannt.

Die Erziehung im Frankh'schen Hause scheint mit etwas heroischen Mitteln betrieben worden zu sein, denn Haydn erzählt später, bei aller Anerkennung der pädagogischen Gründlichkeit seines Verwandten, er habe mehr Prügel als zu essen bekommen. Dieser noch schmerzte es ihn, daß die peinliche Sauberkeit, an die er im Elternhause gewöhnt war, hier gering geachtet wurde. „Ich mußte mit Schmerzen wahrnehmen, daß die Unreinlichkeit den Meister spielte“, und „ich war ein kleiner



Joseph Haydn

nach einer farbigen Bleistiftskizze von Georg Dance

„Igel“ klagte er noch in hohem Alter — ein Beweis, wie sehr ihn diese Verhältnisse bedrückt haben. Immerhin lernte er in Hainburg „die musikalischen Anfangsgründe samt anderen jugendlichen Notwendigkeiten“, übte sich im Gebrauch aller landläufigen Instrumente und erlangte bald solche Fertigkeit, daß er „ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang und auch etwas auf dem Klavier und Violin spielte“.

Bis zu seinem achten Jahr dauerte der Aufenthalt bei Frankh, dann trat eine jähe Wendung seines Schicksals ein. Der Wiener „Hofcompositor“ und Domkapellmeister bei St. Stephan, Joh. Georg Reutter, kam nach Hainburg zu dem befreundeten Pfarrer Palm, der ihm seine Kirchenfänger vorführte, da Reutter hauptsächlich auf die Ergänzung der Kapellknaben des Stephanschors ausging. Da fiel ihm die „schwache, doch angenehme Stimme“ Joseph Haydns auf, und nach kurzer, günstig verlaufener Prüfung warb er ihn für die Stephanskirche an.

Es war im Jahre 1740, daß Haydn in das Kapellhaus bei St. Stephan aufgenommen wurde. In diesem Institut, dessen Bestehen bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht, fanden zu Haydns Zeit sechs Knaben Unterhalt und Erziehung. Der Unterhalt scheint knapp und kümmerlich gewesen zu sein, und der Unterricht „in litteris et musicis“ beschränkte sich auf Religion, Latein und die gewöhnlichen Schulgegenstände, sowie auf Geige, Klavier und Gesang. Das Hauptgewicht fiel natürlich auf den Gesang, denn hierin wurde die Tüchtigkeit der Knaben ja täglich erprobt, insbesondere mußten sie gute Treffer sein, da bei der Vielfältigkeit des Dienstes die einzelnen, zum großen Teil sehr schwierigen Messen und anderen Kirchenkompositionen kaum lange und gründlich eingeübt werden konnten. Schon die Mitwirkung bei dem regelmäßigen Kirchendienst in St. Stephan war ziemlich anstrengend. Zwei Chormusiken mußten täglich versehen werden, eine beim Hochamt, eine bei den Vespere, dazu kamen dann noch die vielen Feste, Prozessionen, Totenämter, ferner Musikaufführungen in Privathäusern, bei denen die Zöglinge gegen Entgelt beschäftigt wurden, und Aushilfen zu besonderen Gelegenheiten bei Hofe.

Daß die jungen Musikschüler hierbei nicht viel Zeit zu eigenen Studien fanden, ist begreiflich, und mit diesem Zeitmangel hängt es wohl zusammen, daß sie einen Kompositionsunterricht nicht erhielten; überhaupt mochte ihren Vorgesetzten

die Übung in der Komposition als etwas Überflüssiges erscheinen, da solche Fertigkeiten für die tägliche Praxis nicht gebraucht wurden. Auch mit dem übrigen Musikunterricht hatte es wohl nicht allzuviel auf sich, denn Haydn erzählt gelegentlich einmal: „Eigentliche Lehrer habe ich nicht gehabt. Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen — erst im Singen und Instrumentenspiel, hernach auch in der Komposition. In dieser habe ich andere mehr gehört als studiert: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel! o wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zunutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends bloß nachmachte! So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen.“

Die Musik, an der Haydn vornehmlich seinen Geschmack und seine Einsichten bilden konnte, war natürlich die kirchliche Vokalmusik, mit der er tagtäglich in engste Berührung kam. Es gelangten in der Stephanskirche in erster Reihe Werke von Caldara, Palotta, Ziani, Joh. Jos. Fug, Joh. Georg v. Reutter (der Herr Hofcompositor war 1740 geadelt worden), Tuma, Wagenfeil, Bonno zur Aufführung. Außerhalb der Kirche, bei Hof- und Privatfestlichkeiten, mag er gelegentlich Symphonien von Somelli oder Gluck, Klaviersonaten, Violinkonzerte von Benda, Tartini, Locatelli, Ferrari, Opernarien und wohl auch einmal eine ganze Oper von Wagenfeil, Bonno, Somelli oder anderen Berühmtheiten jener Zeit gehört haben. Bald trieb es ihn dann zum eigenen Produzieren; was er jedoch während seines Aufenthaltes im Kapellhause zustande gebracht hat, darüber sind wir nicht unterrichtet. Es verlautet nur, daß Reutter ihn einmal ertappte, wie er ein Salve Regina für zwölf Stimmen gar verwegener Weise, in Figuren, die keine Stimme und kein Instrument ausführen konnte, und daß er ihm lachend sagte: „O du dummes Büberl, find dir denn zwei Stimmen nicht genug?“

Haydns Aufenthalt in der Kantorei dauerte bis zum Jahre 1749, da wurde er entlassen und im wörtlichsten Sinn auf die Straße gestoßen. Es war die Zeit des Stimmbruchs bei ihm eingetreten, sein Gesang wurde einmal von der Kaiserin scherzhaft als ein Krähen bezeichnet, in seinem jüngeren Bruder

Michael, der seit 1745 dem Stephanschor angehörte, war ein vollwertiger Ersatz für ihn da, und so trachtete man, den überflüssigen Effer los zu werden. Den Anstoß zu seiner Entlassung soll ein dummer Streich von ihm gegeben haben: er glaubte, die Brauchbarkeit einer neuen Papierschere an dem Zopf eines Mitschülers erproben zu sollen, während sich die Vorsteher von der Notwendigkeit dieser Probe nicht überzeugen konnten. So gab man ihm den Laufpaß und ließ ihm als einziges Besitztum die dürftigen Kleider, die er auf dem Leibe trug. Es liegt eine unsägliche Roheit in diesem Vorgehen — aber es war des Landes so der Brauch. Die Väter der Stadt fühlten nicht die Verpflichtung, den entlassenen Sängerknaben des Kirchenchors auch nur durch eine kleine Entschädigung die erste Sorge um den Lebensunterhalt zu erleichtern, während die Hoffängerknaben bei der Mutierung wenigstens mit Reise-geld in die Heimat versehen wurden oder ein Stipendium zur weiteren Ausbildung erhielten.

Während der ersten Novembernacht, die er außerhalb der Singschule zubrachte, irrte er hungernd und frierend durch die Straßen, und so traf ihn am nächsten Tag ein Bekannter, der Kirchenfänger Spangler, ein braver, selbstloser Mann, der dem jungen Kunstgenossen bei sich Unterschlupf bot, obwohl er mit seiner Frau und einem neugeborenen Kinde selbst nur ein Dachkämmerchen bewohnte. Den Winter über genoß Haydn die Gastfreundschaft Spanglers, und suchte sich durch geigerische Mitwirkung bei Gelegenheitsmusiken und durch allerlei Arrangements für verschiedene Instrumente etwas Geld zu verdienen.

Im nächsten Jahr hatte er das Glück, von einem Gönner 150 Gulden vorgeschossen zu bekommen, und nun machte er sich „selbständig“. Er mietete sich eine Dachstube, erstand ein altes Klavier und „beneidete keinen König um sein Glück“. Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ (erschien erst 1753), diente seinem Spiel als Grundlage, und mit Entzücken versenkte er sich in das Studium einiger Hefte Klaviersonaten desselben Meisters, während er aus Fuxens „Gradus ad Parnassum“ und später aus den theoretischen Werken Marpurgs die Grundsätze für sein eigenes Schaffen zu gewinnen suchte. Das erste Jahrzehnt nach seiner Entlassung aus der Stephanskantorei ist die Zeit, wo er durch unermüdliche, unter den schwierigsten Verhältnissen im Kampf

mit Not und Hunger betriebene Arbeit den Grund für sein außerordentliches Können gelegt hat. Er ließ sich keine Mühe verdrießen, gab Unterricht, obwohl ihm diese Tätigkeit äußerst zuwider war, und er noch im Alter darüber klagte, daß er sich mit „Unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahre kummerhaft herumschleppen“ mußte, komponierte auch für die Zwecke dieses Unterrichts kleine Stücke, wurde dadurch immer mehr bekannt und kam fast zu einer gewissen wirtschaftlichen Unabhängigkeit, wenn auch in den bescheidensten Grenzen.

Ein wichtiges Ereignis brachte seinen Namen zuerst vor die große Öffentlichkeit. Es war im alten Wien eine hübsche Sitte, daß an schönen Sommerabenden auf Gassen und Plätzen sich kleine und größere Musikervereinigungen sammelten, um bis spät in die Nacht hinein zu ihrer und anderer Lust Sere-naden zu veranstalten. „Diese Nachtmusiken bestehen in Terzetten, Quartetten, meistens aus Opern, aus mehreren Singstimmen, aus blasenden Instrumenten, oft aus einem ganzen Orchester, und man führt die größten Symphonien auf“, sagt ein zeitgenössischer Bericht. An solchen Nachtmusiken beteiligte sich auch Haydn, teils als Geiger, teils als Komponist. Eine seiner Kompositionen für diesen Zweck erregte die Aufmerksamkeit des in Wien sehr bekannten und beliebten Komikers Josef Kurz; da er gerade für einen von ihm verfaßten Text zu einer komischen Oper einen Komponisten suchte, so setzte er sich mit Haydn in Verbindung, und 1752 ging das Werk, „Der neue krumme Teufel“, wirklich über die Bretter. Zwar wurde die Aufführung der satirischen Oper bald verboten, doch hatte Haydn, außer dem Vortheil, daß sein Name auf dem Theaterzettel genannt war, ein für seine Verhältnisse bedeutendes Honorar erhalten — 24 oder 25 Dukaten, wie gesagt wird.

Die Bekanntschaft mit dem italienischen Operntextdichter Metastasio, einer Berühmtheit seiner Zeit, der in demselben Hause, wo Haydn unter dem Dach kampierte, eine Etage bewohnte, und der ihm seine begabte Schülerin Marianne Martines zur Ausbildung im Klavierspiel anvertraute, sowie die Beziehungen zu dem Komponisten und Gesanglehrer Porpora, in dessen Unterrichtsstunden er begleitete und von dem er „im Gesang, in der Komposition und in der italienischen Sprache sehr viel profitierte“, wie er selbst bekennt, öffneten Haydn

immer weitere Kreise, so daß seine Laufbahn nun langsam, aber unablässig aufwärts stieg.

Durch einen Herrn v. Fürnberg erhielt er die erste Anregung, sich mit dem Streichquartett zu beschäftigen. Ein öffentliches Konzertleben in unserem Sinn gab es im 18. Jahrhundert nicht, „Akademien“, d. h. Konzerte, zu denen jedermann gegen Eintrittsgeld zugelassen wurde, gehörten zu den Seltenheiten und kamen erst im letzten Viertel des Jahrhunderts häufiger vor; wer oft Musik hören wollte, mußte selber sehen, wie er dazu kam. So spielte sich der größte Teil der Musikausübung im Hause ab, und natürlich gewann die Hausmusik dadurch andere Maßstäbe und eine andere Bedeutung, als sie heute hat. Vom vollbesetzten Orchester bis zum Quartett und Trio hinab finden wir neben Gesang und Klavierspiel an Adelshöfen und in Bürgerhäusern alle möglichen Instrumentenkombinationen in Tätigkeit. Innerhalb solcher häuslichen Kunstpflege gestaltete sich das Verhältnis des Publikums zur Musik natürlich viel inniger als es im öffentlichen Konzert sein kann, wo das Tonwerk vom Podium herab auf die mehr oder minder passive Menge einströmt; denn der Hausherr war meistens selbst ausübend musikalisch, Freunde und Gäste wurden ihm zu Mitwirkenden, der schaffende Künstler bekam ganz unmittelbar Anregungen nach bestimmten Richtungen hin, die Wechselwirkung zwischen Gebenden und Empfangenden war also eine äußerst lebhaft und belebende. Der genannte Karl Joseph v. Fürnberg vergnügte sich auf seinem Landgut Weinzirl mit Trio- und Quartettspiel, lud Haydn ein, mit ihm zu musizieren, und so wurde der junge Komponist veranlaßt, seine ersten Streichquartette zu schreiben, den ersten Schritt auf ein Kunstgebiet zu tun, in dem er später als Meister schaltete.

Und noch in anderer Beziehung wurde der Verkehr mit Fürnberg für ihn wichtig: er verschaffte ihm seine erste feste Stellung, denn Fürnberg empfahl ihn dem Grafen Morzin in Lukavec als Kapellmeister. 1759 geschah dies, und in demselben Jahr noch schrieb Haydn seine erste Orchestersymphonie. Der sichere Boden, den er nun unter sich fühlte, ermutigte ihn, sich zu verheiraten. Bei einem Aufenthalt in Wien führte er 1760 Maria Anna Keller, die Tochter eines Friseurs, der ihn früher gelegentlich unterstützt hatte, zum Traualtar. Eigentlich liebte er ihre jüngere Schwester; die aber zog ein Leben als

Klosterschwester der Ehe vor, und auf emsiges Zureden des Vaters ließ sich Haydn bewegen, seine Hand der Marie zu geben, obwohl sie drei Jahre älter war als er. Das ist charakteristisch für Haydns Herzensbeschaffenheit, und nicht minder bezeichnend ist der Gleichmut, mit dem er die Launen seiner ungeahnt zankfüchtigen, herzlosen und verschwenderischen Frau ein ganzes Leben lang ertrug. Was ihm sein eheliches Weib an zärtlicher Liebe vorenthielt, schenkte ihm später die in der Esterházy'schen Kapelle angestellte Sängerin Luigia Polzelli.

Hatte Haydn auf eine dauernde Stellung in Lufavec gerechnet, so sah er sich getäuscht, denn Graf Morzin mußte wegen zerrütteter Vermögensverhältnisse schon 1761 seine Kapelle auflösen. Aber das Glück war dem kühnen Eheschließer hold. Der Fürst Paul Anton Esterházy, der ihn bei Morzin kennen und schätzen gelernt hatte, engagierte ihn als zweiten Kapellmeister nach seiner Herrschaft Eisenstadt.

Die Esterházy'sche Kapelle, die unter dem Fürsten Michael um 1720 herum in gutem Bestand war, doch hauptsächlich kirchlichen Zwecken diente, wurde nach seinem Tode unter der Fürstin Maria Octavia, die für den minderjährigen Paul Anton die Regentschaft führte, wesentlich reduziert; nur die Anstellung Gregor Joseph Werners als Kapellmeister deutet darauf hin, daß dem Institut überhaupt Fürsorge zuteil wurde. Mit dem Regierungsantritt Paul Antons nimmt die Kapelle dann wieder höheren Aufschwung; ihr Bestand wird durch Fachmusiker vermehrt, und wer von den Bediensteten des fürstlichen Haushaltes imstande war, ein Instrument zu versehen, mußte musikalische Dienstleistungen tun. Die Einreihung des jugendlichen, in seinen Kompositionen so ungezwungen eigenartigen Joseph Haydn beweist gar, wie ernst es dem Fürsten Paul Anton mit der Hebung der Musikpflege an seinem Hofe war.

Wenn wir die am 1. Mai 1761 ausgefertigte „Convention und Verhaltens-Norma“ für Haydn durchlesen, gewinnen wir den Eindruck, daß gleich von Anfang der zweite Kapellmeister als der eigentlich leitende gedacht war, denn nur in bezug auf die Kirchenmusik wird er Werner subordiniert, der seines hohen Alters und Kränklichkeit halber nicht mehr imstande war, seiner Pflicht gehörig nachzukommen, und nur „in Ansehung seiner langjährigen, treu und emsig geleisteten Dienste“ als Oberkapellmeister verblieb. In allen anderen Fällen aber, wo immer

Musikaufführungen stattfinden sollten, werden sämtliche Musiker an ihren Vizekapellmeister verwiesen. Bezeichnend für das Verhältnis, in dem sich der Kapellmeister seinem Brotherrn und dem Kapellpersonal gegenüber befand, sind folgende Bestimmungen der „Convention“: „Es wird erwartet, daß der Vize-Kapellmeister sich nüchtern und mit den ihm untergebenen Musikern nicht brutal, sondern ruhig, bescheiden und ehrlich aufzuführen wisse . . . daß ferner bei Produktion vor der hohen Herrschaft Er Vize-Kapellmeister sammt den Musikern allezeit in Uniform und nicht nur Er Joseph Haydn selbst sauber erscheine, sondern daß er auch seine Untergebenen dazu anhalte, daß sie ihrer erteilten Vorschrift gemäß in weißen Strümpfen, weißer Wäsche, eingepudert und entweder in Zopf oder Haarbeutel, jedoch alle durchaus gleich, sich sehen lassen. Da die Musiker an ihn als ihren Vize-Kapellmeister angewiesen sind, wird Er Joseph Haydn sich um so exemplarischer aufzuführen, damit dieselben an seinen guten Eigenschaften ein Beispiel nehmen können, daher er auch jede Familiarität, Gemeinschaft in Essen, Trinken und andern Umgang zu vermeiden hat, um den ihm gebührenden Respekt nicht zu vergeben, sondern aufrecht zu erhalten . . .“

Das klingt uns wie die Instruktion für einen Unteroffizier. Und doch, gehen wir der Sache auf den Grund — hat sich denn heute so ungeheuer viel in diesen Verhältnissen geändert? Vielleicht in bezug auf den Verkehr des Kapellmeisters mit den ihm unterstellten Musikern, der im allgemeinen von der gegenseitigen Wertschätzung abhängt und sich auf der Basis gesellschaftlicher Gleichbürtigkeit abspielt, obwohl auch hier noch oft genug Ausnahmen vorkommen. Sonst aber ist die Kluft zwischen Fürsten und Hofkapellmeister eher breiter als enger geworden. Eine persönliche Verständigung findet fast nie mehr statt, die Mittelsperson ist der Intendant, und die Kleidervorschriften werden nur deshalb nicht gegeben, weil als allgemeine Gesellschaftsuniform der Frack und die weiße Binde herrschen. Wir brauchen also nicht zu stolz zu sein. Nur der freie Künstler nimmt heute — wenigstens im Durchschnitt — eine andere Stellung ein, als im 18. Jahrhundert, wobei wiederum zu bedenken wäre, daß in Ausnahmefällen auch damals mit dem Künstler ein Kult getrieben wurde, wie er jetzt kaum mehr vorkommt. Der freie Künstler sagte ich? Aber gibt es denn freie Künstler, sofern nicht einer von Hause aus der Sorge um sein

Leben und Fortkommen überhoben ist? An die Stelle des fürstlichen Mäcenat ist nur heute die Gesellschaft getreten, und sklavischer noch ist es vielleicht, von den Launen und Moden einer Sippe abzuhängen, der die Kunst nicht ein unentbehrlich Notwendiges in ihrer Lebensführung ist, sondern oft nur ein Brunkmittel, ein unwesentlicher Schnörkel, dessen sie gern entraten möchte, wenn nicht der Nachbar ihn auch angebracht hätte — sklavischer gewiß noch ist dies, als im Dienst eines Fürsten zu stehen, der die Kunst liebt um ihrer selbst willen, der sie versteht, der sie pflegt, weil er nicht anders kann.

Als fürstlich Esterházy'scher Kapellmeister bezog Haydn ein jährliches Gehalt von 400 Gulden, sowie den „Offizierstisch“ oder einen halben Gulden tägliches Kostgeld, und in jedem Jahr eine Uniform. Fürst Paul Anton Esterházy starb schon 1762, und sein Nachfolger, Nicolaus, wegen seiner starken Neigung zu Brunk und glänzender Lebensführung der „Prächtige“ genannt, folgte ihm in der Regierung. Er war ein großer Musikfreund, spielte selbst ein jetzt vergessenes, der Gambe ähnliches Streichinstrument, das Bariton, und wendete infolgedessen der Kapelle und dem ganzen Musikleben in Eisenstadt erhöhte Aufmerksamkeit zu: nicht nur wurde Haydn's Gehalt um 200 Gulden und die Tischablösung von 182 Gulden vermehrt, so daß er jetzt 782 Gulden bezog, es wurden auch neue Kräfte in die Kapelle eingestellt und sie selbst neuen Aufgaben zugeführt; denn während bis dahin fast nur Kirchendienst und Tafelmusik der Kreis gewesen war, in dem sie sich bewegte, trat jetzt die Kammermusik, die Orchestermusik im größeren Stil und die Musik fürs Theater, für die Oper und das beliebte Marionettenspiel hinzu. Besonders seitdem Fürst Nicolaus das am Neusiedlersee gelegene Jagdschloßchen Süttor zu einem Prachtschloß hatte umbauen lassen — von nun an Esterházy genannt —, dessen innere Einrichtung und dessen kostbarer Park mit den Versailler Anlagen wetteiferten, und seitdem hier ein vollständiges Theater errichtet war, mit einem Zuschauerraum für 400 Personen, traten Oper und Schauspiel in den Vordergrund der künstlerischen Unterhaltungen, manchmal so sehr, daß z. B. in einem Jahre 47 Opern und 181 Schauspiel- und Marionettenvorstellungen nur fünf Konzerte gegenüberstehen, wobei die wöchentlich zweimal stattfindenden öffentlichen Übungen der Kapelle, sowie

die Kirchenmusiken nicht mitgerechnet sind. In anderen Jahren nahm dann wieder die Musik größeren Raum ein, je nach den Umständen und nach der Güte der für Esterházy engagierten Schauspieltruppen.

Für Haydn gab es da natürlich immer viel zu tun. Seit 1766, wo Gregor Joseph Werner gestorben war, stand er als Alleinherrscher vor der Kapelle und hatte nicht nur für das sorgfältige Studium aller aufzuführenden Stücke Sorge zu tragen, sondern mußte auch fleißig für den Hausbedarf komponieren: Trios, Quartette, Symphonien, Kirchenmusik und Opern, deren er hier allein 17 schrieb. Neben Haydns Kompositionen wurde jedoch alles herbeigezogen, was an guter Musik erschien, so daß in dem weltfernen Schloß alle Strahlen der zeitgenössischen Kunst wie in einem Brennpunkt sich sammelten. Mit wehmütigem, mitleidigem Staunen lesen wir, daß Haydn, dessen ganzes Leben in Fleiß und treuester Pflichterfüllung aufging, einmal zu größerer Ordnung in bezug auf die Disziplin der Kapelle und größerer Arbeitsamkeit durch ein fürstliches Dekret angehalten wird. „Endlichen wird ihm Capell-Meister Haydn bestermaßen anbefohlen, Sich embsiger als bisher auf die Composition zu legen, und besonders solche stücke, die man auf der Gamba spielen mag, und wovon Wir noch sehr wenige gesehen haben, zu componiren“, heißt es in dem merkwürdigen Schriftstück. Haydn nahm sich die Mahnung zu Herzen und schrieb in etwa sieben Jahren 175 Stücke für das Bariton — denn das ist mit der Gamba gemeint.

Die Einsamkeit von Eisenstadt und Esterházy, das immer mehr der Lieblingsaufenthalt des Fürsten wurde und ihm immer längere Zeit im Jahr als Aufenthalt diente, bot für die Entwicklung von Haydns Talenten manche Vorteile, was er selbst mit den Worten anerkennt: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden wagen; ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich originell werden.“ In seiner liebenswürdigen Bescheidenheit vergißt Haydn hier nur, daß künstlerische Originalität durch Absperrung störender Einflüsse niemals erzeugt, sondern im günstigsten Fall entwickelt werden kann. Wäre er nicht von

Natur ein origineller Geist gewesen, so hätte ihm die schönste Einsamkeit so wenig genügt, wie die Möglichkeit, die Wirkung des Geschaffenen sofort zu erproben; ja, man kann sogar die Frage aufwerfen, ob nicht manche in ihm liegenden Fähigkeiten sich früher und kräftiger entwickelt hätten, wenn er mitten im Getriebe der großen musikalischen Welt gestanden hätte. Sehen wir doch mit Erstaunen, zu welchen Taten ihn noch in hohem Alter die Anregungen führten, die er in England aus der engeren Berührung mit Händels Oratorienkunst empfing. In bezug auf die Oper hat er gelegentlich selbst seinem Bedauern darüber Ausdruck gegeben, daß es ihm nicht vergönnt war, aus der Nähe lebhaft in die Entwicklung dieser Kunstgattung eingreifen zu können, er hätte sonst auch hier wohl Bedeutendes geleistet. Überhaupt war er nicht immer geneigt, die Weltabgeschiedenheit als einen Vorzug zu betrachten, denn öfter klagt er seiner musikalischen Freundin Marianne v. Genzinger trüben Sinnes über seine „Einöde“ und bittet sie, ihn durch Briefe zu trösten und zu erheitern.

Noch empfindlicher als Haydn wurden aber die übrigen Musiker durch des Fürsten von Jahr zu Jahr verlängerten Aufenthalt in Esterházy betroffen. Das ganze Kapell- und Sängersondpersonal war in einem eigens dazu erbauten Hause untergebracht, und die Enge des Zusammenlebens so vieler Familien und unverheirateter Künstler und Künstlerinnen führte schließlich zu solchen Unzuträglichkeiten, daß Fürst Nicolaus im Jahre 1772 den Befehl erließ, die Frauen und Kinder der Musiker sollten nicht einmal auf 24 Stunden nach Esterházy kommen. Das war hart für die Familienväter, denn die Zeit, die sie im Kreise ihrer Angehörigen verleben konnten, war auf diese Art nur kurz bemessen. Als in einem Jahre des Bleibens in Esterházy wiederum kein Ende war, wandten sie sich an Haydn, daß er für die Abreise der Kapelle ein gutes Wort einlege. Und Haydn tat dies, indem er die sogenannte Abschieds-Symphonie komponierte und aufführen ließ, wo jeder Musiker, sobald sein Part zu Ende gespielt ist, aufsteht, das Licht ausbläst und mit seinem Instrument davongeht, wie aus Ungeduld, so bald wie möglich fortzukommen. Der Fürst verstand den Wink und fügte sich freundlich dem musikalischen Bittgesuch.

Von jenem stillen Winkel Ungarns aus verbreitete sich nun Haydns Künstlerruf weiter und weiter, zuerst in seiner

engeren Heimat, dann darüber hinaus nach Norddeutschland, nach Frankreich, England, Spanien, Italien: überall wurden seine Kompositionen gespielt und, was für ihn mindestens so wichtig war, von den Verlegern gekauft und verhältnismäßig gut bezahlt. Eine österreichische Zeitschrift nennt ihn bereits 1766 den „Liebling unserer Nation“ und sagt von ihm, er sei das in der Musik, was Gellert in der Dichtkunst ist, ein Vergleich, den man nur dann nicht ganz unglücklich finden kann, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Gellert damals in außerordentlicher Schätzung stand und daß von Haydn vornehmlich erst die frühesten Quartette und Symphonien allgemeiner bekannt waren.

In England wurden Haydns Symphonien in den siebziger Jahren bereits viel gespielt. Der Verleger William Forster trat hier zuerst mit ihm in geschäftliche Verbindung und druckte nach und nach 129 seiner Werke, Longman und Broderip und andere Firmen folgten ihm nach. In Paris hatten 1779 Haydnsche Symphonien solchen Erfolg gehabt, daß Le Gros, der Direktor des „Concert de la Loge Olympique“ — ein neuer Name für die früheren „Concerts spirituels“ — eigens für seine Konzerte sechs Symphonien bestellte und sie mit 600 Frank honorierte: wenig genug für sechs Meisterwerke; aber die Direktoren der Gesellschaft verkauften das Verlagsrecht der Werke und schickten Haydn den Erlös davon, 1000 Frank. Ein hübscher Zug geschäftlichen Anstandes! Nadermann, Wollmann und Sieber waren die Verleger, die sich in Paris hauptsächlich um den Vertrieb von Haydns Werken verdient machten. In Spanien hatte der Dichter Priarte Haydn begeistert gefeiert, hatte der König ihn durch die Übersendung einer goldenen, mit Brillanten besetzten Dose geehrt, und ein Cadixer Domherr bestellte 1785 bei ihm eine Musik zu den sieben Worten Christi am Kreuz, sieben Instrumental-Adagios, die gespielt werden sollten, während der zelebrierende Bischof, einem eigentümlichen spanischen Gebrauch gemäß, am Altar niederkniete, nachdem er je eins der Worte von der Kanzel herab gesprochen und erläutert oder betrachtet hatte. Diese Instrumentalstücke formte der Komponist, der großen Wert auf sie legte, später zu einem Oratorium um, unter Benutzung einer schon vorher angefertigten Bearbeitung des Passauer Hofkapellmeisters Joseph Frieber.

Es ist begreiflich, daß bei dem wachsenden Ruhm und Ansehen Haydns von seinen ausländischen Verehrern gelegentlich

der Wunsch laut wurde, ihn von Angesicht zu Angesicht zu sehen, seine Werke unter seiner eigenen Leitung zu hören. Schon 1783 hatte Lord Abingdon vergeblich versucht, ihn für die Direktion der Professional-Konzerte zu gewinnen. Haydn war zu sehr an seine Stellung beim Fürsten Esterházy und an den täglichen Dienst gebunden, als daß er für lange hätte abkommen können: hielt es doch schon schwer für ihn, seinem Herrn die Erlaubnis zu gelegentlichen Reisen nach Wien abzurufen. So mußte er dergleichen Anträge immer ablehnen.

Da starb 1790 Fürst Nicolaus, und sein Nachfolger Anton teilte so wenig die künstlerischen Neigungen des Vaters, daß er die Kapelle entließ und nur die Harmoniemusik behielt. Haydn bezog testamentarisch eine jährliche Pension von 1000 Gulden; Fürst Anton wies ihm dazu noch ein Gehalt von 400 Gulden an, und da der Titel eines Kapellmeisters eben nur noch ein Titel war, so fesselte ihn nichts mehr an Esterházy; er verließ die Stätte einer dreißigjährigen Tätigkeit und siedelte ganz nach Wien über, wo er im Hause des Johann Nepomuk Hamberger auf der Wasserkunst-Bastei Wohnung nahm.

Doch nicht lange sollte er sich der Ruhe eines Privatmannes erfreuen. Kaum war das Anerbieten des Fürsten Grassalkowics, der ihn als Kapellmeister zu sich ziehen wollte, abschlägig beschieden, als Haydn dem Andringen des Geigers und Konzertunternehmers Salomon erlag. Dieser bedeutende Virtuose und kluge Geschäftsmann hatte schon früher mit ihm Verbindungen angeknüpft, ohne daß es ihm, wie begreiflich, gelungen war, ihn von Esterházy wegzulocken. Jetzt, da Haydn des Kapellmeisteramtes ledig war, fand Salomon willigeres Gehör für seine Vorschläge. Haydn unterzeichnete einen Kontrakt, in dem er sich verpflichtete, sechs neue Symphonien für London zu komponieren und persönlich zu dirigieren, wofür er 300 Pfund Sterling erhielt; ferner wurden 200 Pfund für das Verlagsrecht dieser Werke zugesichert und weitere 200 Pfund für ein Benefizkonzert. Am 15. Dezember 1790 reisten Künstler und Impresario von Wien ab und am 2. Januar 1791 kamen sie wohlbehalten in London an.

Hier bestanden seit 1783 die „Hanover square great concerts“, später „Professional concerts“ genannt, ein Unternehmen, das dem englischen Publikum die besten Werke der besten lebenden Komponisten vorführte. Es mag uns heute

befremden, daß die „Fachmusikerschaft“ der Ausführenden besonders hervorgehoben wird; doch müssen wir uns erinnern, daß im 18. Jahrhundert fast alle regelmäßig stattfindenden öffentlichen Orchesterkonzerte von Dilettanten ausgingen und durch Dilettanten gespielt wurden („Liebhaberkonzerte“), ja, daß sogar die Meinung bestand, Vereinigungen von Fachmusikern seien zum höheren Konzertbetrieb wenig geeignet. So heißt es in der „Musikalischen Korrespondenz der deutschen Filharmonischen Gesellschaft“ (Speier, 1791, Nr. 7) in bezug auf Hamburg, wo das Gesetz bestand, daß nur kunstmäßige Musiker in öffentlichen Konzerten mitwirken durften: „Bekanntlich Geschicktere können nur fast als Concertspieler oder als solche, die nicht bezahlt werden, dabei sein. Hierdurch leidet die Liebhaberei unglaublich, indem der Kunstmäßige kalt und gleichgültig bei der Musik bleibt und ihm gleichgültig ist, ob ein Concert mehr oder weniger gefällt, oder reizbar wird.“

Die Londoner „Professionals“ hatten nun schon verschiedenemal den Versuch gemacht, Haydn für ihre Konzerte zu gewinnen, waren aber immer abschlägig von ihm beschieden worden. Und als ein Konkurrenzunternehmen glücklicher war, da fürchteten sie Einbuße an ihren Einnahmen und suchten Haydn durch allerlei Zeitungsnachrichten herabzusetzen. Die Antworten der Gegenpartei ließen nicht auf sich warten, und so entspann sich, noch ehe die Konzerte hüben und drüben begannen, ein Notizengeplänkel, das schließlich kein anderes Resultat hatte, als die öffentliche Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf Haydn zu lenken.

Die Aufnahme, die er in England fand, war eine glänzende. Die Künstler, allen voran Ghyrowek, der seinem Landsmann die Wege ebnete, soviel er nur konnte, der Adel, der Hof überhäufte ihn mit Aufmerksamkeiten, und als nach Überwindung von mancherlei Hindernissen am 11. März das erste Konzert stattgefunden hatte, war der Erfolg des Salomonischen Unternehmens gesichert, und Haydn der musikalische Held des Tages. Wie das erste, so verliefen auch die übrigen Konzerte. Aber die Professionsmusiker waren nicht müßig geblieben: sie hatten Haydns früheren Schüler Ignaz Pleyel, einen beliebten Komponisten, gewonnen und wollten ihn gegen den älteren Meister ausspielen. Der Plan schlug fehl. Pleyel, der bei seiner Zusage wohl nicht ahnte, welche Rolle ihm zugebach

war, begegnete Haydn mit der liebevollsten Achtung, und Haydn wiederum, der sich bald überzeugt hatte, daß Pleyel weit entfernt von jeder Moyalität war, verkehrte höchst freundschaftlich mit ihm, besuchte seine Konzerte und war der erste, der ihm Beifall klatschte.

Im August und September brachte Haydn fünf Wochen auf dem Landsitz des Bankiers Brassy zu, dessen Tochter seine Schülerin war, fünf Wochen der Erholung, die er dringend brauchte, um sich für die Strapazen des Winters zu stärken. Denn Salomon hatte ihn gebeten, er möchte über seine kontraktlichen Verpflichtungen hinaus zu jedem der Konzerte irgend ein neues Stück komponieren, damit sein Unternehmen gegenüber den mit Pleyel paradiesierenden Professionals erhöhten Glanz erhalte. Der gutmütige Haydn hatte dies versprochen, beklagte sich aber zu Marianne v. Genzinger, die auch hier die Vertraute seiner Leiden und Freuden war, bitter über die Arbeitslast: „ich schreibe zeit lebens nie in Einem Jahr nicht so viel als im gegenwärtig verfloffenen, bin aber auch fast ganz erschöpft, und mir wird es wohl thun, nach meiner nach haufkunft ein wenig ausrasten zu können.“ So schuf er außer den sechs versprochenen Symphonien noch eine Anzahl von Quartetten und Konzertstücken, und arbeitete außerdem an einer Oper „Orfeo ed Euridice“ für den Impresario Gallini. Sie blieb unvollendet, weil Gallini die Konzession für sein Opernunternehmen verweigert wurde, und Haydn hatte ein Stück vergeblicher Arbeit getan.

Es würde zu weit führen, wollten wir Haydn auf jedem Schritt, den er in England tat, verfolgen, nur zwei Episoden seien noch erwähnt. Einmal seine Ernennung zum Doctor in Musica honoris causa in Oxford, die während der Feierlichkeiten am 6., 7. und 8. Juli erfolgte, und für die sich Haydn durch die Übersendung eines dreistimmigen, krebsgängigen Kanons bedankte. Und dann die Herzensaffäre mit einer Mistreß Schröter. Vielfach wurde an Haydn, der nun einmal Mode und trotzdem ein bedeutender Künstler war, das Ansuchen gestellt, er möge dem oder jenem hohen Herrn Musikunterricht erteilen. War dies oft nur ein Spiel, bei dem es den Schülern weniger auf ernstliche Unterweisung ankam als darauf, sagen zu können, sie seien von dem berühmten Haydn ausgebildet, so betrieb doch eine Dame die Studien bei ihm

mit dem größten Eifer, eben jene Mrs. Schröter nämlich; und aus der Verehrung für den Lehrer und den großen Tonsetzer entwickelte sich rasch die Liebe für den Mann. Sie schreibt ihm Briefe, in denen sie ihn hätschelt und liebkost: „Mein Herz war und ist voll von Zärtlichkeit für Sie . . . Sie sind mir teurer mit jedem Tage meines Lebens.“ „Meine Gedanken waren beständig bei Ihnen und wahrhaftig, mein teures Leben, Worte können nicht zur Hälfte die Zärtlichkeit und Zuneigung ausdrücken, die ich für Sie fühle . . .“ — Das ist der Ton, auf den die schriftlichen Ergüsse der sechzigjährigen, aber noch immer schönen und liebenswürdigen Wittve gestimmt sind. Er hätte sie leicht geheiratet, wenn er damals ledig gewesen wäre, sagte Haydn später. Seine Geliebte, geborene Keller, lebte indessen noch, und zeigte ihm auch mit dem ihr eigenen Zartgefühl, daß sie seiner gedachte. Sie schrieb ihm nach London, sie habe in einer Vorstadt Wiens ein hübsches Häuschen gesehen und wolle es kaufen, um es einst als „Witwenstiz“ zu beziehen, er möge ihr dazu 2000 Gulden schicken. Dies tat er nun nicht, er reiste vielmehr im Juli 1792 von London ab, sah sich, als er wieder in Wien war, das Haus selbst an und erwarb es, da es ihm gefiel. Er ließ es ausbauen und bewohnte es auch nach dem Tode seiner Frau (1800) bis an sein Lebensende.

Nach den Anstrengungen der Londoner Reise war Haydn nur kurze Zeit des Ausruhens beschieden, denn der unermüdlige Salomon verstand es, ihn zum zweitenmal nach England zu führen: wieder hatte er sich verpflichtet, sechs neue Symphonien zu schreiben, und trotz des Abmahnens guter Freunde und seines Fürsten, der ihn warnte, sich bei seinem Alter der Unruhe und Last solcher Reise auszusetzen, verließ er im Januar 1794 nochmals Wien, kam wohlbehalten in London an und führte bis zum Sommer 1795 die bedungenen Kompositionen mit vollkommener geistiger Frische aus. Als er nach seiner Heimat zurückkehrte, um sie nicht mehr zu verlassen, hatte er, außer dem Honorar für verschiedene Werke, einen Gewinn von 24000 Gulden zurückgelegt, und konnte nun ohne Sorge seinem Lebensabend entgegensehen.

Der Ruhe war er zurückgegeben, aber an Ruhe mochte der geistig so Rüstige nicht denken, vielmehr war es, als ob die in England verbrachten Jahre ihn gestählt und ihm neue

Spannkraft gebracht hätten. Neue Eindrücke und Anregungen jedenfalls. Vielleicht war es dort, wo er den Gedanken faßte, eine österreichische Nationalhymne zu schaffen, die so Allgemein-gut würde, deren Anstimmung bei festlichen Anlässen sich so selbstverständlich vollzöge, wie es drüben bei Careys God save the King der Fall war. Vielleicht aber ging auch dieser Entschluß nicht von ihm aus, sondern von leitenden Persönlichkeiten seines Vaterlandes, die durch ein solches Lied „die treue Anhänglichkeit des österreichischen Volkes an seinen guten und gerechten Landesvater vor aller Welt kundtun“ und gewissermaßen ein Gegengift gegen die Marseillaise schaffen wollten, die aus Frankreich grell herüberklang — die Nachrichten schwanken über den Anlaß. Gewiß ist es, daß im Januar 1797 Haydn das von einem Professor Haschka verfaßte Gedicht „Gott erhalte Franz den Kaiser“ komponierte, und daß am 12. Februar, dem Geburtstage des Kaisers, das Lied in allen Theatern Oesterreichs feierlich gesungen und damit offiziell zur Nationalhymne eingesetzt wurde. Nie aber wäre, trotz dieser obrigkeitlichen Anordnung, das Lied wirklich dem Volke ins Herz gedrungen ohne die Eindruckskraft der herrlichen Haydn'schen Melodie. Sie gab den trockenen Versen Schwingen, sie ist die Ursache, daß die österreichische Nationalhymne den ersten Platz unter allen ähnlichen Schöpfungen einnimmt und zum wahren Volksgesang geworden ist. Haydn selbst liebte dies schlichte Stück sehr und wies ihm in einem Streichquartett („Kaiserquartett“) als Variationsthema einen hervorragenden Platz an.

Die köstlichste Frucht seines Alters aber sind die beiden Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“, die er wahrscheinlich nie komponiert hätte, wenn er nicht in England gewesen wäre. Händels Oratorien mögen ihm schon in Wien entgegengetreten sein, wo van Swieten sich um sie bemühte; in ihrer ganzen Hoheit jedoch lernte er sie erst in London kennen, wo bei dem Händel-Fest des Jahres 1791 „Israël“ und der „Messias“ aufgeführt wurden, mit der Wucht und dem Glanz eines Chor- und Orchesterkörpers von über tausend Mitwirkenden. Erschüttert, schluchzend stand Haydn da, als das gewaltige Halleluja daherbrauste, und stammelte: „Er ist der Meister von uns allen.“ Diese Erregungen wirkten in ihm nach, und es bedurfte wohl kaum großer Überredung, um ihn

zu veranlassen, daß er selbst sich auf dem Gebiet des Dratoriums versuchte. Schon in England hatte man ihm einen Text übergeben, „Die Schöpfung der Welt“, ein Gedicht, das Vidley nach Miltons „Verlorenem Paradies“ angefertigt und für Händel bestimmt hatte. Der starb, ohne es komponiert zu haben. Haydn, des Englischen nur wenig mächtig, veranlaßte van Swieten, den großen Musikfreund und Händelverehrer, es ihm zu verdeutschen und machte sich dann mit Eifer und herzlicher Hingabe an die Arbeit. „Ich war nie so fromm, als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete“, und „jeden Tag kniete ich nieder und bat Gott, mir Kraft zu meinem Werke zu geben“, erzählte er später; und wie ernst er die Aufgabe nahm, geht daraus hervor, daß er drei Jahre zur Vollendung der Komposition brauchte. Am 29. und 30. April 1798 wurde die „Schöpfung“ zuerst privatim im Schwarzenbergischen Palais aufgeführt und danach öffentlich an Haydns Namenstag, dem 19. März 1799, im Nationaltheater. Der Eindruck auf das Publikum war ein ungeheurer, und der Komponist selbst war ins Innerste bewegt und fühlte „bald Eiseskälte, bald Fieberglut“ in seinen Adern.

Der Ausfall und der große Erfolg dieses ersten Haydn'schen Dratoriums veranlaßte seine Freunde, ihn zu der Komposition eines zweiten Werkes dieser Art zu drängen. Van Swieten hatte auch gleich wieder einen Text bereit, einen deutschen Auszug aus dem Epos „Die Jahreszeiten“ des englischen Dichters Thomson, und da der Stoff dem greisen Künstler zusagte, so begann er sofort wieder die Schaffensarbeit, und schneller als bei der Schöpfung kam er diesmal zu Ende: am Anfang des Jahres 1801 waren die „Jahreszeiten“ fertig, wurden wieder zuerst im Schwarzenbergischen Palais vor geladenen Zuhörern auf ihre Wirkung erprobt (am 24. und 27. April und 1. Mai) und am 29. Mai im Redoutensaal gewissermaßen der Öffentlichkeit übergeben.

Dies war Haydns letztes großes Werk. Schon während der Komposition hatte er oft über die Mühe der Arbeit geklagt, über die Anstrengung, die sie ihm kostete, und nach der Vollendung meinte er, die Jahreszeiten hätten ihm den Rest gegeben; er war erschöpft, äußerte sich nur noch in musikalischen Kleinigkeiten und ließ das letzte Quartett, das er begonnen, unvollendet. An die Stelle des letzten Satzes schrieb er die Anfangstakte

eines früher komponierten Liedes: „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich.“ Diese Takte ließ er auch auf eine Karte drucken und schickte sie Freunden, die sich nach seinem Befinden erkundigten, als Antwort und Gruß.

Haydns letzte Lebensjahre wurden durch kriegerische Ereignisse getrübt, durch die unglücklich verlaufenden Kämpfe Österreichs und seiner Verbündeten mit Frankreich. Nach der Schlacht von Austerlitz (1805) besetzten die Franzosen Wien, 1809 belagerten sie es wieder. Am 10. Mai wurde Haydn durch die Schläge des Bombardements aufgeschreckt, wenige Tage darauf sah er die Eroberer wieder in den Straßen seiner Stadt, und ein französischer Offizier huldigte ihm dadurch, daß er ihm die Arie „Mit Würd' und Hoheit angetan“ vorsang. Dann ging es langsam zu Ende mit dem alten Herrn. Am 31. Mai war er sanft entschlafen.

Wir haben Haydns Schaffen bis jetzt nur von außen betrachtet. Wenn wir den Versuch machen wollen, seine künstlerische Art zu begreifen, so können wir die Werke ganz außer Betracht lassen, die nicht einmal innerhalb ihrer Zeit eine Wirkung ausgeübt haben: seine Opern; und auch die kirchlichen Werke brauchen uns kaum zu beschäftigen. Denn es soll und kann hier nicht die Entwicklung Haydns Phase für Phase verfolgt werden, es wird sich vielmehr nur darum handeln, die wesentlichsten Züge seiner musikalischen Persönlichkeit herauszuheben, also in historischen Aphorismen zu reden. Was Haydn für uns lebendig hält, sind seine Instrumentalwerke, insbesondere seine Streichquartette und Symphonien und seine beiden großen Oratorien; in ihnen offenbart sich seine Eigentümlichkeit am stärksten und reinsten, mit ihnen hat er seine Zeitgenossen am meisten bewegt, an sie wollen auch wir uns deshalb halten.

Wie Haydn über das Wesentliche seiner Kunst dachte, möge er selbst bezeugen: „Es ist die Melodie, welche der Musik ihren Reiz gibt, und sie zu erzeugen ist höchst schwierig; das Mechanische in der Musik läßt sich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübschen Melodie ist das Werk des Genius und eine solche bedarf keiner weiteren Ausschmückung um zu gefallen; willst du wissen, ob sie wirklich schön ist, singe sie ohne Begleitung.“ Über gewisse, durch Tradition geheiligte Satzregeln sagte er: „Was heißt das? die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerkerfesseln beschränkt werden. Das Ohr,

versteht sich ein gebildetes, muß entscheiden, und ich halte mich für befugt wie irgend Einer, hierin Gesetze zu geben. Solche Künsteleien haben keinen Wert; ich wünschte lieber, daß es Einer versuchte, einen wahrhaft neuen Menuett zu komponieren." Und: „Wenn ich etwas für schön hielt, so daß das Gehör und das Herz nach meiner Meinung zufrieden sein konnten und ich eine solche Schönheit der trockenen Schulsucherei hätte aufopfern müssen, dann ließ ich lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen.“

Kunstregeln werden als Erfahrungssätze aus Kunstwerken abstrahiert; sie sind Geländer, den Schwankenden vor dem Sturz ins Bodenlose zu bewahren, sie haben Bedeutung für alle, die den Weg zu ähnlichen Kunstwerken suchen, aber sie dürfen dem Genie nicht die Bahn zu neuen Zielen sperren wollen. Und jedes Genie drängt zu irgendeinem Neuen hin, ist also in gewissem Sinn revolutionär. Aber niemals haben wirklich geniale Neuschöpfer noch den Boden der Tradition verlassen, sondern das breite Fundament der historisch gewordenen Kunstübung ist der Grund, auf dem ihre Persönlichkeit ruht, aus dem ihre Eigenart aufschießt in gesundem Wachstum. Nur Schwächlinge versuchen wohl wahnbetört aus dem Nichts eine Welt zu schaffen. Ihr Lohn ist Spott.

So hängt auch Haydn ganz fest mit der Kunst seiner Zeit und Vorzeit zusammen, und dieser Zusammenhang schwächt nicht die Kraft seiner Persönlichkeit, sondern stärkt sie.

Einmal war man bemüht, ihn zum Träger aller der Neuerungen und Umwälzungen zu machen, die sich im 18. Jahrhundert in der Instrumentalmusik vollzogen. So sollte er der Vater der modernen, auf der solistischen Verwendung der einzelnen Instrumente basierenden Orchesterbehandlung sein, sollte im Streichquartett den Generalbaß abgeschafft, sollte das Menuett in die Symphonie eingeführt haben und dergleichen mehr. Heute weiß man, daß das nicht richtig ist, daß andere ihm in diesen Dingen vorangegangen sind. Aber alles, was im Gebiete der Musik seine Zeit bewegte, alles, was an neuen Strömungen die alten Gewässer durchfloß, das zog er an sich, nahm es auf und gab ihm den vollendetsten Ausdruck, die typische Form. So ist denn doch etwas Wahres an jener Rede von dem kühnen Erfinder; denn er hat das Fluktuierende und Flüchtige gehalten und es der Musik zum festen Besitz erworben.

Werfen wir einen Blick in die Formwelt dieser Epoche, so sehen wir, wie ein musikalisches Gebilde vor allen anderen den Vorrang gewinnt: die Form der Sonate und innerhalb der Sonate wieder der erste Satz, der seiner Struktur nach so beweglich und schmiegsam war, daß er jedem Komponisten für die Entfaltung seiner persönlichen Eigentümlichkeiten die denkbar größte Freiheit gewährte. Alle die Trios, Quartette, Quintette, Symphonien, Konzerte bauen sich auf dem Grundriß der Sonate auf, die in fast zweihundertjähriger Entwicklung sich aus geringen Anfängen und unter Einflüssen der verschiedensten Art selbständig ausgewachsen hatte.

Was im Anfange des 17. Jahrhunderts den Namen Sonate führt, sind einsäßige Instrumentalstücke, die mit Sonate nur ganz allgemein als „Spielstück“ bezeichnet werden, im Gegensatz zur Kantate, dem Singstück. Dann bildeten sich in Italien, wo wir der Sonate zuerst begegnen, zwei besondere Gattungen heraus: die *sonata da chiesa* (Kirchensonate), eine Folge mehrerer frei erfundener Sätze in verschiedenen miteinander verwandten Tonarten, und die *sonata da camera* (Sonate fürs Haus), eine Zusammenstellung von Tänzen immer in derselben Tonart, aber verschieden in Takt und Bewegung, das was man später *Partita*, in Deutschland *Partie* oder französisierend *Suite* nannte. Ummählich vermischten sich beide Gattungen. Man nahm Tänze in die Kirchensonate hinüber, man gab der Tanzsuite ein ernsteres Gesicht durch Einfügung würdiger *Allegros* und *Präludien*. Ferner wirkte das dreisäßige Konzert, in dem ein oder mehrere Soloinstrumente dem Orchesterganzen gegenübertraten, auf die Sonate ein, wie nicht minder das italienische und französische Opernvorspiel, die *Sinfonia* und die *Ouverture*, endlich auch *Vokalformen*, das *Rezitativ*, die dreiteilige *Arie*. In welcher Weise sich diese Beeinflussungen vollzogen haben, ist bis ins einzelne hinein noch nicht klargelegt; durch Haydn und Mozart wird jedenfalls die Form zur Vollendung gebracht, und der Sonatentypus hat nun folgende Gestalt: ein erster Satz, mit einem Hauptthema in der Tonart des Satzes und meistens (oder häufig) mit einem zweiten Thema in der Tonart der Dominante (Quinte); nachdem beide Themen entwickelt sind, folgt gewöhnlich ein Anhang (*Coda*), in der Tonart des zweiten Themas, die, nachdem sie einmal erreicht ist, nicht wieder verlassen wird und den ersten Teil des Satzes beschließt.

Sie beginnt auch wieder den zweiten Teil, der mit der sogenannten Durchführung anhebt, einer Art von Mittelsatz, in dem der Komponist alle Künste der thematischen Arbeit spielen läßt, und der nach erfolgter Modulation in die Tonica (Haupttonart) zur Reprise (Wiederholung des ersten Teiles) führt: erst wird, wie zu Anfang, das erste Thema gebracht, dann das zweite, aber diesmal nicht in der Dominante, sondern in der Haupttonart, danach die erste Coda und vielleicht noch ein oder mehrere Anhänge als Abschluß. Dies ist die Form des ersten Sonatensatzes, doch nur ganz im allgemeinen, wie man etwa ein Haus beschreibt: vier Wände mit einer Tür und einem Dach und innen mehrere Zimmer. So verschieden der Typus Haus nun ausgestaltet werden kann, so wandelbar ist die Form des Sonatensatzes; man kann getrost sagen, daß bei Haydn nicht zwei von ganz gleicher Bauart zu finden sind. Auf diesen ersten Satz, gewöhnlich ein Allegro, folgte dann als Kontrast ein zweiter in ruhigerer Bewegung, Andante, Adagio, manchmal eine Folge von Variationen, oft auch ein stiller Gesang oder eine leidenschaftliche Klage in schlichter Liedform. Danach ein kürzerer Satz, Menuett (bei Beethoven Scherzo) oder auch gleich das Finale, denn die Anzahl der Sätze schwankt zwischen zwei und vier, bei Haydn oft, z. B. in seinen ersten Quartetten, auch fünf. Das Finale hat entweder die Form des ersten Sonatensatzes, oder ist auch eine Variationenreihe, oder endlich als Rondo gehalten. Beim Rondo wird eine alte Form der Poesie zu Instrumentalmusik abstrahiert. Lieder, bei denen der Rundreim (Refrain) immer wiederkehrte, waren im 18. Jahrhundert sehr beliebt, in Frankreich, wo rondes de table in großer Anzahl gedruckt wurden, wie in Deutschland, wo in allerlei Gesellschaftsgesängen dieses Genre reichlich blühte. „Gebt Acht! Ein Lied vom neusten Schnitt! Und singt den Rundreim kräftig mit!“ ermuntert Brander in Auerbachs Keller die Genossen, als er das Lied von der Ratte im Kellernest anstimmt. Der Refrain fiel dem Chor zu, die wechselnden Strophen sang ein einzelner. Die Instrumentalmusik griff die Art solcher Rundgesänge auf, und in der größeren oder geringeren Geschicklichkeit, mit der die Rondonmelodie nach den Zwischensätzen immer wieder eingeführt wird, zeigte sich der Geist und die Phantasie des Komponisten.

Ich bin etwas vorausgeeilt, denn es ist bereits gesagt, daß die Form der Sonate, wie sie hier beschrieben ist, erst durch

Haydn und Mozart ausgebildet wurde. In Haydns Erstlingswerken sind viele Entwicklungsmöglichkeiten nur angedeutet und gemäß der instrumentalen Besetzung wird Grundriß und Ausdruck sehr verschieden abgewandelt, treten hier italienische, dort deutsche Einflüsse mehr hervor, aber über allem schwebt die geniale Persönlichkeit Haydns; soviel er aus den Werken von Vorgängern und Zeitgenossen an Anregungen gezogen haben mag, was er aus Eigenem zubrachte, wog doch noch schwerer als alle diese Einwirkungen zusammen.

Haydn bezeichnet seine ersten Streichquartette verschieden, als Quadri, Cassationen, Divertimenti, Notturni. Ohne besondere Absicht scheint's, denn den verschiedenen Namen entsprechen nicht auch verschiedene Bildungen. Aber charakteristisch ist diese Vermischung der Benennungen doch, als äußeres Zeichen dafür, daß die Exklusivität des italienischen Kammerquartetts aufgegeben und daß die Form dem Zustrom volkstümlicher Elemente geöffnet war. Denn Cassationen und Notturni nannte man jene vielfägigen Gassenmusiken, die des Abends von Liebhabern, Studenten, Fachmusikern ausgeführt, in Wien und anderen Orten Osterreichs erklangen und in denen Marsch und Tanz eine Rolle spielten. So sehen wir denn hier einen ähnlichen Prozeß sich vollziehen, wie über hundert Jahre zuvor in Italien, wo Kirchensonate und Tanzsuite sich zu vermischen begannen.

Haydns Popularisierung des Quartetts bestand nun nicht allein darin, daß er das Menuett ausgiebig verwendete — die ersten seiner Quartette haben je zwei Menuette — denn das haben vor ihm schon andere getan, mannheimische, österreichische, italienische Komponisten. Vielmehr ist es die ganze Art der melodischen Erfindung, die etwas durchaus Volksliedmäßiges hat; man wird oft an Spielmannsweisen, Volkstanz und Rundreihen erinnert und eigentümlicherweise tritt dies Zugreifen auf Melodien, die scheinbar in der Luft liegen und durch Gasse und Tanzboden klingen und uns durch ihre naive Herzlichkeit sofort gefangen nehmen, bei dem späteren Haydn stärker hervor, als bei dem jungen, der viel mehr in italienischer Manier steckt. Es ist öfter, als ob er sich anfangs noch nicht traute, ganz sein eigen Gesicht zu zeigen und seiner Laune die Zügel schießen zu lassen. Erst nach vollkommener Herrschaft über den Ausdruck und in dem Bewußtsein, daß er Phantasie und Übermut, mochten

sie noch so weit ausschweifen, jederzeit in festem Zaum halten konnte, griff er unbefangener ins Volksleben hinein. Für die Volkstümlichkeit der Haydn'schen Instrumentalmelodie gibt es ein faßliches Symbol bei Haydn selbst. In den Jahreszeiten, wo Simon von dem sein Feld bestellenden Ackermann singt: in langen Furchen schreitet er dem Pfluge flötend nach, läßt uns das Orchester hören, was er flötet, nämlich das Andante aus Haydn's Paukenschlag-Symphonie. In der That sind viele Haydn'sche Melodien, vielleicht durch Musiker der Kapellen in Eisenstadt und Esterhaz weitergetragen, oder aus Aufführungen seiner weit verbreiteten Quartette und Symphonien aufgegriffen und festgehalten, im Volke haften geblieben, und in neuerer Zeit mußten wir gar das seltsame Schauspiel erleben, daß ein kroatischer Gelehrter eine umfängliche Sammlung kroatischer Volkslieder herausgab, in denen sich eine Menge Texte befanden, die Haydn'schen Melodien untergelegt waren — was den Herausgeber verführte, den wirklichen Tatbestand umzukehren und zu behaupten, Haydn habe diese angeblichen kroatischen Volkslieder für seine Kompositionen benutzt.

Und noch ein anderes Moment deutet in Haydn's Quartetten auf Cassation, auf Volks- und Straßenmusik hin: das Fehlen des begleitenden Cembalos. Der Klavi-Flügel, das Clavicembalo, war im 18. Jahrhundert bei jeder Musik unentbehrlich als stützendes und füllendes Instrument, ohne daß der Komponist es besonders anzugeben für nötig fand; im Trio und Quartett, in der Symphonie wie in der Oper schwirrte sein zarter, silbriger Ton durch das Ensemble. Quantz sagt in seiner Flötenschule: „Den Clavichymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey.“ Wenn nun schon vor Haydn, bei Tartini, Sammartini, Cannabich u. a. Streichquartette vorkommen, denen der vom Cembalo auszufüllende Basso continuo fehlt, so blieben dies doch vereinzelt Erscheinungen; Haydn jedoch läßt ihn immer fort, eben in Anknüpfung an die Serenadenmusik, denn der Flügel gehörte in den Salon, nicht auf die Straße. Auch den Haydn'schen Symphonien ist das Cembalo entbehrlich; wenn er sich später, in England, entschloß, bei seinen Symphonien am Flügel zu „präsidieren“, so geschah dies nur um des Publikums willen, und nicht, weil es etwa zur Erhöhung der musikalischen Wirkung nötig gewesen wäre.

Über das Streichquartett sagt J. A. Scheibe in seinem kritischen *Musikus* (1737—1740): „Man hat drey Oberstimmen. Alle diese Stimmen sollen gleichwohl ihre eigene Melodie erhalten. Sie müssen alle genau miteinander übereinstimmen. Rein Zwang und keine ausfüllende Mittelnoten können stattfinden. Alles muß singbar und fließend seyn. Und gewiß, wir werden wenige Komponisten antreffen, die in dergleichen Arbeiten glücklich sind.“ Die Schwierigkeiten der Quartettkomposition sind hier sehr richtig angedeutet. Vier Stimmen von gleicher Farbe, die sich selbständig bewegen sollen, ein Instrument, feineren und reicheren Ausdruckes fähig, als das Klavier, aber hinter dem Orchester zurückstehend an Mannigfaltigkeit des Kolorits, mehr auf Reiz der Linienführung angewiesen, als auf Farbeneffekte, ein Instrument, so recht für die Aussprache leiser und intimer Empfindungen geeignet — hiermit wirkungsvoll arbeiten kann nur ein Künstler, dem nicht allein alle Geheimnisse des vierstimmigen Satzes offenbar sind, sondern der auch das subtilste Gefühl für die zarten Lichter und Schatten besitzt, die sich durch Verteilung des melodischen Materials von Instrument zu Instrument, durch schnell wechselnde Rede und Antwort erzielen lassen.

Diese Meisterschaft hat sich Haydn in fortwährender, harter Arbeit errungen; daß er sie in seinen Erstlingsquartetten noch nicht besitzen konnte, ist selbstverständlich. Die ersten zwölf Quartette lassen nur ahnen, was später kommen sollte. Liebenswürdiger ist jedes einzelne, reizende kleine Züge von Schelmerei zeigen sich, aber alles ist mehr Andeutung als Ausführung, ziemlich knapp, die Durchführungsteile nur mit dem Ärmel gestreift. Auch die folgenden, bis zum zweiunddreißigsten, gehören noch zur Vorbereitung. Dann setzt er wieder die Feder an und schreibt sechs Quartette, die ihn auf einem Gipfel zeigen. Die zahlreichen witzigen und originellen Wendungen in seinen Instrumentalwerken und seine Art, volkstümliche Töne anzuschlagen, hatten ihm sehr viele Freunde gemacht, doch fehlte es auch nicht an ernsthaften Leuten, die solches Verfahren in seriöser Musik bedenklich fanden. Aus der Frage, die Joseph II. an Dittersdorf richtete: ob er nicht meine, daß Haydn zu viel „tändele“, klingt ein Vorwurf durch, den so mancher Musiker gegen den „Luftigmacher“ Haydn erhob, und da mochte er wohl zeigen wollen, daß er auch anderes könne; so bediente

er sich denn in dieser neuen Quartettserie strenger, kontrapunktischer Formen: die Nachahmung, die schon vorher in seinen Menuetten oft ein frohes Spiel getrieben hatte, und das Fugato, sowie alle übrigen Künste der Polyphonie werden auf das ausgiebigste verwendet, ja, in dreien schreibt er regelrecht durchgeführte Fugen, in Nr. 34 (32 der Pariser Ausgabe) das Finale als Fuge mit vier Subjekten, in Nr. 37 (35) eine mit zwei, in Nr. 38 (36) eine mit drei Subjekten (Themen). Daß seine Laune hierbei nichts einbüßte, zeigt neben vielen anderen Sätzen das zuletzt genannte Finale. Wie Karnevals-lust klingt es gleich aus dem ersten Sequenzzenthema, dem sich als zweites eine einfache, in Synkopen abwärtssteigende Tonleiter zugesellt; neckisch redet ein drittes Subjekt hinein, und in sprudelndem Fluß, ohne Halt und Stocken, als ob sich das Schwierigste von selbst verstände, eilt das Ganze hin. Das würdige, kontrapunktische Kostüm, das diese „Sonnenquartette“, wie sie nach der Sonne auf dem Titelblatt der Berliner Ausgabe gewöhnlich genannt werden, zur Schau tragen, hat den Zeitgenossen von Rechts wegen imponiert, denn es engt die Persönlichkeit des Komponisten nicht ein, zeigt ihn so individuell, wie nur sonst immer, und enthüllt doch, indem es die Strenge der Anmut paart, eine neue Seite seiner genialen Begabung. „Von dieser Nummer an erscheint Haydn in seiner ganzen Größe als Quartetten-Komponist“, sagt Gerber in seinem Lexikon der Tonkünstler über sie.

Alle Welt war mit diesen Quartetten zufrieden, nur, wie es scheint, Haydn selbst nicht, denn seit 1771, dem Entstehungsjahr der Sonnenquartette, läßt er zehn volle Jahre von der Quartettkomposition ab, und erst 1781 tritt er wieder mit einer neuen Serie von sechs Stück hervor, die, wie er dem Fürsten von Dettingen-Wallerstein schreibt, „auf eine ganz neue Besondere art“ gemacht sind. Diese neue Art beruht auf dem Prinzip der thematischen Arbeit, ein Prinzip, das von jetzt an die Grundlage unserer ganzen modernen Instrumentalkomposition bildet, und das Haydn zwischen 1771 und 1781 an der Symphonie erprobt und ausgebildet hatte, um es dann mit noch größerem Erfolge im Quartett anzuwenden. Es besteht darin, daß ein Thema in seine einzelnen Bestandteile, in Takte oder Taktgruppen (Motive) zerlegt wird, und daß diese Themenbestandteile nun den Baustoff für den ganzen Satz abgeben,

der hierdurch eine besondere Einheitlichkeit und Geschlossenheit erhält. Die motivische Arbeit vereinigt in glücklichster Weise Polyphonie und Homophonie, strenge, kontrapunktische Arbeit und ganz freies Schalten mit jenen Melodiefragmenten, und ermöglicht so Kombinationen und durch sie Wirkungen, wie sie vordem nicht möglich waren.

Diese Quartette (die „russischen“, weil sie dem Großfürsten Paul gewidmet sind, oder „Gli Scherzi“ genannt, wegen der Überschriften Scherzando oder Scherzo, die hier die Menuettsätze tragen) bedeuten also einen Wendepunkt in Haydns Schaffen. Das nun gefundene Prinzip wird nicht wieder verlassen, es tritt in den folgenden Werken nur noch deutlicher hervor, und immer schöner und reicher entfaltet sich Haydns künstlerische Individualität. Aus den „Russischen“ ist am bekanntesten das sogenannte Vogelquartett geworden, das dritte in C-Dur; die sehnsüchtig schluchzende erste Geige, die vielen Vorschlagsnoten mögen in der Tat an den Gesang der Nachtigall erinnern; noch in der Coda bringt Haydn dies singende erste Thema wieder vor. Interessanter noch in der Art der motivischen Arbeit ist das zweite in Es. Im ersten Satz sieht man, wie den Motiven des fünften und sechsten Taktes eigentlich alles übrige entfließt. Und noch straffere Motivik weist z. B. das Finale des ersten Quartettes der folgenden Serie auf, die 1787 erschien, nachdem bereits 1783 „die ihn ehrenden deutschen Violinisten“ eine öffentliche Aufforderung an Haydn gerichtet hatten, er möge neue Quartette schreiben. In diesem Finale ist der erste Takt des Themas die treibende Kraft, die das Ganze in Bewegung setzt und in Bewegung hält; in allen Stimmen taucht das Motiv auf, und wenn man denkt, es sei nun abgetan, es werde etwas durchaus Neues kommen — flugs ist es wieder da oder dort. Ein höchst geistreiches Spiel!

Inzwischen war der Quartettkomponist Mozart an Haydn vorübergezogen; die großen, dem älteren Künstler gewidmeten Meisterquartette waren erschienen, der jüngere stellte sich aufrecht neben den verehrten Freund, und nachdenklich, mit freudiger Anerkennung des Riesengenies, sucht Haydn in aller Bescheidenheit sich von Mozart anzunehmen, was ihm etwa noch fehlen könnte. Weichere Cantilenen laufen nun unter, tiefere und bisweilen seltsam geheimnisvolle Stimmungen klingen an, und aus der erhöhten Meisterschaft lächeln uns doch immer

wieder die alten vertrauten Züge freundlich entgegen. Ein Finale, wie das des D-Dur-Quartetts (Nr. 67 Pariser Ausgabe), erinnert an den jungen Haydn: es ist der rastlos tollende Übermut der Jugend, aber gebändigt durch die vollkommenste Form des Ausdruckes, ununterbrochene Sechzehntelpassagen, an denen unversehens als Mittelsatz sich eine Fuge emporranft. Langsame Sätze, wie der des G-Moll-Quartetts (Nr. 74 Pariser Ausgabe) in E-Dur, des D-Dur-Quartetts (Nr. 79 Pariser Ausgabe) in Fis-Dur deuten auf Beethoven hin, nicht allein durch die Wahl der terzverwandten Tonarten, sondern mehr noch durch den wehevollen Ernst ihrer Melodik. Doch wie könnte ich auch nur annähernd aufzählen, was aus der langen Reihe von Quartetten besonders hervorragt — es muß bei allgemeinen Andeutungen sein Bewenden haben. Haydns Streichquartette, von denen Goethe sehr fein sagt, sie seien vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen, sind, um zusammenzufassen, Muster ihrer Gattung, fast noch in höherem Sinn, als die Beethovens, bei denen die Wucht des Gedankens das gebrechliche Gefäß bisweilen zersprengen möchte, während bei Haydn der Zuhörer immer die sichere Empfindung hat, daß dem Quartett nie mehr anvertraut wird, als es seiner Artung nach zu fassen vermag.

Für Gefühle, Eingebungen und Gestaltungen, die über diesen Rahmen hinausdrängten, fand Haydn in der Symphonie das geeignete Ausdrucksorgan, und wie im Quartett, wurde er auch hier ein Bahnbrecher, indem er das Zerstreute sammelte und das Zufällige zum Dauernden verfestigte.

In Haydns Symphonien finden wir die deutsche Orchesterbehandlung, die sich gegenüber der italienischen allmählich ausgebildet hatte, fertig vor. Die italienische Art beruhte auf der chorischen Verwendung der Streicher und Holzbläser, wobei die Blechbläser nur in bescheidenem Maße herbeigezogen wurden. Das Orchester sondert sich in Concertino (zwei Geigen und ein Violoncello) und Grosso (das volle Streichorchester, dem für besondere Fälle noch Aushilfskräfte, das Ripieno, zugesellt wurden), in zwei Gruppen also, die sich ablösten, sich gegenübertraten oder zusammenwirkten. Die Flöten, Oboen, Fagotte dienten im wesentlichen zur Verstärkung der Streicher und waren ebenfalls in chorischer Besetzung vorhanden. So beschaffen war Handels Orchester, der hierin ganz auf italienischem Boden steht, und

das der norddeutschen Opern- und Konzertkapellen, in denen ebenfalls italienische Traditionen herrschen. Als mustergültig wird z. B. das Dresdner Orchester unter Haffe gepriesen, in dem das Verhältnis der Streicher zu den Bläsern folgendes war (1754): 21 Streicher (15 Violinen, 4 Bratschen, 2 Violoncelli und 2 Bässe), 2 Flöten, 5 Oboen, 5 Fagotte, dazu 2 Cembali. Eine ähnliche Besetzung fordert J. Quantz: 21 Streicher (wovon 4 Violoncelli, statt 2 bei Haffe), 4 Oboen, 4 Flöten, 3 Fagotte und ebenfalls 2 Cembali. Gegenüber dieser italienischen Art der Orchesterbesetzung und der aus ihr folgenden Orchesterbehandlung hatte sich im 18. Jahrhundert eine deutsche entwickelt, welche die Holzbläser nicht mehr chorisch sondern solistisch verwendete, nicht mehr als bloße Klangverstärkungsmittel, sondern als Elemente der Charakteristik und der Farbgebung. Das Konzert für ein oder mehrere Soloinstrumente und Orchester ist der Ursprung dieser Behandlungsart; Bachs sogenannte Brandenburgische Konzerte sind die vollendetsten Typen der älteren Konzertform, doch haben sie wahrscheinlich auf die Ausbildung des modernen Orchesters weniger eingewirkt, als die gleichzeitigen italienischen Konzerte, schon weil sie wenig bekannt waren. Dies moderne Orchester scheint sich vornehmlich in Mannheim entwickelt zu haben. Finden wir in der Besetzung schon etwa das heutige Verhältnis vor (um die Mitte des Jahrhunderts standen in der Mannheimer Hofkapelle [1777] gegen 30 Streicher nur 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Fagotte, aber 4 Hörner), so zeigen die Symphonien der Komponisten dieser Schule, der Johann Stamitz, Franz Xaver Richter, Anton Filsch u. a. schon die Ansätze zu jener solistischen Behandlung der Bläser, die wir bei Haydn vollständig ausgebildet vorfinden. Wie bei ihm öfter ein zarter Strahl der Oboe über die Streicher hinwegleuchtet, wie die Flöte weiche Melodiefäden spinnt oder das Horn eine Kantilene singt, das ist oft von ganz einzigartiger Wirkung.

Die Symphonie selbst ist aus dem italienischen Opernvorpiel hervorgegangen, bei dem ein langsamer Satz von zwei anderen in schnellerer Bewegung eingefasst wurde. Dieselbe Satzordnung hatte das Konzert, das in Deutschland eine Zeitlang durch die Sinfonia da camera — denn Symphonien komponierte man schließlich auch als für sich bestehende Stücke, ohne Beziehung zu einer Oper — in den Hintergrund gedrängt wurde. Die überall aus der Erde schießenden, durch Dilettanten

gebildeten „collegia musica“ und „musikalischen Kränzlein“ gebrauchten Vortragsstücke für ihre Aufführungen, und da das auf die Kräfte von Künstlern zugeschnittene Konzert den wenig geschulten Spielern Schwierigkeiten bereitete, so griff man nach der Sinfonia, deren bequeme Homophonie den Ansprüchen der Liebhaber entgegenkam. Es zog dann die Symphonie nach und nach von dem solistischen Wesen des Konzertes an und vertiefte sich im Gehalt; kennt doch schon Scheibe „Symphonieen in Konzertenform“. Und endlich wurde in die Dreisäßigkeit noch ein vierter Satz eingeschoben: das Menuett. Auch hierin scheinen die Mannheimer vorangegangen zu sein, aber die Wiener Hofmann, Ditters und namentlich Haydn griffen die Neuerung energischer auf und brachten durch die behagliche und lustige Haltung ihrer Menuette der Symphonie ein Moment glücklichen Kontrastes hinzu. Es ist von der Einführung des Menuetts in die Symphonie viel Aufhebens gemacht. Ich begreife eigentlich nicht warum, denn im Quartett hatte es bereits Heimatsrecht erworben, und da sich die verschiedenen instrumentalen Gebilde dieser Zeit immer gegenseitig beeinflussen und durchdringen, da die Namengebung sich zudem mehr auf die Besetzung als auf die innere Struktur bezieht (Haydns erste Quartette sind ja in Paris unter dem Titel „Symphonies ou quatuors dialogués“ gedruckt), so erscheint es ganz natürlich, daß das Menuett auch in die Symphonie einzog. Es waren übrigens durchaus nicht alle Musiker mit dieser Neuerung einverstanden, z. B. nicht Johann Adam Hiller, der sich in seinen Wöchentlichen Nachrichten (I, 243) so darüber äußert: „Menuetten bei Sinfonien kommen uns immer vor, wie Schminkeplästerchen auf dem Angesicht einer Mannsperson, sie geben dem Stück ein stutzerhaftes Ansehen und verhindern den männlichen Eindruck, den die ununterbrochene Folge dreier aufeinander sich beziehender ernsthafter Sätze allemal macht, und worinnen eine der vornehmsten Schönheiten des Vortrags besteht.“

Es ist schon gesagt worden, daß Haydn in seinen früheren Symphonien das Prinzip der thematischen Arbeit nicht anwendet, daß er dies Prinzip erst zwischen 1771 und 1781 entdeckte und ausbildete, um es dann vorerst im Quartett zu verwenden, bis er in den letzten der Pariser Symphonien sich auch im Orchesterstil als sein vollkommener Meister erweist. Aber gleich in seinen ersten Symphonien zeigt er Züge einer

feltsamen Phantastik, wie in dem Adagio der C-Dur-Symphonie von 1761, das Bohl abdruckt. Es beginnt in C-Moll und schließt in H-Moll. Über gehaltene Oboenklänge steigen die ersten Geigen in gebrochenen Akkorden auf, während die zweite eine Art Tremolofigur ausführt. Dann löst sich eine Solovioline mit einem Rezitativ aus dem Ganzen heraus, worauf es ähnlich wie am Anfang weiter geht. Das Spiel wiederholt sich, und mit dem Rezitativ, dem die üblichen kadenzierenden Schlußakkorde folgen, schließt das Stück.

Manche der Symphonien enthalten Motivbildungen, die auf etwas Außermusikalisches hinzudeuten scheinen, tonmalerische Bewegungen, die es veranlaßt haben, daß diese Werke vom Publikum besondere Benennungen bekamen, wie „la poule“, „la schasse“, „l'ours“, „der Schulmeister“ usw. Dort trippelt ein Huhn daher, dessen Gackern wir in der hervortretenden Oboe zu hören glauben; hier schildert der letzte Satz ein fröhliches Jagen im $\frac{6}{4}$ Takt, mit Hörnerklang und dem in Jagdmusiken seit lange üblichen Beiwerk; dort wieder ahmen im Finale brummende Bässe und liegende Quinten den Dudelsack nach, während darüber ein Dörpertanz erklingt, wie man ihn wohl bei Volksfesten von den einen Bärenführer begleitenden Spielleuten hören kann — ein wunderbares Stück, das mit unerschöpflicher Laune und mit geistreichstem Wechsel der Stimmen das Treiben eines Messetages schildert. Zwar können sich solche Bezeichnungen immer nur auf einen Satz beziehen, das hindert jedoch nicht, sie auf die ganze Symphonie zu übertragen — es ist so bequem und macht die Werke so leicht kenntlich. Vielleicht die bedeutendste der „Pariser“ ist die „Oxford-Symphonie“ (im Bohl'schen Verzeichnis Nr. 61), so genannt, weil sie im Jahre 1791 bei der Doktorpromotion Haydn's in Oxford gespielt wurde. Eine außerordentliche Logik und Geschlossenheit der Arbeit zeichnet sie aus, besonders im ersten Satz sind die Gedanken wie mit Eisenklammern aneinander gefügt. Im Adagio steigt Donna Elvira lebhaftig vor uns auf, und wir erinnern uns an zahlreiche andere Mozartismen in Haydn's Symphonien dieser Periode, denken daran, daß nicht allein Figaro und Don Juan geschrieben waren, sondern daß diese G-Dur-Symphonie in dasselbe Jahr 1788 fällt, in dem Mozart seine großen symphonischen Meisterwerke in G-Moll, Es-Dur und C-Dur schuf. Und das Finale ein Feuerwerk geistreicher Wendungen, Wize, Überraschungen, sprühend

wie eine Champagnerkaskade. Nicht minder voll von genialer Haydn'scher Lustigkeit ist der letzte Satz einer anderen G-Dur-Symphonie (Böhl Nr. 58), die der Dsforder zeitlich nahe steht; wie das übertolle Finale einer komischen Oper braust das daher, unaufhaltsam vom Triebe übersäumenden Lebens fortgerissen und den Hörer mit sich fortreißend. Überhaupt sind die Finalsätze und die Menuette die eigentlichen Träger des Haydn'schen Humors und Esprits, Eigenschaften, die uns entzücken, die jedoch von seinen Zeitgenossen öfter als der Würde der Symphonie nicht entsprechend befunden wurden, z. B. wieder von Hiller, der da fragt: „Sollte nicht das seltsame Gemisch der Schreibart, das Ernsthafte und Komische, das Erhabene und Niedrige, das sich so oft in einem und demselben Satze beisammen findet, bisweilen eine üble Wirkung tun?“

Als den Gipfel von Haydn's symphonischem Schaffen pflegt man die zwölf Londoner Symphonien zu betrachten, in gewissem Sinne mit Unrecht, denn es sind manche darunter, die an die genannten Pariser nicht heranreichen. Auf der anderen Seite freilich finden wir in ihnen Sätze von einer Größe der musikalischen Anschauung und von einer Tiefe des Empfindungslebens, wie sie in den früheren Werken nur selten vorkommen. Alle Londoner, mit einer Ausnahme, haben vor dem ersten, schnellen Satz eine Adagio-Einleitung, die meist außerordentlich weisevoll und gesammelt erscheint, wie ein ernster Gruß, den Zuhörer in der Welt der Töne, die sich ihm eröffnen wird, willkommen zu heißen und ihn wegzuleiten aus dem Alltag.

Die bekanntesten der Londoner sind die Militärsymphonie, die ihren Namen wohl wegen der Verwendung der Janitscharenmusik (Triangel, Becken, große Trommel) im letzten Satz empfangen hat, und die mit dem Paukenschlag, wo im Andante, nachdem der Bordersatz des kurzen Variationsthemas pianissimo wiederholt ist, das ganze Orchester fortissimo aufschreit und dem ahnungslosen Publikum einen heillosen Schreck einjagt. The surprise nannten die Londoner deshalb das Stück, und fanden viel Gefallen an dem Scherz. Also nicht einmal die langsamen Sätze sind sicher vor Haydn's schalkhaften Launen! Ein reizendes Beispiel dafür ist auch das Largo der D-Dur-Symphonie (Nr. 5 der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe). Ein sanft schaukelndes Thema, auf dem unsere Sinne hingeleiten

wie der Rahn auf einem leicht bewegten See, kehrt nach mehreren Zwischenfällen, die vergeblich sich bemüht haben, die behagliche Ruhe zu stören, rondoartig wieder. Zuletzt scheint die Außenwelt zu versinken, zwei Geigen und zwei Flöten liegen sich terzweise in den Armen, und träumen und träumen — da fährt plötzlich ein Fagott grob mit einem Fortissimo=C dazwischen, ruft die Weltverlorenen in die Wirklichkeit zurück und mahnt sie daran, daß ein Symphonie=Largo auch ein Ende haben muß. Sichernd fahren die Pärchen auf und hüpfen heiter zum Schluß.

Von besonderer Großartigkeit in der Erfindung und im Aufbau ist die in Es-Dur (Nr. 1 Br. u. S.). Das ernste, sinnende Adagio wird im ersten Satz Anlaß zu einer leicht vorüberhuschenden Motivbildung, kehrt dann am Ende noch einmal wieder und führt in Verkürzung als Coda zum Abschluß. Und innerhalb dieses Rahmens drängt sich Bild an Bild, das erste Thema froh bewegt, das zweite wie ein neckischer Ländler, eine breite Durchführung voll genialischen Humors, das Ganze von einem Ebenmaß der Verhältnisse, wie es selbst bei den vollkommensten Werken Haydns nicht oft anzutreffen ist. Dann ein wunderbares Variationen=Andante: Lachen und Weinen auf einem Gesicht. Das Moll=Thema, in dem die übermäßige Sekunde so eigentümlich schwermütig wirkt, erscheint im Alternativ in Dur umgedeutet, und beide Teile werden leicht abgewandelt und durch eine überaus geistreich erfundene Coda gekrönt. Dann ein Menuett, in dessen Andern ziemlich schweres Blut fließt, und ein Finale, das aus einem einzigen Thema entwickelt wird und in scheinbar kaleidoskopischem Spiel (in Wahrheit ist das treibende Agens der feinste Kunstverstand und ein enormes kontrapunktisches Können) die verschiedensten Gestalten ausschüttet. Neben dieser Es-Dur-Symphonie, die mir immer als ein Gipfelpunkt Haydn'scher Kunst erschienen ist, verdient die in B-Dur (Nr. 12 Br. u. S.), deren Menuett ein herrliches Trio einschließt, eine zart sehnsüchtige Melodie von ganz volkstümlichem Charakter, einen ehrenvollen Platz, und auch die in D-Dur (Nr. 2 Br. u. S.) und C-Moll (Nr. 9) nehmen unter ihren Schwestern einen hohen Rang ein.

Das Orchester dieser Symphonien erscheint uns heute klein im Verhältnis zu der Fülle von Ausdruck, die ihm abgewonnen wird. Damals hieß es „großes Orchester“. Haydn verwendet

in seinen früheren Symphonien neben dem Streichquartett oft nur Oboen und Hörner, nicht einmal Fagotte; später fast regelmäßig Fagotte, Oboen und 2 Hörner, bisweilen Flöten, Trompeten und Pauken, sehr selten Klarinetten, oder 4 Hörner. Die Londoner Symphonien haben für gewöhnlich Streichquartett, Flöten, Oboen, Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Klarinetten kommen durchgängig nur in Nr. 1—4 vor, und bei der vierten steht nicht einmal fest, ob sie nicht ein anderer hinzugesetzt hat, ferner im Allegretto der „militaire“, wo sie zur Verstärkung des Holzbläserchores dienen, der als geschlossenes Ganzes sehr hübsch mit den Streichern alterniert.

Dies Orchester, das in Haydns Hand zum geschmeidigsten Organ seiner beweglichen Phantasie wurde, spielt nun auch in der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ eine wichtige Rolle, eine Rolle, wie sie ihm vorher im Dratorium noch nie zugewiesen wurde. Man hat Mozarts Chöre zu „König Thamos“ zum Vergleich herbeigezogen, die Haydn in ihrer Gestalt als kirchliche Hymnen voraussichtlich gekannt haben wird, und es ist unzweifelhaft richtig, daß in diesem Werk des Dreiundzwanzigjährigen das Orchester dem Chor mit ungewöhnlicher Kraft und Selbständigkeit gegenübertritt. Aber das Verhältnis des Haydnschen Orchesters zu den Solo- und Chorstimmen ist doch noch ein anderes. In noch höherem Maße ist hier der Instrumentalpart der eigentliche Träger des Ausdruckes, ausgestattet mit tausend charakteristischen Einzelheiten und malenden Zügen, und doch immer eine Stütze des Vokalparts, nicht ihr Unterdrücker. Es dürfte sehr selten sein, daß ein Künstler noch im hohen Greisenalter sich in einer neuen, von ihm bis dahin gar nicht kultivierten Gattung versucht; es ist aber gewiß unerhört, daß er unter diesen Verhältnissen noch Werke schafft, die ungeahnte Wege aufzeigen und eine neue Ära eröffnen. Von Händels Dratorien stehen die Haydnschen gerade so weit ab, wie etwa eine Symphonie Haydns von einem Händelschen Konzert. Nicht daß Händels Meisterwerke etwa geringer zu bewerten wären — keineswegs, es mag sogar viele Beurteiler geben, die ihre großartige Stilisierung höher schätzen als Haydns immer vom Persönlichen ausgehende Art, sie sind nur in ihrem Wesen vollkommen verschieden, in der Orchesterbehandlung, der melodischen Bildungen, der Charakterisierung, kurz in allem Einzelnen wie im Eindruck des Ganzen.

Sucht man nach einem Vorbild des Haydn'schen Oratoriums, so könnte man es nur in Mozarts Opern finden: der Stil der Zauberflöte ist der Stil der Schöpfung und der Jahreszeiten, individuell abgewandelt natürlich und dem Rahmen des konzertmäßigen Chorwerkes eingepaßt. Wie Mozart jede beliebige Form herbeizieht, sobald sie seinen Zwecken dienen kann, so greift auch Haydn in seinen Oratorien ebensowohl zur Arie wie zum einfachen Lied, zum homophonen Satz wie zur kunstreichsten Polyphonie.

Die Schöpfung beginnt mit einer grüblerischen, schwerflüssigen Einleitung von ungemeiner Eindringlichkeit, der „Vorstellung des Chaos“. Haydn liebt es, mit seinen instrumentalen Einleitungssätzen Bestimmtes ausdrücken zu wollen: in den Jahreszeiten wird anfangs der Übergang vom Winter zum Frühling dargestellt, dann die Morgendämmerung, dann „des Landmanns freudiges Gefühl über die reiche Ernte“, und zwar in Gestalt eines Menuetts, endlich der „dicke Nebel, womit der Winter anfängt“. Über die Naivität des Unternehmens würde man lächeln dürfen, wenn nicht die große künstlerische Potenz die Regung in Bewunderung umwandelte, denn jene Instrumentalsätze deuten die außermusikalische Vorstellung wirklich in Musik um, es sind Stimmungsbilder von großer Kraft, besonders das Chaos, das an die Adagio-Einleitungen von Haydns Symphonien gemahnt, sie alle jedoch durch Eigenart und Größe der Erfindung übertrifft.

Der Inhalt der verschiedenen Schöpfungstage wird durch Gabriel (Sopran), Uriel (Tenor) und Raffael (Baß) verkündet, während der Chor sich zum Preis des Erschaffenen zusammentut. Von ungeheurer Gewalt ist die Stelle: „und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht.“ Im Pianissimo flüstern Chor und Orchester, bis bei den Worten „es ward Licht“ auf Licht nach dem Pianissimo jäh ein Fortissimo des vollen Orchesters und Chores einsetzt, ein Effekt von so blendendem Glanz, daß man unwillkürlich die Augen schließt. Dann wird die Schöpfung der Erde und der Gewässer; der Pflanzenwelt in der lieblichen Arie „Nun heut die Flur das frische Grün“ erzählt; der Gestirne, mit dem mächtigen, durch Soloterzett unterbrochenen Chor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“; der Vogelwelt, der Fische und Vierfüßler. Alles, was die Solisten berichten, findet seine Illustration im

Orchester: wie das zarte Taubenpaar girrt und der Löwe „brüllend“ dasteht, wie der schnelle Hirsch das zackige Haupt erhebt, das edle Roß springt, das sanfte Schaf weidet, alles das malen die Instrumente. Aber seltsam, die schildernden Details fallen nicht aus dem Melodischen heraus; der musikalische Grund, aus dem sich das Ganze erhebt, ist so tief, daß die Tonmalereien darin vollständig versinken und aufgelöst werden; die Rückerinnerung bringt uns nur die Vorstellung von Musik, von Melodie, deren Oberfläche durch jene Charakterisierungen ganz leicht aufgeträufelt wird, und als Lebensquelle dieser wahrhaftigen Musik enthüllt sich das starke und echte Naturgefühl Haydns, das intuitiv die Töne fand, die Natur zu Kunst wandeln, und die uns aus der Kunst wieder in die Natur führen. Die Erschaffung des ersten Menschenpaares, das „mit Würd' und Hoheit angetan“ daherschreitet, vollendet das Schöpfungswerk. Der lobsingende Chor, das Engelterzett und der imposante, zur Doppelfuge sich auswachsende Schlußchor „Vollendet ist das große Werk“, der eine Steigerung und Verbreiterung des ersten Chores darstellt — man könnte auch das Terzett als Mittelsatz der beiden Chortheile ansehen —, beschließt den zweiten Teil würdig und glänzend und könnte füglich auch der Schluß des ganzen Werkes sein. Doch es folgt nun noch ein dritter Teil, der das Glück Adams und Evas im Paradiese schildert, und der an musikalischem Wert und an allgemeinem Interesse hinter dem vorausgegangenen zurückbleibt, der indessen in dem Finale, einem großen, fugierten Chor mit Soli, einen Abschluß erhält, der seinerseits an Schwung und Kraft alles überbietet, was vorher in der Schöpfung da war, ja, von dem man wohl sagen kann, er sei überhaupt das bedeutendste Chorstück ernstes Gehaltes, das Haydn geschrieben hat.

Der Reichtum an farbigen, wechselnden Bildern ist in den „Jahreszeiten“ noch größer als in der „Schöpfung“. Nach dem Vorspiel setzt ein anmutig schwingender Chor des Landvolkes ein: „Komm, holder Venz“, dann hören wir den Adersmann dem Pfluge flötend nachschreiten, ein Bittgesang, Chor und Soli, erfleht den Segen des Himmels für die Saat, und ein Freudenlied, wiederum Soli und Chor, dankt dem Schöpfer für den befruchtenden Regen und die sprießenden Gefilde. Alles ist in hellen Farben gehalten, licht, wie das junge Grün.

Der zweite Teil schildert die Ereignisse eines Sommertages. Der Morgen dämmt, der Hahn kräht mit Oboenklang, der Hirt treibt in dem üblichen, pastoralen Sechachteltakt die Herde aus, und ein Chor begrüßt die aufgehende Sonne. Dann naht der Mittag, drückende Schwüle senkt sich herab, Hanne — sie nebst Simon und Lukas sind die Repräsentanten der Solostimmen — preist in einem wundervollen, stimmungreichen Rezitativ die erquickende Waldbeskühle. Endlich zieht ein Gewitter auf, ein Triolenblitz in den Flöten, ein Schlag, und ein mächtiger Chor schildert nun die Schrecken des Unwetters. Darauf Abendruhe — in sanften Harmonien klingt der Teil aus. Der Höhepunkt des ganzen Werkes ist der Herbst. Nicht in seinem Anfang; über den poetisch trockenen Chor zum Lob des Fleißes hat sich Haydn selber geärgert und gesagt: „Ich bin allezeit fleißig gewesen, aber es ist mir nie in den Sinn gekommen, den Fleiß in Musik zu setzen.“ Der Chor klingt gut, das ist alles, was sich über ihn sagen läßt. Und auch das Duett zwischen Hanne und Lukas „ihr Schönen aus der Stadt“ kann auf besonderen musikalischen Wert keinen Anspruch erheben, wogegen die beiden großen Chöre, die Jagd und das Winzerfest, auf höchster künstlerischer Höhe stehen. Besonders der Weinchor. Der Schwerpunkt liegt hier ganz im Orchester, die Chorstimmen bringen sozusagen nur die Erläuterung und die klangliche Ergänzung dessen, was die Instrumente schildern. „Zuße, der Wein ist da“, beginnt der Chor, „die Tonnen sind gefüllt, nun laßt uns fröhlich sein.“ Die Fröhlichkeit pocht dem Orchester in allen Andern, belebt alle Instrumente, reißt die Singstimmen mit, reißt die Jugend zum Tanz hin. Eine Oboe beginnt die Tanzweise, die Geigen finden sich hinzu; immer höher schlagen die Wogen der Lust, die geordneten Reihen lösen sich, in einem Fugato von synkopisch verschobener Rhythmik, einem Abbild der weinfrohen, die Sinne verwirrenden Stimmung der Tänzer, schlingen sich die Paare durcheinander, während die Stimmen wie atemlos nur mit einzelnen Ausrufen dazwischenfahren — aber immer noch ist der Höhepunkt des tollenden Übermutes nicht erreicht: Der Chor nimmt das Fugenthema in homophonem Satze auf, Triangel, Becken und große Trommel, sowie das Contrafagott gesellen sich zu den übrigen Instrumenten, der Jubel steigt und steigt, bis schließlich die Soprane über einer verminderten

Septimenharmonie bis zum hohen b hinauf jauchzen und das Ganze mit kurzem Schluß abbricht. Das ist ein Stück von so unerhörter Kühnheit und Neuheit, von einem so berben Realismus, der durch die sublimierteste Kunst doch wieder in eine höhere Sphäre gehoben wird, daß man schon begreift, wie sich darüber oft ein Schütteln des Kopfes erheben konnte. Der Winter zeigt uns zuerst einen in der Dunkelheit verirrtten Wanderer, der durch einen fernen Lichtstrahl — eine zarte Oboenmelodie — in eine Spinnstube geführt wird. Ein munterer Spinnchor mit schnurrenden Violinfiguren erklingt, eine Ballade für Sopran mit Chor wird gesungen, und dann schließt das Werk merkwürdig moralisierend ab. „Erblicke hier, betörter Mensch, erblicke deines Lebens Bild“, intoniert der Solobaß, und der Chor folgt ihm auf diesem Wege mit einer ernststen Betrachtung des jüngsten Tages.

Haydns beide große Chorwerke fanden auf der einen Seite eine begeisterte Aufnahme, während sich anderseits auch Stimmen vernehmen ließen, die ernstlich dagegen sprachen. So wurde in Norddeutschland die „Schöpfung“, diese „gesungene Kosmogonie“, wie ein Tadler sagte, ziemlich unverblümt abgelehnt, und Preßschmar teilt mit, daß bei einer Aufführung der „Jahreszeiten“ in Leipzig (1808) „zum Besten des Ganzen“ der Herbst ganz, und aus dem Winter „die niedrigen Szenen“ weggelassen wurden. Heute denkt man anders. Man zählt beide Werke zu den Kleinodien der Musikliteratur, und freut sich, daß sie seit den hundert Jahren ihres Bestehens an Glanz und Frische nichts eingebüßt haben, und daß aller Voraussicht nach der Tag, an dem dies geschehen könnte, noch ziemlich fern ist. Was Mozart von dem Instrumentalkomponisten Haydn sagt, das können wir auch auf den Schöpfer dieser Oratorien anwenden: „Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut, als Haydn.“

*

*

*

Wolfgang Amade Mozart.

Während Haydns Lebenslauf sich von kleinen und kümmerlichen Anfängen schrittweise, aber ununterbrochen aufwärts bewegt zu Ruhm, Ehren und Wohlstand, sehen wir bei Mozart das Entgegengesetzte sich vollziehen: mit brausenden Erfolgen setzt seine Künstlerlaufbahn ein, er wird in der Jugend mit Auszeichnungen und Gold überhäuft, schreitet als Knabe von Triumph zu Triumph — und je mehr sein Können ausreift, je mehr seine künstlerische Persönlichkeit an Kraft und Selbstständigkeit wächst, um so mehr verschlechtern sich seine äußeren Verhältnisse. Als er nach vielen Argernissen und Leiden starb, hinterließ er Frau und Kinder in der bedrängtesten Lage.

Die Jugend war in jedem Betracht Mozarts glücklichste Zeit. Er wuchs auf unter der Hut liebender und verständiger Eltern, die mit sorglichster Pflege sein Genie großzogen, und insbesondere war es der Vater, Leopold Mozart, der jeden Schritt des Sohnes vorbereitete und lenkte, der als beratender Freund ihn begleitet hat, bis er sich vom Elternhaus löste und den eigenen Hausstand gründete. Leopold, ein tüchtiger Violinspieler, Hofmusikus und später Hofkomponist und Vize-Kapellmeister am erzbischöflichen Hof in Salzburg, war ein ernster und streng kirchlicher Mann, dabei von scharfem, klaren Verstande, pflichttreu, ehrenhaft. Seine Bildung ging über das rein Fachliche hinaus, und sein „Versuch einer gründlichen Violinschule“, ein ausgezeichnetes Werk, von dem Zelter rühmt, daß es „fogar gut geschrieben“ sei, ist weit mehr als nur eine Schule des Violinspiels, es ist vielmehr ein Kompendium alles für den Musiker jener Zeit Wissenswerten, und für uns eine unschätzbare Quelle für die Kenntnis der allgemeinen musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts. Diese Schule erschien 1756, und in demselben Jahre, am 27. Januar, wurde Leopold Mozart ein Sohn geboren, der in der Taufe den Namen Wolfgang erhielt. Eine Tochter, Maria Anna, das Nannerl genannt, war damals fast fünf Jahre alt.



Wolfgang Amadeus Mozart

nach der auf der Musikbibliothek Peters in Leipzig befindlichen
Original-Silberstiftzeichnung von Doris Stock

Marianne, die früh musikalisches Talent zeigte, wurde vom Vater im Klavierspiel unterrichtet. Wolfgang hörte aufmerksam zu und begann schon in seinem dritten Jahr am Instrument herumzuprobieren, sich wohlklingende Intervalle zu suchen und Stellen aus den von Marianne gehörten Stücken nachzuspielen. Der Vater, dadurch aufmerksam gemacht, gab ihm nun selbst Unterricht, erst wie im Scherz und zum Zeitvertreib, ließ ihn Menuetten und andere kleine Sätze nach dem Gehör spielen und begann danach, als er sah, wie wunderbar leicht alles von Wolfgang erfaßt und behalten wurde, eine regelmäßige musikalische Unterweisung. Wenn man von den Fortschritten hört, die der Knabe machte, wenn man erfährt, daß er schon im fünften Jahr kleine Stücke, wie er sie gehört und gespielt hatte, selbständig erfand und sie vom Vater aufschreiben ließ, und ähnliche Dinge mehr, dann ist man geneigt, an Fabeln und Erfindungen zu glauben. Doch wird alles von einwandfreien Zeugen berichtet. Nur eine dieser Episoden will ich hier wiedergeben. Zu den Freunden des Hauses gehörte der Hoftrumpeter Schachtner. Der spielte eines Tages mit dem Vater und einem gewissen Wenzl neue Streichtrios, die Wenzl komponiert hatte. Wolfgang stand dabei. Ihm war kurz vorher eine kleine Geige geschenkt worden, auf der er nach seiner Art zu spielen versuchte. „Wolfganglerl bat“, so schreibt Schachtner später an Marianne, „daß er das zweite Violin spielen dürfte, der Papa aber verwieß ihm seine närrische Bitte, weil er noch nicht die geringste Anweisung in der Violin hatte, und Papa glaubte, daß er nicht im mindesten zu leisten im Stande wäre. Wolfgang sagte: Um ein zweites Violin zu spielen, braucht es ja wohl nicht erst gelernt zu haben, und als Papa darauf bestand, daß er gleich fortgehen und uns nicht weiter beunruhigen sollte, fing Wolfgang an bitterlich zu weinen und trollte sich mit seinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn möchte mit mir spielen lassen; endlich sagte Papa: Geig mit Herrn Schachtner, aber so stille, daß man dich nicht hört, sonst mußt du fort. Das geschah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erstaunen, daß ich da ganz überflüssig sehe; ich legte still meine Geige weg und sah Ihren Herrn Papa an, dem bei dieser Scene die Thränen der Bewunderung und des Trostes über die Wangen rollten; und so spielte er alle sechs Trio. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unsern Beifall so kühn,

daß er behauptete, auch das erste Violin spielen zu können. Wir machten zum Spaß einen Versuch, und wir mußten uns fast zu Tode lachen, als er auch dieß, wiewohl mit lauter unregelmäßigen Applicaturen doch so spielte, daß er doch nie ganz stecken blieb.“

Die musikalische Frühreife Wolfgangs ist staunenerregend, mehr aber noch die Tatsache, daß der Mann gehalten hat, was der Knabe versprach. Und daß dies geschah, ist, Wolfgangs Genie in Ehren, zum großen Teil das Verdienst seines Vaters. Er hat nie einen anderen Lehrer gehabt, als ihn und seine eigene Intelligenz. Nicht nur im Klavier- und Violinspiel, auch in der Composition hat ihn Leopold Mozart aufs gründlichste unterwiesen, bis er weit genug war, auf dem festgelegten Grund selbst weiter zu bauen. Dies hat er dann unermüdlich getan. Die anscheinende Leichtigkeit, mit der er produzierte — die Gehirnarbeit kann ja niemand abschätzen —, mag wohl Veranlassung gewesen sein, daß mancher dachte, Mozart habe sich alles nur so aus dem Ärmel geschüttelt. So etwas gibt es natürlich nicht; einer redlichen Leistung ist immer redliche Arbeit vorangegangen, selbst beim größten Genie, und Mozart äußerte, vielleicht verdrossen durch solche Anschauungen, einmal zu einem Bekannten: „Überhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunst leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, Niemand hat soviel Mühe auf das Studium der Composition verwendet, als ich. Es giebt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchstudiert hätte.“

Das Mannerl und Wolfgang waren 1762 so weit vorgeschritten, daß der Vater beschloß, das ungewöhnliche Talent der Kinder weiter bekannt zu machen. Konzertausflüge nach München und nach Wien hatten so guten Erfolg, daß im nächsten Jahr eine große Reise gewagt wurde. Solche Konzertreisen führten damals zumeist an Fürstenhöfe. Ein öffentliches Konzertleben, wie heute, gab es nicht, oder nur in ganz beschränktem Maße, in der Gestalt von musikalischen Kränzchen, Liebhaberkonzerten, in denen gelegentlich auch fremde Virtuosen auftraten. Solistenkonzerte waren selten. Auch die Mozart'schen Kinder kamen im wesentlichen mit Fürstlichkeiten und dem Adel in Berührung. Über eine Reihe kleiner Residenzen, nach einer Anzahl von Konzerten in Mainz und Frankfurt, führte die

Reise nach Paris, von dort nach London, dann über Holland, wo erst Wolfgang und dann Marianne schwer erkrankten, wieder nach Paris und endlich im November 1766 durch die Schweiz nach Salzburg zurück.

Die Erfolge waren ganz außerordentliche gewesen. Wurde Mariannens fertiges Klavierspiel bewundert, so erregte Wolfgang mehr noch als durch technische Fertigkeiten durch sein fabelhaftes musikalisches Können Bewunderung. Denn mit seinen acht oder neun Jahren vollbrachte er Dinge, die manchem ausgewachsenen Musiker Schwierigkeiten bereiteten. Er begleitete jegliche Kammermusik am Klavier, und das war im 18. Jahrhundert schwieriger als heute, denn der Spieler bekam nur eine Stimme mit Bassnoten aufs Pult gelegt und mußte darüber die Begleitung frei erfinden. Wolfgang bedurfte kaum dieses Grundbasses, denn er akkompagnierte einmal einer Sängerin eine ihm unbekannte Arie nur nach dem Gehör, erst wohl stockend, bei der Wiederholung ganz sicher, und spielte dann selbst die Melodie öfters mit immer veränderter Begleitung. Er transponierte gespielte Stücke in beliebige Tonarten, er improvisierte und phantasierte, kurz, er zeigte, daß er Musik „in ihm selbst“ hatte und nicht nur künstlich für Konzertsproduktionen zugerichtet war. Auf dieser Reise erschienen auch die ersten Kompositionen Wolfgangs im Druck: in Paris vier Sonaten für Violine und Klavier, und in London sechs Sonaten ebenfalls für Violine (oder Flöte) und Klavier. Ferner schrieb er hier seine ersten Symphonien für Orchester.

Nur ein Jahr etwa dauerte der Aufenthalt in Salzburg, ein Jahr, das fleißig zum Studieren und Komponieren benutzt wurde. Dann reiste der Vater mit seiner ganzen Familie nach Wien, in der Hoffnung, Wolfgangs Gaben glänzen zu lassen. Doch er sollte sich getäuscht sehen. Die Kinder wurden zwar bei Hofe wieder sehr freundlich aufgenommen, der Kaiser gab auch die Anregung, daß Wolfgang eine Opera buffa, *La finta semplice*, komponierte, der Theaterdirektor wollte sie aufführen, doch wurde, als das Werk fertig war, von allen Seiten so gegen die Aufführung intrigiert: von den Musikern, die jetzt schon in Wolfgang den Konkurrenten fürchteten, vom Publikum, das durch die Musiker beeinflusst war, von den Sängern, die sich scheuten, bei der allgemeinen Mißstimmung die Oper zu singen, vom Orchester, das nicht unter einem zwölfjährigen

Knaben spielen wollte — daß schließlich die Vorstellung unterblieb. Künstlerisch wurde Mozart zwar rehabilitiert, denn es war ihm die Komposition der Einweihungsmusik für die neu-erbauete Waisenhauskirche übertragen (Messe, Offertorium und Trompetenkonzert), die auch am 7. Dezember 1768 „mit allgemeinem Beyfalle und Bewunderung, von ihm selbst aufgeführt und mit der größten Richtigkeit dirigiret“ wurde. Sodann hatte er die Genugtuung, daß sein kleines Singspiel „Bastien und Bastienne“, dessen Text der von J. J. Rousseau gedichteten und komponierten ersten französischen komischen Oper „Le Devin du village“, oder vielmehr der Parodie dieses Werkes von Mad. Favart durch Weiskern nachgedichtet war, wenigstens privatim zur Aufführung kam. Aber das konnte den Vater nicht dafür entschädigen, daß er, von Monat zu Monat hinweggezogen, mit dem ganzen Hausstand in Wien leben mußten, fast ohne Einnahmen, von den Ersparnissen der früheren Konzertreisen zehrend.

Nach wiederum nur kurzer Rast ging es nach Italien, das seinen durch die glanzvolle Ausbildung der Kirchenmusik und der Oper geschaffenen Ruhm noch immer bewahrte, in dessen mit Kunst gesättigter Luft geatmet, bei dessen enthusiastisch musikliebendem und musikverständigem Publikum Beifall gefunden zu haben damals das heißersehnte Ziel jedes Komponisten und Virtuosen war. Trotzdem Wolfgang 1769 zum erzbischöflich salzburgischen Konzertmeister ernannt war, verließen Vater und Sohn doch im Dezember desselben Jahres Salzburg und kamen über Innsbruck und Mantua im Januar 1770 nach Mailand, wo der erste längere Aufenthalt genommen wurde. Hier begannen schon die Triumphe, die sich während des italienischen Aufenthalts wie Glieder einer Kette aneinander setzen. Man kann sagen, daß die in Italien verbrachten Jahre den Höhepunkt von Wolfgangs äußeren Erfolgen bilden, denn er wurde jetzt nicht mehr als Wunderkind angestaunt, sondern als ernster Künstler genommen und in einer Weise gefeiert, die manchem anderen den Kopf verwirrt hätte. Er blieb aber der unbefangene, gute Junge. Sein kindliches Gemüt, seine zu tausend Possen und Albernheiten aufgelegte Laune, aber auch sein offener Blick und sein scharfes Urteil in allem, was seine Kunst betraf, treten am schönsten in den Briefblättern hervor, die er aus der Fremde nach Hause schickte. Es ist ein köstlicher Genuß,

diese Zeugen eines durch keine Schmeicheleien und selbst nicht durch die höchsten Ehrenbezeugungen verdorbenen Herzens zu lesen.

In Mailand wurde er für die Komposition einer Oper ausgewählt; in Bologna nahm sich der gelehrte, als Kontrapunktiker hochberühmte Padre Martini des genialen Knaben aufs freundlichste an; in Rom brachte Wolfgang das Kunststück fertig, das Miserere von Allegri, das während der Karwoche in der Sixtinischen Kapelle regelmäßig aufgeführt wurde und dessen Verbreitung durch Abschrift den päpstlichen Sängern bei Strafe der Exkommunizierung verboten war, nur nach dem Gehör in allen Stimmen vollkommen richtig aufzuschreiben; in Neapel hielt ihn das abergläubische Volk für einen Hexenmeister und vermeinte, daß ein glänzender Brillantring ihn befähige, die angestaunten virtuossichen Wunder zu wirken, bis er die Zweifler durch Ablegen des Ringes überzeugte, daß es ohne ihn gerade so gut ging. Dann wendeten sich die Reisenden wieder nach dem Norden, wobei neue Ehrungen vorfielen: der Papst verlieh ihm den Orden zum goldenen Sporen und die Accademia filarmonica in Bologna nahm ihn zum Mitglied auf.

Nach Mailand zurückgekehrt, machte sich Wolfgang mit Eifer an die Komposition der bestellten Oper *Mitridate, re di Ponto*. Die Opernkomponisten des achtzehnten Jahrhunderts schrieben ihre Musik immer für ganz bestimmte Sänger und Sängerinnen, wie überhaupt die Rücksichtnahme auf örtliche und häusliche Musikverhältnisse viel größer war, als jetzt. Schreibt doch Haydn einmal an seine Freundin Marianne von Genzinger über eine für sie verfaßte Klaviersonate: „Ich weiß, daß ich diese Sonate hätte auf die Art Ihres Klavieres einrichten sollen, allein es war mir nicht möglich, weil ich es ganz aus aller Gewohnheit habe.“ Auch Mozart machte sich nun genau mit allen Fähigkeiten des Mailänder Opernensembles bekannt und suchte dem darstellenden Personal möglichst angemessene und dankbare Aufgaben zu stellen — viel höher verstieg sich damals sein Ehrgeiz bei der Schöpfung einer italienischen Oper noch nicht. Im Dezember fand die Aufführung statt, mit ungeheurem Erfolg und unter dem Jubel des Publikums, das den „maestrino“ immer und immer wieder hochleben ließ. Und die Impresa schloß sofort einen neuen Kontrakt mit ihm für die erste Oper im Carneval 1773.

Im März waren die Mozarts wieder in Salzburg, aber nur kurze Zeit, denn zur Vermählungsfeier des Erzherzogs Ferdinand in Mailand hatte Wolfgang eine dramatische Serenade „Ascanio in Alba“ zu schreiben; dann kam ein allegorisches Bühnenspiel, um den Regierungsantritt des neuen Salzburger Erzbischofs Hieronymus Grafen Colloredo zu verherrlichen (*Il sogno di Scipione*, 29. April 1772), dann nochmals Mailand, um die zweite Oper, *Lucio Silla*, zu komponieren — und überall gab es Erfolge und Ehren einzuheimen. Im März 1773 endlich war die unruhige und anstrengende italienische Kampagne zu Ende, Vater und Sohn kehrten endgültig nach Salzburg zurück.

Dort hatten sich die Verhältnisse sehr ungünstig verändert. Erzbischof Sigismund hatte zwar keine innere, starke Neigung zur Musik gehabt und wohl auch die Größe von Mozarts Genie kaum begriffen, aber die Ehrungen, die seinem Untertanen von aller Welt erwiesen wurden, schmeichelten ihm, und er hinderte ihn nicht, seine Gaben außerhalb des Landes und des erzbischöflichen Dienstes zu nutzen. Hieronymus dagegen, dem die Salzburger ebenso verhaßt waren, wie er ihnen, bevorzugte italienische Künstler und behandelte die deutschen Musiker schlecht, bezeugte insbesondere Mozart und seinem Vater Nichtachtung, trat mit stolzer Härte gegen sie auf, und bewilligte Wolfgang nicht nur keinen Urlaub (mit der Begründung, daß er es nicht leiden könne, wenn man „so im Betteln herum reise“), sondern schlug ihm auch die erbetene Gehaltserhöhung ab. Nach seiner Rückkehr aus Italien hatte Mozart nur zwei musikalische Bühnenerwerke geschrieben: *La finta giardiniera* für München und den *Re pastore* als Festoper für Salzburg und daneben eine Anzahl Kirchenmusiken, Messen u. dgl., wie er ja von Jugend auf ernste Studien im strengen Stil gemacht hatte und in kirchlichen Werken, wenn man ihn an seiner Umgebung mißt, nicht minder Hervorragendes leistete, als in der Instrumentalmusik und der Oper. Wollte er aber neue Aufträge haben, so mußte er sich außerhalb immer wieder in Erinnerung bringen, und das hatte ihm der Erzbischof durch die Urlaubsverweigerung glatt abgeschnitten.

Um nicht sein Pfund in Salzburg zu vergraben, blieb ihm kein anderer Ausweg, als seine Stellung zu kündigen, was er zum höchsten Ärger des cholерischen Kirchenfürsten auch

tat. Der Vater war mit dem Entschluß seines Sohnes durchaus einverstanden, hatte ihn wohl noch darin bestärkt. Er selbst konnte, durch den Dienst gefesselt, ihn diesmal nicht begleiten; aber da er des Sohnes gutherzige Leichtlebigkeit, geschäftliche Unerfahrenheit und Vertrauensseligkeit kannte, so brachte er das schwere Opfer, sich für diese Reise von seiner Frau zu trennen: die Mutter sollte Wolfgang's erfahrene Begleiterin sein und ihn vor Schaden und Übervorteilungen schützen.

Im September 1777 begann die Kunstfahrt, deren Hauptzweck es war, Wolfgang eine feste Stellung mit auskömmlichem Gehalt zu verschaffen, und zwar womöglich in einer künstlerisch angeregten Umgebung, in der seine Talente sich weiter entwickeln konnten. München war das erste Ziel. Der Kurfürst empfing den jungen Virtuosen zwar sehr gnädig, aber anstellen konnte er ihn nicht — es sei „keine Vacatur da“. Auch Augsburg brachte ihm, außer der Bekanntschaft mit liebenswürdigen Verwandten, namentlich mit seinem munteren „Wäsle“ Marianne Mozart, und vielen Lobeserhebungen, wenig Gewinn. So setzten die Reisenden ihren Stab weiter nach Mannheim, einem Hauptort deutscher Musikpflege, wo der kunstsinnige Kurfürst Karl Theodor nicht nur ein vortreffliches Orchester unterhielt, sondern auch der deutschen Oper eine Heimstatt zu schaffen trachtete. Wolfgang fand hier bei den ausgezeichneten Musikern der Kapelle, Cannabich und Wendling, die wärmste Aufnahme, fand in dem lebhaften Musiktreiben der Stadt mannigfaltige Gelegenheit zur Schöpfung von Vokal- und Instrumentalkompositionen, nur das, was er am meisten suchte, eine feste Stellung, konnte er nicht erlangen. Der besorgte Vater, der sich dieser Reise wegen in bedeutende Schulden gestürzt hatte, drängte zur Weiterfahrt, aber Wolfgang zögerte und zögerte. Was ihn fesselte, war ein schönes und talentvolles Mädchen, Mollia, die Tochter des Theaterkopisten und Souffleurs Weber. Sie war eine fertige Klavierspielerin und damals schon eine hervorragende Sängerin, leichten Sinnes, enthusiastisch wie der junge Mozart — was Wunder, daß die beweglichen Herzen sich bald fanden? Phantastische Pläne entstanden, Konzertreisen mit der Geliebten wurden erdacht; er würde Opern schreiben, sie die ersten Rollen darin singen — aber der Vater bekam einen ungemeinen Schrecken, als er sah, daß Wolfgang in Gefahr stand, nebst seinem Herzen auch seine

Hand zu verlieren und, uneingedenk der Sorgen, die daheim die Behaglichkeit trübten, sich anschickte, neue Pflichten zu übernehmen, ehe die alten erfüllt waren. Ein ziemlich rauh mahnender Brief schreckte Wolfgang aus seinen Träumen auf und veranlaßte ihn, endlich von Mannheim aufzubrechen und nach Paris zu reisen. Dort, wo man ihn früher auf Händen getragen hatte, sollte doch wohl jetzt ein wenn auch bescheidener Platz für ihn zu erobern sein, so meinte Leopold Mozart, und Wolfgang auch.

Aber gerade in Paris warteten seiner die bittersten Enttäuschungen. Das Wunderkind hatte man gehätschelt, den Künstler verstand man nicht mehr. Die Aufmerksamkeit des Publikums wurde durch die Kämpfe der Gluckisten und Piccinisten vollkommen in Anspruch genommen, durch den Streit, ob in der Oper die italienische Richtung, die mehr dem Sänger, oder die deutsche, die mehr der Dichtung, dem dramatischen Zweck diene, vorzüglicher sei. Auf den jungen Salzburger Komponisten, der so fremd in diesem ganzen Getriebe stand, hatte man nicht viel acht. Baron Grimm, der einflußreiche Schriftsteller, der Wolfgang bei seinem ersten Pariser Besuch sehr unterstützt hatte, nahm sich seiner auch jetzt wieder sehr freundlich an, verschaffte ihm „Lektionen“ und protegierte ihn, bisweilen in einer Art, die Mozarts Empfindlichkeit verletzte. Das Unterrichten war ihm überhaupt zuwider; er fühlte sich zu sehr als produktiven Musiker, als daß er seine Zeit mit dem Abriechen von durchschnittlich talentlosen jungen Damen verbringen mochte, seine ganze Natur empörte sich dagegen. Der Vater war anderer Meinung, verwies ihn auf die Möglichkeit dieses Weges, um empor zu kommen, aber Wolfgang hatte gar keinen Geschäftssinn, er war zu „treuherzig“, wie Grimm sagte, zu wenig „gerissen“, zu wenig bedacht, die Gelegenheit beim Schopf zu fassen; mit halb so viel Talent und doppelt so viel Weltflughheit würde er weiter kommen. Was er unternahm, war wie ein Schlag ins Wasser. Zu einem Miserere von Holzbauer, das in dem Concert spirituel von Le Gros aufgeführt wurde, hatte er Chöre geschrieben, aber das Werk gefiel nicht, und seine Arbeit war umsonst gewesen. Ein Ballett für Noverre ging spurlos vorüber, eine wiederum für Le Gros geschriebene konzertante Symphonie wurde überhaupt nicht gespielt, nur eine zweite Symphonie gefiel allgemein bei der

Aufführung. Die Einnahmen während des Pariser Aufenthalts waren äußerst geringe. Doch das Schlimmste stand ihm noch bevor: nach kurzem Unwohlsein und Krankenlager starb die Mutter im Juli 1778. Rührend ist die zarte Sorge, mit der Wolfgang den harten Schlag für den Vater abzuschwächen sucht. Er schreibt erst nur von einer schweren Erkrankung der Mutter, bittet dann einen Freund, dem Vater das Schwere möglichst schonend mitzuteilen, und berichtet endlich danach selbst, wie alles gekommen ist. Aus keinen anderen Dokumenten können wir die Güte und Wärme seines Herzens, seine innige, wahrhaftige Frömmigkeit und sein seelisches Feingefühl so klar erkennen, wie aus den Briefen, die aus Anlaß dieses Unglücksfalles geschrieben sind.

Obwohl Wolfgang noch gerne länger in Paris geblieben wäre, weil er glaubte, durch den Erfolg seiner letzten Symphonie vorwärts kommen und wohl gar festen Fuß fassen zu können, so verlangte doch der Vater seine Heimkehr. Der Erzbischof von Salzburg, den es doch reute, daß er sich eine solche Kraft hatte entgehen lassen, wollte ihn wieder als Konzertmeister anstellen, mit leidlichem Gehalt sogar, und Leopold Mozart drängte, daß er die Stellung annehme und so Gelegenheit gewönne, die drückenden Schulden abzutragen. Schweren Herzens folgte Wolfgang, denn der Gedanke, wieder in die salzburgische Abhängigkeit zu kommen, wollte ihm den Lebensmut und alle Zukunftsfreudigkeit nehmen. Langsam reiste er zurück, verweilte in Straßburg, in Mannheim und in München, wo er die Webersche Familie wieder traf, die mit dem kurfürstlichen Hof dorthin übergesiedelt war. Aloisia hatte ihre Gesinnung inzwischen geändert und empfing Wolfgang mit sichtlicher Gleichgültigkeit, worauf er sich ans Klavier setzte und sang: „ich laß das Mädel gern, das mich nicht will“. Aber sein Herz tat ihm bitter weh dabei.

Der Hofdienst in Salzburg nahm Mozart als Konzertmeister und Orgelspieler in Anspruch; daneben fand sich Zeit und Gelegenheit zu mancherlei Kompositionen; Symphonien, kirchliche Werke entstanden, und vor allem die schon früher erwähnten Chöre zu dem Geblerschen Drama „König Thamos“, die in der Art, Chor und Orchester miteinander zu verbinden, eine neue Ära ankündigen. Endlich erfüllte sich auch seine Sehnsucht, wieder eine große Oper zu schreiben: er erhielt von München aus den

Auftrag, die Oper für den Karneval 1781 zu komponieren. Wegen des Textes hatte man sich mit dem Abbé Varesco in Verbindung gesetzt, der den „Idomeneo“ nach einem alten Stück von Danhet dichtete; die deutsche Übersetzung besorgte später der befreundete Schachtner, „alles in Salzburg stehende Personen“, wie Leopold stolz berichtet. Wolfgang war im November nach München gegangen, um die einzelnen Rollen den Darstellern genau anzupassen, und am 29. Januar 1781 fand nach vielen und gründlichen von allerlei Schwierigkeiten durchzogenen Proben die erste Aufführung statt. Vater und Schwester waren nach München gekommen, um sich an dem Erfolg Wolfgangs mit zu freuen. Und, wenn uns auch sichere Nachrichten über den Verlauf der Aufführung fehlen, so dürfen wir doch, nach dem, was über die Proben berichtet wird, annehmen, daß der Eindruck auf das Publikum ein großer und nachhaltiger war.

Die Tage und Wochen, die der Aufführung des „Idomeneo“ folgten, vergingen in fröhlichem Leben; Mozart selbst meinte nachher, er sei aus jugendlicher Dummheit hier zu lustig gewesen: „ich dachte mir: wo kommst du hin? — nach Salzburg! mithin mußt du dich legen.“ Und die Lustigkeit fand auch bald ein Ende, denn der Erzbischof, der sich zu jener Zeit in Wien aufhielt, entbot Mozart zu sich. Und in Wien nun begann für ihn eine wahre Leidenszeit. Sein Herr, dem es an Herzensbildung augenscheinlich vollkommen gebrach, demütigte ihn, wo er nur konnte, und nutzte dabei sein Talent aus; er nahm ihn für sich in Anspruch, wenn er in glänzende Gesellschaft gebeten war und nicht nur Ehren, sondern auch Geld hätte gewinnen können; er verbot ihm, ein eigenes Konzert zu geben; er beschimpfte ihn sogar ohne jeden Grund, nannte ihn einen Lumpen und Lausbuben, so daß endlich Mozarts Künstlerstolz sich empörte — nein, daß der Unzulangmütige sich auf seine Menschenwürde besann und dem rohen Kirchenfürsten den Dienst auf sagte. Nun konnte er aber wieder keine Bestätigung seines Entlassungs-gesuches erhalten, und als er sich, um seine Angelegenheit zu Ende zu bringen, kurz vor der Abreise des Erzbischofs in seinem Vorzimmer einfand, wurde er von dem Kammerherrn Grafen Arco mit Schimpfworten und einem Fußtritt zur Tür hinausbefördert. Wunderlicher Mittel bedient sich oft die Vorsehung, um einen Namen unsterblich zu machen!

Der Erzbischof Hieronymus Colloredo und sein würdiger Diener Graf Arco sind für alle Zeiten dadurch unvergeßlich geworden, daß sie ein Genie mit höchster Brutalität behandelten.

Der bedächtige Vater war über diese Wendung der Dinge sehr bestürzt, er fürchtete für Wolfgang's Zukunft, der nun wieder ganz ohne festes Einkommen dastand, fürchtete wohl auch, daß der Erzbischof an ihm selbst seinen Ärger auslassen werde, und suchte Wolfgang durch Zureden und Vorwürfe in die salzburgische Abhängigkeit zurück zu zwingen. Diese kleinbürgerliche Engherzigkeit, dieser Mangel an Stolz bei einer Gelegenheit, wo man meinen sollte, er hätte sich in flammender Entrüstung ganz auf die Seite des Sohnes gestellt, sind fast geeignet, dem wackeren Manne etwas von der Sympathie zu entziehen, die er sonst in so reichem Maße verdient.

In Wien gab es für Mozart anfangs wenig zu tun, er sah sich auf einige Unterrichtsstunden beschränkt, deren Ertrag eben hinreichte, um ihn über Wasser zu halten. Daneben komponierte er, meist Instrumentalstücke für den Gebrauch seiner Schülerinnen, oder für besondere Gelegenheiten zum Vortrag, oder auch zur Veröffentlichung auf Subskription. Schon im Juni aber konnte er freudig erregt nach Hause berichten, daß er vom Kaiser den Auftrag bekommen habe, ein deutsches Singspiel zu komponieren.

Joseph II. hatte 1776 ein Nationaltheater gegründet, das die kräftig aufblühende deutsche Dichtung pflegen sollte, und 1778 setzte er dieser deutschen Schaubühne in dem „Nationalsingspiel“ ein Parallelinstitut zur Seite. Selbst wenn man annimmt, daß es mehr Sparsamkeit war, was den Kaiser zur Abschaffung der italienischen Oper und des kostspieligen Balletts veranlaßte, als Sinn und wirkliche Neigung für das junge deutsche Singspiel, so war diese Gründung doch eine verdienstliche That, die zeigt, wie damals selbst auf dem ganz von den Italienern besetzten Gebiet der Oper ein nationaler Geist sich zu regen und mit der Ausländerei in erfolgreichen Wettbewerb zu treten begann. Am 18. Februar war das Nationalsingspiel mit Umlauf's „Bergknappen“ eröffnet worden, dann kamen Werke von Aspelmeier, Albrich, Gluck, Salieri an die Reihe, auch französische und italienische Operetten in deutscher Übertragung, nur von den anmutigen Singspielen der norddeutschen Komponisten Hiller, Wenda, Neefe, André,

Schweizer hielt man sich fern, nicht aus guten Gründen, sondern aus instinktiver Abneigung gegen alles Norddeutsche. Für dies Nationalfingspiel nun sollte Mozart eine Oper schreiben.

Als Text wurde „Belmonte und Constanze oder die Entführung aus dem Serail“ gewählt, ein Buch, das Brehner für André geschrieben hatte, und das nun durch Stephanie, zum Teil nach Mozarts eigenen Angaben, einer gründlichen Umarbeitung unterzogen war. Mozart arbeitete mit wahrer Liebe an dem Werke, und nach mehrfachen Zwischenfällen und durch Rabalen hervorgerufenen Verzögerungen wurde die Entführung am 12. Juli 1782 aufgeführt und erhielt den „lauteften und allgemeinsten Beifall“. Der ersten Aufführung folgten im Laufe des Jahres noch 15 andere; auch in Prag Leipzig, Mannheim, Salzburg und anderswo wurde sie mit großem Erfolg gegeben — aber Nutzen hatte der Autor hiervon nicht, dem die Bühnen zahlten keine Tantiemen. Selbst Klavierauszüge wurden von fingerfertigen Arrangeuren gemacht und von unanständigen Verlegern gedruckt, ohne daß Mozart einen Kreuzer Entschädigung bekam. Den Begriff des geistigen Eigentums gab es eben damals noch nicht, und infolgedessen auch keine Gesetze, die den Diebstahl an geistigen Gütern unter Strafe stellten.

Warf ihm die „Entführung“ nicht große Erträge ab, so brachte sie ihm doch Ruhm und Aufmerksamkeiten genug, und dadurch wieder Vorteile anderer Art: Schüler, Bestellungen von Kompositionen u. dgl. Nur eine feste Anstellung, nach der er sich so sehnte, konnte er nicht erlangen, so oft auch eine Gelegenheit in Aussicht zu stehen schien. Alles ging fehl, und erst von 1787 an bekam er als „Kammermusikus“ ein regelmäßiges Gehalt von 800 Gulden jährlich, da der Kaiser gehört hatte, daß er Wien zu verlassen beabsichtigte und ihn dadurch fesseln wollte.

Feste Einnahmen wären Mozart aber gerade 1782 sehr erwünscht und nötig gewesen, denn nach der „Entführung aus dem Serail“ setzte er, wie er selbst scherzend sagte, die „Entführung aus dem Auge Gottes“ ins Werk, führte Constanze Weber, die Schwester der früher von ihm geliebten Mollia, die nebst ihrer Familie in einem „Zum Auge Gottes“ genannten Hause wohnte, zum Altar, wiederum zum großen Ver-

bruß seines Vaters. Aloisia hatte einen Schauspieler Lange geheiratet und war als Sängerin an die Wiener Oper engagiert worden. Mit ihr hatte sich ihre Familie in Wien angesiedelt, die Mutter — der Vater war gestorben — und drei Schwestern. Mozart wohnte aus alter Freundschaft bei den Webers, wurde von ihnen gut versorgt und faßte zu Constanze, die ihm als die Beste und Gütigste des etwas verwahrlosten Familienensembles erschien, eine große Zuneigung. Durch allerlei Klatschereien und durch die Warnungen und den Widerstand des Vaters verstärkte sich diese Neigung noch; in der Baronin Waldstädten fand das Paar eine Fürsprecherin und Beschützerin, die Unbehaglichkeit des Junggesellenlebens drängte Mozart ebenfalls zu einem schnellen Entschluß, und so fand am 4. August 1782 die Hochzeit statt, in einem ganz kleinen Kreis von Freunden und Angehörigen. Es sei gleich hier bemerkt, daß die bösen Ahnungen des Vaters durch den Verlauf der Ehe in vollem Maße bestätigt wurden. Der Bund war glücklich insofern, als die beiden Menschenkinder sich von Herzen lieb hatten und in ihrer Lebensauffassung gut zusammenstimmten, unglücklich indessen in bezug auf die äußeren Verhältnisse. Mozart hat der Welt immer wie ein Kind gegenübergestanden, vertrauensfelig, unpraktisch, und ist deshalb auch immer ein Spielball jedes Zufalls, ein Ausbeutungsobjekt für Leute gewesen, die Treu und Glauben als lästigen Ballast längst von sich geworfen hatten. Und Constanze, in kümmerlichen und verworrenen Verhältnissen aufgewachsen, besaß weder wirtschaftliche Talente noch so viel Autorität und überlegene Klugheit, um das Haushaltungsschiffchen durch Strudel und an Klippen und Untiefen vorüber mit nur leidlicher Sicherheit zu steuern.

Hatte Mozart gehofft, nach der „Entführung“ weitere Aufträge für das Nationalsingpiel zu bekommen, so sah er sich gründlich getäuscht. Das Institut gedieh, mangels talentvoller Autoren, überhaupt nicht gut; Joseph II., dessen Geschmack der italienischen Oper geneigt war der Glucks Musik nicht sehr leiden mochte, und der durch den Hofkapellmeister Salieri in dieser Richtung noch bestärkt wurde, wandte sein Interesse vom Nationalsingpiel wieder ab und ließ es 1784 ganz einschlafen. Mozart, der noch 1778 zum Vater geäußert hatte: „Das Opernschreiben steckt mir halt stark im Kopfe, französisch lieber als teutsch, italiänisch aber lieber als fran-

zöfisch und teutsch“, schreibt jetzt, da von der Wiedereinrichtung einer italienischen Oper die Rede ist: „und ich — ich halte es mit den Deutschen — wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Deutsche sie nicht haben? Ist die deutsche Sprache nicht so gut singbar wie die französische und englische? nicht singbarer als die russische? Nun, ich schreibe izt eine deutsche Oper für mich“.

Die Gesinnung ist prachtvoll, die aus diesen Worten spricht, man freut sich der Ausreifung patriotischer Gesinnung, der erhöhten Sicherheit des bewußten Kunststrebens, praktisch indessen hatte die gute Absicht keinen Erfolg, denn die Ausführung der geplanten „deutschen“ Oper unterblieb.

1783, nach der Geburt eines Knaben, machte das junge Paar einen Besuch in Salzburg, weil Mozart hoffte, die Abneigung des Vaters gegen Constanze werde schwinden, wenn er sie erst persönlich kennen gelernt habe. Zwar gestaltete sich der Verkehr freundlich, doch konnte Leopold das Mißtrauen gegen die Frau seines Sohnes nie ganz überwinden, während Wolfgang mit unverminderter Liebe am Vater hing. 1785 wurde der Besuch erwidert. Leopold konnte sich nun selbst überzeugen, welch künstlerisches Ansehen Wolfgang in Wien genoß, wie begehrt seine Kompositionen waren, wie kaum eine „Akademie“, d. h. Konzert, ohne seine Mitwirkung stattfand. Bei dieser Anwesenheit in Wien war es auch, daß Joseph Haydn aussprach: „Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn als den größten Komponisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört, er hat Geschmack und besitzt die gründlichsten Kenntnisse in der Komposition.“ Das Verhältnis zwischen Haydn und Mozart ist überhaupt ein ideales gewesen, ein schönes Beispiel hoher Künstlerfreundschaft. Neidlos bewunderte jeder die Größe des anderen. Mozart widmete dem älteren Freund seine herrlichen sechs 1785 veröffentlichten Quartette, an denen er lange gefeilt und gearbeitet hatte, und bat ihn in einer rührend liebenswürdigen Zueignung, diese Kinder, die er in die große Welt schicke, nachsichtig aufzunehmen und ihnen Vater, Führer und Freund zu sein. „Das war Schuldigkeit“, sagte er, „denn von Haydn habe ich gelernt, wie man Quartetts schreiben müsse“. Hatte erst Mozart von Haydn gelernt, so schämte sich später der ältere Meister nicht, zu den

Füßen des jüngeren zu sitzen, wie seine Quartette von 1787 und noch mehr seine Londoner Symphonien beweisen. Und bescheiden lehnte er ein Anerbieten, für das Prager Theater eine Oper zu schreiben, die neben Mozarts „Figaro“ und „Don Giovanni“ aufgeführt werden sollte, ab, mit der Begründung, daß der „große Mozart schwerlich jemanden anderen zur Seite haben kann. Denn könnt ich jeden Musikfreund, besonders aber den großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen“.

Wenn Mozart auf die Bestellung einer Oper vorderhand vergeblich wartete, so war er auf anderen Gebieten um so produktiver. Sein Klavierspiel, von dem zeitgenössische Berichte in enthusiastischen Ausdrücken sprechen, von dem Haydn mit Tränen versicherte, es sei ihm unbergeßlich, denn es „ging ans Herz“, machten ihn zu einer bei Konzerten sehr begehrten Kraft. Und für den eigenen Gebrauch, wie für andere Virtuosen und Schüler schrieb er eine große Anzahl von Konzerten, von Sonaten, Rondos und Variationen für dies Instrument; ferner Klaviertrios und -Quartette, Streichquartette und Quintette, Orchestersymphonien bis zu den Meisterwerken des Jahres 1788, der wundervollen Symphonietrias in Es-Dur, G-Moll und C-Dur; sodann nicht wenige Gesangsstücke, Arien für den Konzertvortrag oder als Einlagen in Opern, so z. B. für seine Schwägerin Mollia Lange und Adamberger. Auch zu der Kunst Händels und J. S. Bachs, die ihm bis dahin ferner gestanden hatte, trat er in Wien in ein näheres Verhältnis, hauptsächlich durch den Einfluß eines reichen und hochgestellten Kunstfreundes, des Barons Gottfried van Swieten. Dieser van Swieten, Sohn des Leibarztes der Kaiserin, Präfekt der Hofbibliothek und Präses der Studienkommission, war ein eifriger Musikfreund und liebte besonders die Meister des strengen Stiles, mit denen er während seines Aufenthaltes als österreichischer Gesandter in Berlin vertraut geworden war. Als er nach Wien zurückkehrte, suchte er hier das Verständnis für Händel und Bach, deren Wesen das Wiener Publikum ziemlich fern stand, zu wecken und zu fördern. Er veranstaltete in seinem Hause Aufführungen ihrer Werke, ohne

sich in der Wahl auf sie allein zu beschränken, denn auch moderne Werke ernster Richtung wurden gespielt und gesungen, und für diese Hauskonzerte schrieb Mozart ein und das andere Stück, Klavierfugen namentlich; einige Messensätze (in C-Moll neuerdings durch Mloys Schmitt zu einer ganzen Messe vervollständigt), von denen das Gratias und das Qui tollis zu Mozarts hervorragendsten Kirchenkompositionen gehören, verdanken wahrscheinlich ihre Entstehung ebenfalls den Anregungen im van Swietenschen Hause. Endlich fertigte er, freilich erst in späteren Jahren, für den Mäcen, der sich sein Mäcenatentum nicht viel kosten ließ, Bearbeitungen Händelscher Oratorien an (Acis und Galathea, Cäcilienode, Alexanderfest und Messias). Denn trotzdem noch nicht dreißig Jahre seit Händels Tode verstrichen waren, fand man bereits die Instrumentierung veraltet. Schon Hiller hatte mit fester Hand in den Messias eingegriffen und nicht nur am Orchester, sondern am ganzen Gefüge geändert und hatte ihn in dieser Gestalt in Berlin, Leipzig und Breslau aufgeführt; an ihm nahm sich van Swieten ein Beispiel und veranlaßte Starzer, Weigl und danach Mozart, an anderen Oratorien Händels ein Gleiches zu tun. Wir sehen hieraus, wie gerade beim musikalischen Kunstwerk das Gewand in kurzer Zeit unmodisch erscheinen kann, während das lebendige Wesen, das in der Kleidung steckt, kräftig weiter wirkt; aber wir erkennen auch aus solchen Eingriffen ganz deutlich jene schon erwähnte Wandlung in der Instrumentierung, jene deutsche Art, die im starken Gegensatz zu der italienischen Manier steht, auf der Händels Orchester im wesentlichen beruht. Die ausgiebigere, farbigere und charakteristischere Anwendung der Blasinstrumente war es insbesondere, was den Orchesterkompositionen einen neuen Reiz gab; da dieser bei Händel fehlte, suchte man ihn hinzuzufügen. Das ist wohl unhistorisch gedacht, pietätlos vielleicht auch, aber gewiß nicht unkünstlerisch. Es entsprach eben vollkommen einer Zeit von starker musikalischer Produktivität.

Die deutsche Oper in Wien, auf deren Aufblühen so große Hoffnungen gesetzt waren, hatte 1784 aufgehört zu bestehen; 1785 wurde sie mit Monsignys „Felix“ wieder eröffnet, entschloß aber 1788, trotzdem Dittersdorf inzwischen mit seinen komischen Opern auf dem Plan erschienen war, von neuem, Mozart hatte nur noch einmal den Auftrag für ein deutsches Singspiel bekommen, 1786, wo er für eine Hoffestlichkeit in

Schönbrunn den „Schauspieldirektor“ schrieb, ein unbedeutendes, kleines Gelegenheitsstück. Aber die italienische Oper war wieder fröhlich im Gang und mit vortrefflichen Kräften ausgestattet worden. Für dies Ensemble sollte Mozart endlich wieder ein Werk komponieren, und zwar *Le nozze di Figaro* — Figaros Hochzeit.

Beranlassung hierzu war der Theaterdichter Lorenzo da Ponte, der sich, wenn wir seinem eigenen Bericht glauben wollen, durch einen von dem mächtigen Salieri, dem Hofkapellmeister, protegierten Nebenbuhler Casti bedroht sah und eifrig Umschau nach fähigen Komponisten für seine Textdichtungen hielt. Hierbei mußte ihm Mozart natürlich in die Augen stechen. Er setzte sich mit ihm in Verbindung, und Mozart schlug selbst Beaumarchais' *Mariage de Figaro* zur Bearbeitung vor. Das von demokratisch revolutionärem Geist erfüllte Schauspiel war bereits 1784 in deutscher Übersetzung auf dem Nationaltheater aufgeführt, aber vom Kaiser seiner politischen Anstößigkeit wegen verboten worden. Da Ponte destillierte in seiner Bearbeitung glücklich alle Politik hinaus, Mozart begann die Komposition, und der Kaiser, der sich Stücke daraus auf da Pontes Veranlassung hatte vorspielen lassen und die politische Unschuld des Textes anerkannte, befahl die Aufführung der Oper. Es soll nun ein heißes Intrigieren der italienischen Partei mit Salieri an der Spitze begonnen haben, um die Vorstellung so lange wie möglich hinauszuschieben und den Erfolg zu unterbinden, und es scheint wirklich, daß der Kaiser erst wieder persönlich eingreifen mußte, damit die Aufführung endlich am 1. Mai 1786 stattfand. Kelly, einer der mitwirkenden Sänger, berichtet in seinen Memoiren, daß die Aufnahme von seiten des Publikums eine glänzende war; viele Stücke mußten wiederholt werden, die Oper spielte fast die doppelte Zeit. Damit dies nicht zu oft vorkäme, verbot der Kaiser, offenbar auf Veranlassung „guter Freunde“ Mozarts, das *da capo*-Rufen. Im ersten Jahr wurde der *Figaro* neunmal gegeben, dann kam ein anderes Werk an die Reihe, die *Cosa rara* von Martin, die mit ihrer, dem Durchschnittsgeschmack gefälligen Melodik einen ungeheuren Erfolg hatte und Mozarts Meisterwerk zurückdrängte. 1787 und 1788 wurde Figaros Hochzeit in Wien gar nicht aufgeführt, erst im Sommer 1789 kam sie wieder auf die Bühne.

Wenn durch diese eigentümliche Behandlung der Erfolg des Figaro in Wien ziemlich verpuffte, so war die Wirkung in Prag eine desto größere. Dort besaß Mozart in Franz Duschek, einem tüchtigen Klavierspieler, und seiner Frau, die eine geschätzte Sängerin war, aufrichtige und ergebene Freunde. Das Ehepaar hatte den Figaro in Wien gesehen und vermochte leicht den Prager Theaterdirektor Bondini zur Aufführung des Werkes zu veranlassen. Mozart und Constanze fuhren selbst zur Vorstellung hinüber, fanden beim Grafen Thun die freundlichste Aufnahme, und der Komponist des geistreich heiteren Werkes wurde von dem enthusiastierten Publikum mit jubelndem Beifall überhäuft. Er hatte sich den Pragern ins Herz gesungen, das spürte er auch in den beiden Konzerten, die er hier veranstaltete und die ihm einen Gewinn von 1000 Gulden abwarfen. Wichtiger noch und erfreulicher für ihn war es aber, daß Bondini für 100 Dukaten eine Oper bei ihm bestellte, die in der nächsten Saison aufgeführt werden sollte.

Er wandte sich um einen Text natürlich wieder an da Ponte, der ihn mit dem Figaro so gut bedient hatte, und der schnell bereite Dichter schlug ihm den Don Giovanni-Stoff vor, jene alte Sage von dem Lüftling, der die Statue des von ihm erstochenen Edelmanns zu Tisch bittet und von dem wirklich zum Nachtmahl erscheinenden steinernen Gast in die Hölle befördert wird, eine Sage, die seit Tirso de Molina, Giliberti, Molière und Goldoni sehr oft für die Bühne bearbeitet worden ist. Da Ponte rühmt sich, daß er zu jener Zeit an drei verschiedenen Operntexten zugleich dichtete: am Tarar für Salieri, am Baum der Diana für Martin und am Don Giovanni für Mozart, und daß alle drei in sehr kurzer Zeit fertig wurden. Beim Don Juan-Text ist dies nicht so wunderbar, denn der Dichter lehnte sich mit höchster Unbefangenheit an einen Text von Giovanni Bertati, „il convitato di pietra“, an, der in Gazzanigas Komposition 1787 in Venedig aufgeführt war. Nicht allein hat da Ponte zum Teil die Namen der handelnden Personen beibehalten, es stimmt auch die Handlung beider Werke fast Szene für Szene überein, nur daß bei Bertati das Don Juan-Drama noch durch eine Komödiantengeschichte eingerahmt wird. Auf diese Art war das Dichten eine bequeme Arbeit.

Mozart kam im September 1787 nach Prag, um dort in anregendem Verkehr mit dem darstellenden Personal die Oper zu vollenden. Er scheint es mit dem Aufschreiben nicht zu eilig gehabt zu haben, denn der Abend vor der Aufführung (29. Oktober 1787) war schon da; und von der Ouvertüre stand noch kein Wort auf dem Papier. Er war noch ziemlich spät in Gesellschaft, ließ sich dann von Constanze einen Punsch brauen und begann unter dem Geplauder seiner Frau, die ihm allerhand Schnurren erzählen mußte, die Arbeit. Von Müdigkeit überwältigt, schlief er einige Stunden, aber morgens um 7 Uhr, wo der Kopist kam, um die Ouvertüre abzuholen, war sie fertig. Die Zeit langte gerade noch, um die Stimmen auszusprechen, aber nicht mehr, um sie zu probieren — sie wurde abends vom Blatt gespielt, und zwar, wie Mozart meinte, recht gut, obwohl „viele Noten unter die Pulte gefallen“ seien. Diese beglaubigte Erzählung zeigt, wie erstaunlich hochentwickelt Mozarts Fähigkeit war, ein Stück im Kopf bis auf die letzten Einzelheiten fertig zu komponieren und festzuhalten, so daß er nachher nur noch die rein mechanische Arbeit des Aufschreibens zu vollbringen hatte, bei der ihn äußere Eindrücke, Geräusche, Unterhaltung nicht im mindesten störten, sondern eher aufmunterten und förderten. Diese Gabe, ein inneres Leben ganz unabhängig von der Außenwelt sich abspielen zu lassen, besaß er schon als Kind. Schreibt er doch einmal seiner Schwester aus Mailand (1771): „Ober unser ist ein Violinist, unter unser auch einer, neben unser ein Singmeister, der Lektionen giebt, in dem letzten Zimmer gegen unser ist ein Hautboist. Das ist lustig zum Componiern! giebt einem viell Gedanken.“ Noch mehr: während er eine Komposition niederschrieb, war er imstande, eine andere zu konzipieren und vollkommen auszugestalten, wie er einmal, bei der Übersendung einer Fuge, der ein Präludium folgte, sich bei der Schwester wegen dieser „ungeschickten“ Umstellung entschuldigt. „Die Ursache aber war, weil ich die Fuge schon gemacht hatte und sie, unterdessen ich das Präludium ausdachte, aufgeschrieben.“ Hier rühren wir an Geheimnisse des Seelenlebens und des künstlerischen Schaffens, die ganz zu erklären wohl niemals gelingen wird.

Wie zu erwarten, war der Erfolg des Don Giovanni in Prag ein ungeheurer, und wie gleichfalls zu erwarten, stellten sich seiner Aufführung in Wien allerlei Hindernisse entgegen, vor

allem Salieris Oper *Urur*, die die Bühne besetzt hielt, und es bedurfte wiederum erst eines kaiserlichen Befehls, damit das Werk am 7. Mai 1788 gegeben wurde. Es mißfiel anfangs, warum, ist nicht recht zu ergründen. Da Ponte aber setzte es durch, daß schnell hintereinander mehrere Aufführungen folgten, und mit jeder neuen wurde auch der Beifall stärker.

Nur Mozarts Verhältnisse verbesserten sich durch alle diese Opernerfolge nicht. An Gehalt bezog er ja jetzt, wie bereits gesagt, 800 Gulden, aber der Unterhalt der Familie kostete viel, die Einnahmen durch Schüler waren unsicher, die aus Kompositionen gering, so daß er sich mehrfach in Geldverlegenheiten befand und seine Zuflucht zu der Hilfsbereitschaft guter Freunde nehmen mußte. Als deshalb sein Schüler, der Fürst Carl Nichowsky, ihm den Vorschlag machte, er wollte ihn auf seiner Reise nach Berlin mitnehmen, ging er hierauf mit Freuden ein, weil er hoffte, durch Konzerte Geld zu verdienen. Der Weg führte über Prag nach Dresden, wo Mozart seine alte Freundin Mad. Duschek aufsuchte und bei Hofe spielte, dann nach Leipzig, wo er Kochly und den alten Thomaskantor Doles durch sein Orgelspiel entzückte. In Berlin wurde er durch Nichowsky dem König Friedrich Wilhelm II. vorgestellt. Der König war nicht nur ein großer Musikfreund, sondern übte die Musik auch praktisch aus und spielte recht gut Violoncello. Er fand Gefallen an Mozart, lud ihn öfter zu Hofe und bot ihm sogar die Hofkapellmeisterstelle mit 3000 Talern Gehalt an, die jener ausschlug — weil er seinen Kaiser nicht verlassen wollte! So beschränkte sich Friedrich Wilhelm darauf, bei ihm Quartette zu bestellen und ihm 100 Friedrichsdor überreichen zu lassen. Die Unkosten der Reise waren aber so groß gewesen, daß das Geringe, was er verdiente, ziemlich aufgezehrt wurde — in seiner unbegrenzten Gutmütigkeit hatte er sogar einem nicht näher bekannten Mann 100 Gulden geborgt — und etwas kleinlaut schrieb er seiner Frau, sie müßte sich bei der Rückkehr mehr auf ihn, als auf das Geld freuen. Er hatte oft und ausführlich nach Hause geschrieben, und diese Briefe atmen die ganze Liebe, die er für Constanze empfand, und zeigen auch seine ganze Kindlichkeit und naive Schelmerei. Nur ein kleines Beispiel: „Liebste Weibchen, hätte ich doch auch schon einen Brief von Dir! Wenn ich Dir alles erzählen wollte, was ich mit Deinem lieben Porträt anfangen, würdest Du wohl oft

lachen. Zum Beispiel, wenn ich es aus seinem Arrest herausnehme; so sage: grüß Dich Gott, Stanzerl! — grüß Dich Gott Spizbub — Krallerballer — Spizignas — Bagatellerl — schluck und druck! — und wenn ich es wieder hineinthue so lasse ich es so nach und nach hinunterrutschen, und sage immer Nu — Nu — Nu — Nu! aber mit dem gewissen Nachdruck den dieses so vielbedeutende Wort erfordert und bei dem letzten schnell: Gute Nacht, Mauserl, schlaf gesund! — Nun glaube ich so ziemlich was dummes (für die Welt wenigstens) hingeschrieben zu haben, für uns aber, die wir uns so innig lieben, ist es gerade nicht dumm. — Heute ist der sechste Tag, daß ich von Dir weg bin, und bei Gott mir scheint es schon ein Jahr zu sein.“ Es wird Mozart nachgesagt, daß er es mit der ehelichen Treue nicht immer ganz genau genommen habe, und auch auf dieser Reise soll er mit der schönen und galanten Berliner Sängerin Mad. Baranius in ein zärtliches Abenteuer verwickelt gewesen sein. Das meiste an diesen Redereien beruht auf Erfindung, — in manchem mag vielleicht ein Körnchen Wahrheit stecken, erzählt doch selbst Constanze, ihr Mann habe ihr immer seine „Stubenmädelleien“ gebeicht, und sei so liebenswürdig und herzlich dabei gewesen, daß sie ihm nicht habe zürnen können. Sein ganzes Verhältnis aber zu seiner Frau war derart, daß solche Dinge rein äußerlich blieben; im Herzen war seine Treue unwandelbar, mochte ein überschäumendes Künstlertemperament ihn auch einmal vom Pfad bürgerlicher Tugend um ein kleines abtreiben. Und er war ja zudem ein Kind des in Sittlichkeitsdingen sehr laxen 18. Jahrhunderts.

Im Juni 1789 war Mozart wieder in Wien, und gleich nach seiner Ankunft schrieb er eins der verlangten Quartette für den König von Preußen, der über die Zusendung des Werkes durch 100 Friedrichsdor, eine kostbare goldene Dose und ein gnädiges Schreiben quittierte. Inzwischen kam sein „Figaro“ von neuem auf die Bühne, und es ist wohl möglich, daß des Kaisers Augen durch die warme Aufnahme, die das Werk auch jetzt fand, wieder auf Mozart gelenkt wurden, der zwar ein kleines Gehalt bezog, aber dafür so gut wie nichts zu tun hatte. Er gab ihm den Auftrag auf eine Oper, wählte aber dazu einen leider ziemlich unglücklichen Text, da Pontes *Così fan tutte*. Die Aufführung war am 26. Januar 1790.

Alle diese Ereignisse und gelegentlichen Einnahmen vermochten indessen nicht, Mozart aus seiner bedrängten wirtschaftlichen Lage zu reißen, da eben die regelmäßigen Einkünfte zu geringe waren. An seinen Freund Buchberg, der ihm oft aus der Not geholfen hatte, schreibt er um diese Zeit: „Nun habe ich zwei Scolaren, ich möchte es gerne auf acht Scolaren bringen; suchen Sie es auszustreuen, daß ich Sectionen annehme.“ Seine Frau war häufig krank, mußte sogar mehrfach ins Bad gehen; dies, sowie Doktor und Apotheke kosteten viel Geld, und da die Freunde schließlich nicht mehr helfen konnten, fiel Mozart Wucherern in die Hände.

Als nach Josephs II. Tode (20. Febr. 1790) Leopold II. den österreichischen Kaiserthron bestieg, wurden Mozarts Verhältnisse womöglich noch schlechter. Leopold hatte überhaupt wenig Interesse für Musik, dann aber fand er ein seltsames Vergnügen daran, die Künstler, die bei Joseph in Gunst gestanden hatten, schlecht zu behandeln. Salieri trat von der Direktion der Oper zurück und Mozart bewarb sich um diese Stellung, bat auch, daß ihm die „Königliche Familie zum Musikunterricht allergnädigst anvertraut“ werde. Beides wurde ihm abgeschlagen. Dann kam der König von Neapel zum Besuch nach Wien; alle mögliche Musik wurde vor ihm aufgeführt, verschiedene Virtuosen ließen sich vor ihm hören, aber Mozart blieb unberücksichtigt. Als die Krönung Leopolds in Frankfurt stattfand, durfte sich ein großer Teil der Hofmusik dem Troß anschließen, nur Mozart nicht. So beschloß er, auf seine eigene Faust sein Glück zu versuchen, verpackte das Silberzeug und reiste nach der Krönungsstadt. Sein Konzert scheint guten Erfolg gehabt zu haben, und in allen Städten, die er auf der Hin- und Rückreise berührte, wurde er ehrenvoll aufgenommen, in München selbst vom Kurfürsten aufgefordert, vor dem König von Neapel, der dort weilte, zu spielen, was ihm gegenüber Constanze die bitteren Worte entlockt: „Eine schöne Ehre für den Wiener Hof, daß mich der König in fremden Landen hören muß!“ Aber der eigentliche Zweck des ganzen Unternehmens, eine gründliche Aufbesserung des Verhältnisses zwischen Einnahmen und Ausgaben, wurde nicht erreicht.

Da geschah es, daß bei Mozart kurz hintereinander drei große Werke bestellt wurden: eine deutsche Oper, eine Totenmesse und von den Prager Ständen aus eine italienische Fest-

oper für die Feier der Krönung Leopolds zum böhmischen König. Die Krönungsoper drängte am meisten, denn die Bestellung war so spät erfolgt, daß bis zur Aufführung nur noch wenige Wochen Zeit blieben. Als Libretto hatte man eine ältere Dichtung von Metastasio, „La clemenza di Tito“, gewählt, und Mozart arbeitete über Hals über Kopf, zum Teil im Reisewagen, dabei von schwächender Krankheit niedergedrückt. Sein Schüler Süßmayr unterstützte ihn, soviel er konnte; er hat die ganzen Rezitative geschrieben. In 18 Tagen war die Oper vollendet und einstudiert. Daß unter solchen Umständen der Komponist nur einen kleinen Teil seiner wirklichen Fähigkeiten entfalten konnte, leuchtet ein, und in der That ist die Musik zum Titus von allen Mozartschen Werken dieser letzten Zeit die am wenigsten inspirierte, die am meisten konventionelle, der Erfolg der Aufführung (6. Sept. 1791) war deshalb auch ein sehr geringer. Enttäuscht, niedergeschlagen, durch übermäßige Arbeit und körperliches Leiden entkräftet, kehrte Mozart nach Wien zurück, um die bereits begonnenen anderen Werke zu vollenden.

Zunächst kam die deutsche Oper an die Reihe. Emanuel Schikaneder, ein schlechter Schauspieler, der nach Abenteuern unterschiedlicher Art 1787 die Direktion des Theaters „an der Wieden“ übernommen hatte, war der Auftraggeber. „Er war dem sinnlichen Genuß sehr ergeben, ein Schwelger und Mädchenfreund, je nach Umständen ein Parasit und ein leichtsinniger Verschwender, und nicht selten trotz großer Einnahmen von seinen Gläubigern hart bedrängt“ — so sagt Mozarts Biograph Zahn von ihm. Die Mozartsche Familie kannte er schon von Salzburg her, wo Wolfgang die Thamos-Musik für ihn geschrieben hatte. Zu ihm nahm er auch jetzt wieder seine Zuflucht, da eine jähe Ebbe ihn finanziell aufs trockene gesetzt hatte. Er sollte ihm eine „Zauberoper“ komponieren, deren Stoff der bedrängte Theaterdirektor selbst kunstlos, aber mit starkem Sinn für theatralische Wirkungen zusammenstellte. Mozart war bedenklich und äußerte: „Wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dazu, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponirt.“ Das Opernschreiben selbst reizte ihn jedoch so mächtig, daß er willig die Arbeit auf sich nahm und auch allem Dreinreden Schikaneders nachgab. Denn der geriebene Impresario kannte die Neigungen und Launen seines Publikums sehr genau und

war dreift genug, Mozart auf die Bedürfnisse dieser Menge immer wieder hinzuweisen und Änderungen einzelner Nummern zu verlangen, damit sie nur ja leicht faßbar würden. Wenn die Tradition recht hat, ist die endgültige Fassung manches Abschnittes der Zauberflöte das Werk der unermüdlichen Schikanederschen Kritik. Die hohen Erwartungen, die der Unternehmer auf das Werk gesetzt hatte, schienen sich anfangs nicht erfüllen zu wollen; bei der Aufführung am 30. September 1791 zeigte sich das Publikum mehr verblüfft, als entzückt; erst am Schluß wurde Mozart hervorgerufen, doch nur mit Mühe konnte man den Gefränkten überreden, sich der spröden Masse zu zeigen. Schikaneder dagegen war unverdrossen, führte die Zauberflöte fast Tag für Tag auf mit immer steigendem Beifall und konnte am 23. November 1792 die hundertste, am 22. Oktober 1795 die zweihundertste Vorstellung anzeigen, wobei freilich, seiner Natur gemäß, einiger Schwindel untergelaufen war, denn er hatte statt hundertzweiunddreißig flott zweihundert gezählt.

Endlich das Requiem. Geheimnisse umwitterten seine Bestimmung. Es erschien eines Tages ein ernster, hagerer, in Grau gekleideter Mann bei Mozart und überreichte ihm einen Brief, in dem ein Unbekannter unter schmeichelhaften Ausdrücken bei ihm anfragte, ob er nicht eine Totenmesse schreiben wolle. Mozart sagte zu, das verlangte Honorar wurde bezahlt, aber mit der Bemerkung, man möge nicht versuchen, den Besteller zu erfahren, da dies unter allen Umständen vergeblich sein würde. Als Mozart in den Reisewagen stieg, um nach Prag zu fahren, stand der graue Bote plötzlich neben ihm, um ihn an die Vollendung der Messe zu erinnern. Die Seltsamkeit dieser Umstände machte auf Mozarts durch die Krankheit verdüstertes und erregtes Gemüt einen starken Eindruck. Der mythisch Beranlagte glaubte hierin einen Wink aus einer anderen Welt zu erkennen, glaubte das Übersinnliche in sein Leben eingreifen zu sehen und ließ es sich nicht ausreden, daß er seine eigene Totenmesse schreibe. In einem italienischen Billett an einen Unbekannten sagt er, daß ihm das Bild jenes geheimnisvollen Boten immer vor Augen stehe; er bäte und drängte ihn und verlangte ungeduldig die bestellte Arbeit. Er fühle, daß seine Stunde geschlagen habe und bedaure, weg zu müssen, ohne sein Talent recht ausgenützt zu haben. „Und doch war das Leben

so schön, meine Laufbahn begann unter so glücklichen Verhältnissen — aber man kann sein Schicksal nicht ändern." Diese trüben Ahnungen sollten sich erfüllen. Nur mit größter Anstrengung konnte Mozart, nach Vollendung der „Zauberflöte“, am Requiem arbeiten, er wurde täglich schwächer, ließ sich aber doch jede vollendete Nummer vorsingen, und noch am Tage vor seinem Tode geschah dies; er selbst sang, im Bett liegend, die Altstimme. Bei den ersten Taktten des *Lacrimosa* brach er in Tränen aus und schlug die Partitur zu — er wußte nun, daß er sein Werk nicht vollenden würde. Am 5. Dezember war er tot. Die Witwe, die das Requiem dem Besteller abliefern mußte, ließ von Süßmayr, der Mozart schon beim „Titus“ geholfen hatte, und der durch Rücksprachen und Unterweisungen des Meisters ganz mit seinen Intentionen in bezug auf das Requiem vertraut war, dem auch vielleicht noch einige Skizzen zur Verfügung standen, das Fehlende ergänzen, nämlich den Schluß des *Lacrimosa*, das *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus dei*, die ganz von der Hand des Schülers sind. Nun löste sich auch das Rätsel der geheimnisvollen Bestellung in sehr prosaischer Weise. Sie ging von einem Grafen Walsegg zu Stuppach aus, einem eifrigen Musikdilettanten, der Flöte und Violoncello spielte, und die Schwachheit hatte, auch als Komponist gelten zu wollen. Er bestellte bei verschiedenen bekannten Konzern Quartette, schrieb sie sauber ab und ließ sie von guten Freunden für seine eigenen Werke halten. So auch das Requiem, das zur Totenfeier für seine verstorbene Frau bestimmt war und dessen von dem Grafen gefertigte Kopie die Aufschrift trägt: *Requiem composito del conte Walsegg*.

Am 6. Dezember fand die Beerdigung Mozarts statt. Die Witwe fand sich mit ihren beiden Kindern in höchster Bedrängnis, denn an „Vermögen“ waren kaum 200 Gulden, an Schulden dagegen etwa 3000 vorhanden. Durch ein vom Kaiser bewilligtes und unterstütztes Benefizkonzert wurden sie indessen gedeckt. Van Swieten wollte nun das Begräbnis so billig wie möglich einrichten — er protegierte nur, das Bezahlen überließ er anderen —, bestellte einen Leichenkondukt dritter Klasse und veranlaßte, daß der Sarg nicht in ein einzelnes Grab, sondern in eine Massengrube versenkt wurde. Es war ein furchtbares Schneetreiben, die Freunde, die der Bahre anfangs folgten, kehrten unterwegs um, und als der Totengräber sein

Werk verrichtete, stand keiner an der Gruft, auch nicht Constanze, die krank zu Hause lag. Als sie dann nach einiger Zeit, wo sie wieder genesen war, zum Kirchhof ging, um das Grab zu besuchen, war ein neuer Totengräber da, der von Mozart und seiner Grabstätte nichts wußte; trotz aller Nachforschungen ist sie nicht mit Sicherheit ermittelt worden. So kennt man nicht einmal mit Sicherheit den Ort, wo eins der größten Genies, dessen Deutschland sich rühmen darf, die letzte Ruhe gefunden hat.

Der allgemeine Charakter von Mozarts Instrumentalmusik wird am besten durch Richard Wagners schöne Worte gekennzeichnet: „Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unverfiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unererschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zugrunde liegt.“

Mit wenigen Sätzen ist hier das Grundwesen Mozartscher Musik charakterisiert. Das Gesangvolle, die Instrumentalkantilene, die aus jeder Fuge hervorquillt, gibt ihr das allgemeine Ansehen; das zweite Thema in den Hauptsätzen der Sonaten, Quartette, Symphonien, gewinnt als besonderer Repräsentant jener Kantabilität eine ungeahnte Bedeutung — seit Mozart datiert seine Bezeichnung als „Gesangsthema“ —, ja selbst im Durchführungsteil, der sonst nur aus dem bereits bekannten thematischen Material errichtet wird, sprießen oft ganz neue, melodische Gedanken auf, gleichsam als ob der Komponist sagen wollte: der Himmel hat mich so reich mit musikalischen Ideen gesegnet, daß ich nicht zu sparen und mit meinem Pfund zu wuchern brauche — ich gebe auch aus dem vollen.

An einigen, jedem leicht zugänglichen Beispielen will ich das erläutern. In der G-Dur-Klaviersonate (Peters Nr. 14, Br. u. H. Urtexte Nr. 5) verläuft der erste Teil des ersten Satzes nach dem bekannten Schema: I. Thema Tonica, II. Thema Dominante, Schluß auf der Dominante. Dann aber folgt keine Durchführung, sondern ein Stück freier Phantasie, Motive,

die mit dem Vorangegangenen keinen Zusammenhang haben, als etwa den eines gemeinsamen Stimmungsuntergrundes, und nach 18 Taktten sind wir unversehens wieder beim ersten Thema angelangt, die Reprise beginnt. Noch frappanter ist das Verhältnis im ersten Satz der C-Dur-Sonate (B. Nr. 2, Br. u. S. Nr. 10). Das Schema des ersten Teiles ist das gleiche wie in dem vorher genannten Stück; beide Themen sind von einer stillen Heiterkeit, über dem ganzen ersten Teil liegt die Ruhe eines befriedigten Gemüts. Am Anfang des zweiten Teiles steigen nun plötzlich ganz andere Bilder auf, ganz neue Melodien erscheinen, ein seltsam leidenschaftliches Wesen, rasche Ausweichungen, ein Motiv aus dem Schluß des ersten Themas klingt an, und nach 24 Taktten werden wir wieder in dieses selbst hineingeführt. Es ist, als ob an einem heiteren Sommertag sich plötzlich dunkle Wolken zusammenballen — ein Gewitter scheint aufzusteigen, der Donner grollt schon, und dann dreht sich auf einmal der Wind und alles ist zerstoben, die Sonne lacht wie zuvor.

Übrigens ist das Klavier für Mozart ebensowenig wie für Haydn dasjenige Organ, mit dem er sein Eigenstes und Tiefstes ausdrückt; das war, wie für Haydn das Streichquartett und Orchester, so für ihn Orchester und Menschenstimme, und am höchsten wächst seine Bedeutung da, wo er beide Faktoren vereinigt: in der Oper. Damit soll nicht gesagt sein, daß seine Klavierwerke unbedeutend seien, sie treten nur im allgemeinen gegenüber seinen Orchesterwerken und auch seinen Quartetten zurück, weisen im einzelnen aber des Bedeutenden genug auf; unter den Sonaten sind einige, die an Logik der Arbeit keiner Haydn'schen weichen, sie aber durch melodische Schönheit übertreffen — ich brauche wohl nur an die in F-Dur (1. Satz *alla breve*), D-Dur (1. Satz $\frac{6}{8}$) oder A-Moll zu erinnern — und das träumerisch zierliche Rondo in A-Moll, die der C-Moll-Sonate vorausgestellte Phantasie in C-Moll gehören zu den Schmuckstücken der gesamten Klavierliteratur. Besonders die Phantasie mit ihrem jähen Wechsel an Gesichtern weist in der farbigen Behandlung des Instrumentes und dem modulatorischen Reichtum Züge auf, die zu Beethoven hinleiten. Der rhetorisch-pathetische Anfang führt zu einer schwärmerischen und innigen Melodie in D-Dur, dann folgt ein leidenschaftlich erregter A-Moll-Satz, dann ein beruhigtes Andantino in B-Dur, das

nach einem von Tonart zu Tonart hastenden Überleitungssatz wieder den Anfang erreicht.

Eigentümlich wertvoll sind Mozarts Klavierkonzerte, denen sich die für Violine angliedern, insofern, als die Gattung „Konzert“ hier zur Vollendung geführt wird. Die Vorstellung des Kampfes zwischen einem Soloinstrument und dem Orchester und die verschiedenen Möglichkeiten, die sich hieraus und aus dem endlichen „Sichvertragen“ ergeben, sind mit höchstem Geist ausgenutzt, und zwar durchdringt die Idee des Widerstreits alle Teile, es gibt keine Stellen, wo das konzertierende Instrument so vom Orchester sich trennte, daß es ohne dies bestehen könnte; beide verschmelzen miteinander, sie hängen selbst dort zusammen, wo sie auseinandertreten, ein symphonisches Band umschlingt beide. Um so recht den Gegensatz zwischen wirklich konzertierenden und solistischen Instrumentalkonzerten klar zu machen, möchte ich zur Vergleichung der Mozartschen mit den Chopinschen Klavierkonzerten auffordern. Hier ist das Klavier in der Tat das herrschende Instrument, das nur noch eine „Begleitung“ des Orchesters duldet; ohne die Wirkung des Klavierparts wesentlich zu schädigen, kann man ihn allein spielen, und die wenigen Stellen, wo das Orchester Zwischensätze hat, ebenfalls dem Klavier zuteilen, und es bleibt immer noch ein interessantes, reizvolles Stück übrig, nur kein Konzert, denn das beruht eben auf Wechselwirkungen. Mozarts Klavierkonzerte sind zumeist für den eigenen Gebrauch geschrieben, sie zeigen uns also deutlich die Art seiner Technik. Was sie uns jedoch nicht zeigen können, das ist der Vortrag, mit dem er die Noten belebte, sein persönliches Spiel, das alle Welt hinriß, und von dem Haydn mit Tränen versicherte, es ginge ans Herz.

Das erste Quartett hat Mozart auf seiner italienischen Reise geschrieben, 1770 in Lodi. Energischer befaßte er sich mit der Quartettkomposition 1773 in Wien, wo er sechs solcher Werke komponierte, rasch hintereinander, nachdem in Italien schon noch einige andere entstanden waren. Aus diesen Quartetten erkennen wir, daß es nicht aus leerer Höflichkeit geschah, wenn Mozart sagte, er habe von Haydn gelernt, wie man Quartetts schreiben müsse, denn diese Serie schließt sich im Stil ganz deutlich an die kontrapunktischen Quartette an, die Haydn 1771 geschaffen hatte. Nicht nur tritt durchgängig die ernsthafte, kontrapunktische, auf Verselbständigung der Stimmen

gerichtete Arbeit hervor, sondern wir finden auch polyphone Formen mit aller Strenge durchgeführt, wie im ersten Quartett, das mit einer regelrechten Fuge schließt, und dessen kurzes Andante als vierstimmiger Kanon beginnt und auch im zweiten Teil kanonische Führungen hat, oder wie im letzten in D-Moll, das ebenfalls in eine Fuge mit chromatischem Thema ausmündet, mit allerlei Künstlichkeiten gegen den Schluß hin; z. B. bringen in einer Durchführung I. Violine und Violoncello das Thema in seiner Originalgestalt, II. Violine und Bratsche in Umkehrung, und am Ende gibt es statt einer gleich zwei Engführungen. Die freie Meisterschaft Haydns zeigt Mozart hier noch nicht, wohl aber ist er auf dem besten Wege, sie zu erringen, und zehn Jahre später hat er sie vollkommen im Besitz.

Die zwischen 1783 und 1785 entstandenen sechs Haydn gewidmeten Quartette nehmen in der Literatur ihrer Gattung eine Ehrenstellung ein. Hier vereinigt sich die höchste Beherrschung des Technischen mit einer überschwenglichen Fülle von melodischer Erfindung, hier tritt auch am deutlichsten hervor, was Mozart mit Haydn gemein hat und was ihn von ihm trennt. Zuerst die ganz anders geartete melodische Erfindung. In den Quartetten und in Mozarts übriger Instrumentalmusik, auch in den Opern (mit Ausnahme der Zauberflöte) findet sich kaum eine Spur jener Volkstümlichkeit, die Haydn in allen Andern rinnt; Mozarts Melodie ist gehaltener, gehobener, und auch das Menuett, in dem Haydn so oft alle Künste seines Humors springen läßt, bewahrt bei ihm ein vornehmeres Ansehen. Merkwürdig selten treiben Witz und Laune bei ihm ihr Spiel, um so merkwürdiger, als seine Briefe der ausgelassensten Späße voll sind. Es scheint fast, daß ihm für diese Seite seiner Natur das Leben und die Korrespondenz allein das Abfließventil waren, und daß er Ernst und Empfindung ganz für seine Kunst aufbrauchte, denn wenn Haydn geistreicher ist, so erscheint Mozart weit mehr „sentimentalisch“, der Gefühlsgrund, aus dem seine musikalischen Gebilde emporstreben, bleibt bei ihm viel deutlicher kenntlich, als bei jenem.

Die sechs Quartette von 1785 erregten, als sie erschienen waren, ein gewaltiges Aufsehen, mehr Aufsehen als Freude, denn man fand sie gegenüber den leicht eingänglichen Kammermusiken der Ghrowek, Branitzky, Plehel, Dittersdorf zu schwer und

reflektiert, und ein Beurteiler meint, daß Mozart sich „in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz um ein neuer Schöpfer zu werden zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartetten . . . sind doch wohl zu stark gewürzt — und welcher Gaumen kann das lange aushalten“. Auch Dittersdorf meint, Mozart habe einen erstaunlichen Reichtum an Gedanken, wünscht aber, er wäre nicht so verschwenderisch damit, denn „kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt“. Ungewöhnlich erschien besonders die langsame Einleitung des C-Dur-Quartetts, wo frei eintretende Vorhaltsnoten die schneidendsten Halbtondissonanzen hervorbringen. Wir, die durch J. S. Bachs wiedererweckte Werke an stimmiges Hören gewöhnt und mit Beethovens Quartetten groß geworden sind, empfinden mehr den logischen Fortgang der Instrumentalstimmen und die so selbstverständlich erfolgende Rückkehr zu affordischer Konsonanz als die Herbigkeit des einzelnen Zusammenklanges. Aus Leid und Qual steigt die Freude empor, die im Allegro des ersten Satzes dann sich ganz auslebt. In manchen Sätzen dieser Quartette zeigt sich Mozart Haydn, der ihn im allgemeinen in bezug auf Konsequenz der thematischen Arbeit übertrifft, völlig ebenbürtig wie in den Finalen des G-Dur- und des Es-Dur-Quartetts, deren graziose, so leicht und zwanglos verlaufende Polyphonie von hinreißendem Zauber ist, und in manchen langsamen Sätzen, wie in dem von süßer Elegie durchströmten Adagio des B-Dur-Quartetts läßt er den älteren Meister beträchtlich hinter sich.

Von den übrigen Kammermusikwerken Mozarts möchte ich besonders das Streichquartett in G-Moll hervorheben, mit seinem von tiefster, schmerzlichster Erregung aufgewühlten ersten Satz und dem jubelnden Finale, sowie, seiner eigentümlichen Klangwirkung wegen, das sogenannte „Stadlerquintett“, wo sich der dunkle, warme Ton der Klarinette den Streichern zugesellt.

Den Symphoniker Mozart verehren wir hauptsächlich in seinen drei großen Werken aus dem Jahre 1788, den Symphonien in Es-Dur, G-Moll und C-Dur, denn sie sind weit das Bedeutendste, was er auf diesem Gebiet geschaffen hat, und sie haben auch heute ihren festen Platz in allen Konzertsälen. Die strahlende in Es-Dur, die einzige, in der Klarinetten verwendet werden, ist in üppigsten Wohl laut getaucht, namentlich

darf das in zarten Farben gehaltene, von milder Heiterkeit durchwobene Andante als ein Triumph klanglicher Schönheit gelten. Das Finale ist einer der wenigen Symphoniesätze Mozarts, in denen Humor und Komik die gestaltenden Kräfte sind, die musikalischen Szenen wirbeln in stürmischer Lustigkeit an uns vorüber, wie eine Vision taucht Haydns Gesicht hie und da auf, und plötzlich, mit einem witzig kurzen Ruck, wird der Vorhang vor dem bunten Gewimmel zugezogen. Die in G-Moll ist auf dunkeln Grund gebettet, der erste Satz voll leidenschaftlicher Schwermut, urromantisch in der Stimmung, die Durchführung in selbstquälerischen Schmerz hartnäckig verbissen; das Andante durch Tränen lächelnd; im trozig aufbegehrenden Menuett ein Mittelsatz von holdester Naivität; das Finale von einem grausigen Humor, der an Callotsche Radierungen erinnert. Der in C-Dur hat man den Beinamen „Jupiter-Symphonie“ gegeben. Sie hat in der Tat im Charakter etwas, das an die Hoheit und Erhabenheit antiker Götterbilder gemahnt, die Themen schreiten daher, wie in weite, faltige Gewänder gehüllt, aber bisweilen klingen uns aus den großen Umrissen der Sätze doch wieder zutraulich schmeichelnde Stimmen entgegen. Der letzte hat den größten Ruhm gewonnen wegen der ungemainen kontrapunktischen Kunst, die in ihm angewendet ist. Man könnte sie Künstelei nennen, wenn nicht mit gewaltiger Hand alle diese Fugierungen mit drei Themen, diese Engführungen und Kanons zu einem Ganzen verschweißt wären, das in seiner Wirkungskraft und Ausdrucksgröße ganz einzig dasteht. In seinem Kreise natürlich, in dieser etwas unpersönlichen Art der auf kontrapunktische Brauchbarkeit berechneten Themenerfindung.

Am unmittelbarsten werden wir von Mozart jedoch durch seine Opern berührt, ja, man kann sagen, daß heute, wo unsere Ohren durch die ganze Entwicklung der Musik und besonders durch Richard Wagners Werke für das Charakteristische der Musiksprache so viel mehr geschärft sind, seine Opern in ihrer ungeheuren Genialität besser und tiefer verstanden werden, als es zu seiner eigenen Zeit der Fall sein konnte.

Die Geschichte der Oper ist ein Kampf um das Musikdrama. Die Florentiner Schöpfer der Oper wollten das antike Drama wieder auferstehen lassen, jenes seltsame Wesen, das mit Musik durchsetzt war — wie, wußte man nicht, aber die

Kameratisten, mehr Künstler als Gelehrte, griffen in den Schatz ihrer Phantasie, und riefen die Oper ins Leben. Bald überwucherte die Musik, der anfangs eine bescheidene Rolle zugewiesen war, und der Gesang wurde Selbstzweck. Als die Oper nach Frankreich übersprang, betonten die Urheber der französischen Nationaloper wiederum die Wichtigkeit des der Oper zugrunde liegenden Dramas: ihm solle sich die Musik unterordnen. Aber die italienische Oper mit ihren Gesangsüppigkeiten blühte fröhlich weiter, bis Gluck erschien und wiederum Umkehr predigte. Er sagt in seiner berühmten Vorrede zur „Alceste“: „Ich war bedacht, die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, das ist: der Dichtung dadurch zu dienen, daß sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Zieraten abzuschwächen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was für eine fehlerfreie Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung der Lichter und Schatten, und welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu verändern.“

Mozart nahm einen anderen Standpunkt ein. Er liebt es, wie alle Schaffenden, nicht, zu ästhetisieren, aber einmal, während der Arbeit an der Entföhrung, hat er sich dem Vater gegenüber doch ausführlicher über das ausgesprochen, was ihm bei der Opernkomposition das Wesentliche zu sein schien (13. Oktober 1781): „Bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. — Warum gefallen denn die wälschen komischen Opern überall? — mit all dem Glend, was das Buch anbelangt! . . . Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan des Stücs gut ausgearbeitet, die Worte aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen . . . Worte setzen oder ganze Strophen, die dem Komponisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen — das schädlichste . . . Da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist, und ein gescheiter Poet als ein wahrer Phönix zusammenkommen.“

Zwischen Glucks und Mozarts Anschauungen scheinen unüberbrückbare Gegensätze zu bestehen, und doch ist dies durchaus nicht der Fall, sofern man die Worte nur recht zu deuten versteht. Wenn Gluck einmal sagt, er suche bei der Komposition einer Oper möglichst zu vergessen, daß er Musiker sei, so kann das nur heißen: er vertiefte sich so in die Vorstellung der dramatischen Situation, daß die Musik, die jene Situation versinnlichen soll, ihm unmittelbar aus dieser starken Vorstellung aufstieg. Dies setzt natürlich eine Beschaffenheit der Handlung voraus, die ihr gestattet, sich überhaupt mit Musik zu vermählen oder sich in Musik aufzulösen. Mozart steuert auf denselben Punkt von der entgegengesetzten Seite los. Die Poesie soll der Musik gehorsame Tochter sein. Unter Poesie versteht er hier die Versifikation und den Reim, sie sollen den Bedürfnissen der Musik entgegenkommen. Aber auch der Plan soll gut sein, das heißt, der Musik zugänglich, und damit er dies sei, sollen Dichter und Komponist sich gegenseitig in die Hände arbeiten. Tief verräterisch ist folgende Bemerkung über die erste Arie des „Osmin“ (Brief vom 26. September 1781): „Die Arie habe ich dem Herrn Stephanie ganz angegeben — und die Hauptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte.“ Also Mozart hat das sichere Gefühl, daß an dieser Stelle eine musikalische Evolution von ganz bestimmter Beschaffenheit stattzufinden habe, und zwingt dem Dichter die hierzu nötige poetische Unterlage ab. Er gewinnt aus der Vorstellung des Dramas zuerst den musikalischen Umriss des Ganzen und baut in ihn mit Hilfe des Dichters das einzelne hinein. Er ahnt hier, was Richard Wagner klar erkannte, und was Nietzsche, auf Schopenhauer zielend, mit den Worten ausdrückt: „Die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein vereinzeltes Schattenbild derselben.“ Durch die Musik wird das vereinzelt Abbild wieder mit dem Urgrund verknüpft, der es geboren hat. Und so tat Wagner den letzten entscheidenden Schritt, den Mozart seiner Natur nach nicht tun konnte: er ließ Drama und Musik zugleich entstehen, er wurde „Worttondichter“.

„Idomeneo“ war Mozarts erster, großer Wurf gewesen. Darin hatte er gezeigt, daß er den Willen und die Kraft besaß, einem ganz hohen Ziel entgegenzustreben. Dann kam die „Entführung“, das Kind seiner Sehnsucht, die erste deutsche

Oper von bedeutendem Kunstwert — mit allem Respekt vor Holzbauers „Günther von Schwarzburg“ sei es gesagt.

Wie künstlerisch fein ist gleich die Overtüre mit der Oper verknüpft! Sie hat die Form der italienischen Sinfonia: zwei schnell bewegte Teile umschließen einen Mittelsatz, der hier in Moll steht, wie ein schwermütiges Lied gestaltet. Und mit derselben Melodie, aber in Dur umgedeutet, setzt die Cavatine Belmonts, die erste Gesangsnummer der Oper, ein, auf die Worte: „Hier soll ich dich denn sehen, Konstanze.“ Die Trauer, die jener Mittelsatz andeutet, erscheint in hoffnungsvolle Sehnsucht verwandelt. Fünf Persönlichkeiten werden dann musikalisch charakterisiert: am schwächsten Konstanze, deren Zeichnung Mozart ein wenig der „geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufgeopfert“ hatte, nicht sehr hervorstechend Belmont, wesentlich besser das lustige Paar Blondchen und Pedrillo, und am schlagendsten der faule Schlemmer Osmin. Alle Mittel musikalischer Darstellung, die in der italienischen ernsten und komischen Oper ausgebildet waren, standen Mozart zur Verfügung, und sie alle, verstärkt durch das Riesenskapital des eigenen Genies, wendet er hier in ganz neuer Art auf die deutsche Oper an. Was die „Entführung“ zu bedeuten hat, welche eine Stellung sie in der Entwicklung der deutschen Oper einnimmt, das kann man erst ermessen, wenn man die Singspiele der Hiller, Neefe, André kennt, die im bescheidensten Rahmen mit bescheidensten Mitteln arbeiten. Ihnen gegenüber geht von der „Entführung“ ein blendender Glanz aus, denn hier schon beginnt bei Mozart das selbständige Orchesterspiel gegenüber dem Gesangspart, das die eigentliche Stärke seiner Opern ausmacht, und das in den folgenden Meisterwerken, „Figaros Hochzeit“ und „Don Giovanni“, den Höhepunkt erreicht.

Mit der deutschen Oper, das hatte Mozart leider sehen müssen, war in Wien kein Fortkommen zu finden, und so spricht er schon im Mai 1783 dem Vater gegenüber den Wunsch aus, eine italienische Oper zu schreiben, angeregt durch die Vorstellungen einer italienischen Truppe, die in Venucci einen vor trefflichen Buffo hatte. Varesco sollte ihm ein Buch schreiben, „recht komisch im ganzen, und wenn es dann möglich wäre, zwei gleich gute Frauenzimmerrollen hinein zu bringen. Die eine müßte seria, die andere aber Mezzo carattere sein, aber an Güte müßten beide Rollen ganz gleich sein. Das dritte

Frauenzimmer kann aber ganz buffa sein, wie auch alle Männer wenn es nötig ist." Die Zusammensetzung der erwähnten Operngesellschaft hatte ihm diesen Personenplan eingegeben, und seltsamerweise fand er mehrere Jahre später in „Figaros Hochzeit“ einen Stoff, in dem alle diese Rollen vorgebildet waren. „Le Nozze di Figaro“ und der ein Jahr später entstandene „Don Giovanni“ sind die Werke, die seine Kunst in vollster, schönster Reife zeigen.

Es wird immer von Gluck als dem Reformator der Oper gesprochen, da er selbst in den berühmten Vorreden zur „Alceste“ und zu „Paris und Helena“ sich über seine Absichten so deutlich und energisch geäußert hat. Dem gegenüber kann nicht stark genug betont werden, daß Mozart in noch höherem Sinn Reformator war, als Gluck, denn er hat das, was jener anstrebte, doch erst ganz verwirklicht, kraft einer viel reicher blühenden Phantasie und seines viel größeren Könnens; nur hat er nicht darüber geredet, weil sich bei ihm das Schaffen ganz naiv vollzog, weil er nicht zuerst reflektierte und danach seine Kunst einrichtete, sondern halb unbewußt dem Weg folgte, den ihm seine musikalische Natur wies. Gluck war Mozarts Johannes.

In der Oper ist Mozart der größte Charakteristiker, der jemals gelebt hat, denn er vermag es, das Charakteristische in Melodie umzuwandeln; alles deutende und malende Detail wird ihm zum melodischen Kontur, der durch eine farbige, in ihrem Wechsel und ihrer Wirkung aufs feinste abgewogene Harmonik Körper und Rundung bekommt. In dieser Kunst steht er ganz allein da; sie ist vor ihm nicht dagewesen und sie ist mit ihm zugrunde gegangen, alle Späteren haben nur Teile von dem besessen, was bei ihm eine persönliche Ganzheit war. In ihren Ursachen können wir diese charakterisierende Kraft nicht immer aufdecken, wir können nicht sagen, warum diese oder jene melodische Wendung uns in Verbindung mit dem Bühnenbild eine ganz bestimmte Suggestion gibt, denn alles künstlerische Erkennen geschieht gefühlsmäßig, das Gefühl aber täuscht uns nicht leicht. Es ist mir immer als eins der größten Wunder erschienen, daß der Stift des Phonographen eine Vielheit von Klängen, ein ganzes Orchester mit Menschenstimmen dazu, als schlichte Linie auf die Walze zeichnet, und daß der Reproduktor diese Linie wieder in die ursprüngliche Klangvielheit zerlegt. So bannt Mozarts Genie eine Fülle von charakterisierenden

Einzelheiten in eine Melodielinie, und die Funktion, die der Reproduktor gegenüber unserm Ohr erfüllt, übt nun das Ohr gegenüber unserer Phantasie aus: es löst die Melodie wieder in ihre Urbestandteile auf und läßt uns innerlich die Dinge erschauen und die Vorstellungen erleben, die der Komponist auf uns übertragen wollte. „Das Unausprechliche, hier ist es getan!“

Was bei der Betrachtung dieser Opern zunächst auffällt, ist die gegen früher vollständig veränderte Stellung des Orchesters den Singstimmen gegenüber; es ist nicht mehr ein Begleitinstrument, sondern ein höchst wichtiges Ausdrucksorgan, das mit unendlicher Schmiegsamkeit und Folgsamkeit jedem Willensimpuls des Komponisten nachgibt und jeder Phase der Handlung erhöhten Ausdruck nicht nur, sondern oft eine ganz neue, eigentümliche Bedeutung verleiht. Aber die Singstimmen werden von den Instrumenten nicht erdrückt, sondern sie kommen zu ihrem vollen Recht selbst da, wo das Orchester scheinbar die Führung übernimmt und ganz selbständig daherschreitet, wie im „Figaro“ bei der Verkleidungsarie Susannes „Komm näher, Kniee hin vor mir“, oder bei Figaros Arie „Dort vergiß süßes Fleh'n“, und diese vollkommene Harmonie zwischen Gesangs- und Instrumentalausdruck, dieses gegenseitige Sichergängen und Sineinanderarbeiten der beiden Darstellungsfaktoren ist es, was uns in Erstaunen versetzt und mit Bewunderung erfüllt.

Die Art dieses Orchesterspiels will ich wenigstens andeuten. Nehmen wir die sogenannte Registerarie Leporellos. Ich habe, wenn dies Stück anhebt, immer den Eindruck, daß Leporello nicht zu Elvira allein spricht, sondern daß die Instrumente wie ein Haufe Neugieriger ringsherum stehen und die Entwicklung der Dinge abwarten. Zuerst nur Streicher, die Geigen spizen die Ohren, und als der würdige Diener Elvira erklärt, er wolle die Liste der Liebchaften seines Herrn vorlesen, da kreischen die Flöten und Fagotte förmlich auf vor Vergnügen, und die Oboen brechen in helles Lachen aus; dann zählt Leporello auf: „hier sechshundert und vierzig in Welschland“ — wieder der vergnügte Aufschrei der Holzbläser; „da zweihundert im kälteren Deutschland“ — nochmals dieselbe Explosion, und so geht es weiter, immer haben die Instrumente irgendeine Bemerkung zu machen. Im zweiten Teil der Arie tritt plötzlich ein überraschender Trugschluß ein, der nach B-Dur statt nach D-Dur führt — da bleiben alle Instrumente, mit Ausnahme

des Fagotts, das ruhig auf- und niederspaziert, erwartungsvoll auf leisen Haltetönen liegen: jetzt kommt gewiß etwas ganz Feines. Und richtig: „*ma passion predominante è la giovin principiante*“ (für ganz junge Mädchen hat er eine besondere Leidenschaft). Wiederum allgemeines Richern der Flöten, Fagotte, Oboen. Oder als Don Giovanni in Leporellos Mantel den Bauern auseinandersetzt, was sie tun müssen, um den Bösewicht, der Zerlina verführen wollte, zu fangen: „ihr geht nach jener Seite hin“ — zustimmendes Kopfnicken der zweiten Geigen — „nach jener Seite ihr“ — wieder nicken die Streicher; und später: „seht ihr ein schmachtend Pärchen im Mondenscheine wallen“ — da tänzeln auch schon zwei Fagotte Arm in Arm daher. Zu Duzenden könnte man solche Stellen anführen, ohne den Stoff zu erschöpfen.

Wie im Orchester alles lebt und webt, so wird auch im Gesangsensemble von Mozart eine bis ins letzte gehende Durch-
 arbeitung erzielt in der Art, daß der musikalische Charakter einer Persönlichkeit, selbst wenn Stimmen und Handlungsfäden sich durchschlingen, so treu wie möglich gewahrt bleibt. Nur ein Beispiel. Als der Komtur von Giovanni zu Tode getroffen ist, sprechen drei der Handelnden ihre Empfindungen aus, drei Bassstimmen singen gegeneinander! Schwer liegen unten die gehaltenen Töne der Hörner und Fagotte, in gleichmäßigen staccierten Triolen, wie Tropfen rinnenden Blutes, gehen die Geigen. Dazu Don Giovanni mit einem nach Moll gewendeten Motiv aus Donna Annas Drohrede, als ob er sagen wollte: da sieh, du Töbrin, das hast du durch dein Schreien angerichtet; und der Komtur, erst in abgerissenen Sätzen, durch Pausen unterbrochen, dann nur noch in Silben, ohne Atem, ersterbend; und Leporello, der unbeirrte Schwächer, ist hier anfangs sprachlos, nur Schreckensausrufe in gehaltenen verminderten Septimen entringen sich ihm, aber dann findet er wieder Worte, und in schnellen Notenn jammert er leise vor sich hin. Und nun der Zusammenklang dieser einzelnen Stimm-
 linien — erst durch die harmonische Verkettung wird der Realismus der Naturnachahmung stilisiert; das schwingt alles in gehobenen Rhythmen, und stellt uns, über das Bühnentwerk hinweg, das Triebwerk der Gefühle vor die Seele.

Wenn man Beaumarchais „*Mariage de Figaro*“ liest, begreift man nicht recht die Möglichkeit, wie aus diesem

politischen Intrigenstück eine Oper werden könne. Da Ponte hat die Bearbeitung mit großem Geschick vollzogen; die Politik ist, wie schon gesagt, ganz ausgeschieden, aber es bleibt noch so viel an Intrige übrig, daß die Musik, so scheint es, nur spärlich Stellen findet, wo sie sich so recht ausbreiten kann. Liebe kämpft gegen Sinnlichkeit. Der Graf will von Susanne ein Schäferstündchen, Figaro sucht das zu vereiteln; die Gräfin will, von der treuen Susanne unterstützt, die Liebe des Gatten zurückgewinnen, zwischen ihnen der girrende Cherubin, das groteske Paar Basilio und Marcelline. Kaum wird ein Knoten gelöst, ist schon ein anderer geschürzt; im Finale des ersten Aktes scheint die Wirrnis undurchdringlich — aber die Musik legt alles in deutliche Gruppen auseinander, erleuchtet das Dunkle, verklärt das Ganze. Nur der Seherblick des Genies konnte das Wunder vollbringen, in diesem Finale das so tief verborgene musikalische Wesen aufzuspüren und ans Tageslicht zu ziehen. Der zweite Akt steht hinter dem ersten zurück, namentlich eine Stelle ist schwach, sie „riecht nach Musik“, wie Gluck sagen würde, vor dem Finale, wo fünf Sologesänge aufeinander folgen, von denen die ersten vier musikalisch entbehrlich, dramatisch schädlich sind; Susannes herrliche „Gartenarie“ leitet dann zu dem kräftigen Schluß hinüber.

Don Giovanni steht mir im ganzen höher als Figaros Hochzeit. Nicht nur, daß der Reichtum an musikalisch durchgeführten Personentypen noch größer ist, auch die Handlung erscheint klarer, einheitlicher. Eins kettet sich logisch ans andere. Don Giovanni's Dämon peitscht ihn von Abenteuer zu Abenteuer, sein Übermut versucht die Geisterwelt — da kommt er zu Fall und stirbt wie ein Held. Er hat den Komtur zu Gast geladen; der erscheint und fragt ihn: „Weißt du nun, was dir ziemet? Gib Antwort mir: wirst mein Mahl auch du nun teilen?“ Also der Kavaliere hat die Einladung eines anderen Kavaliere angenommen und erwartet nun, daß ihm jener den Besuch erwidere. Und Don Juan weiß, was er verspricht, wenn er antwortet: „Noch nie hab ich gezittert, ich fürchte nichts, drum sei's.“ Er sagt den Gegenbesuch im Jenseits zu, stolz und kühn, wie er gelebt, geht er in den Tod, und fast verächtlich klingt das „Nein“, das er des Komturs Drängen, seine Seele zu retten, entgegenschleudert. Diese

Gastmahlscene ist musikalisch von merkwürdiger Gewalt, und dabei sind die Mittel unbegreiflich einfach: auf- und absteigende Tonleitern der Flöten und ersten Geigen, dazu gehaltene Akkorde der übrigen Holz- und Blechbläser und Tremolo der zweiten Geigen und Bratschen — das ist alles, aber diese Tonleitern, die von Takt zu Takt auf einer höheren Stufe beginnen, üben eine wahrhaft beklemmende Wirkung aus, es ist, als ob Schlangen auf uns zukröchen, näher, immer näher; Schauer steigen aus den Akkorden auf, der Hauch der Ewigkeit weht uns an.

Nachdem Don Giovanni von der Unterwelt verschlungen ist, erscheinen Ottavio, Donna Anna und die übrigen mit Häschern, um ihn zu fangen. Diese Schlussszene darf beileibe nicht wegbleiben, wie es gewöhnlich geschieht; denn der Don Giovanni ist ein „dramma giocoso“, und der *giuoco* besteht eben darin, daß das Ausnahmegericht auch nur dem Übermenschlichen erliegt, nicht der sogenannten irdischen Gerechtigkeit. Es kann nichts Komischeres geben, als nach dem Ungeheuren, das sich ereignet hat, die Philistersentenz zu vernehmen: „Also stirbt, wer Böses tat. Ja dem Sünder wird Vergeltung, wenn die letzte Stunde naht.“ Durch dies Satyrspiel nach der Tragödie löst sich auch die Spannung in der Seele des Hörers: er wird in den Alltag zurückgeleitet, aus dem er gekommen war.

Leider ist die Möglichkeit, diese Meisterwerke in ihrer ganzen Feinheit zu verstehen und in ihrer ganzen Größe zu erfassen, für das heutige Publikum fast zur Unmöglichkeit geworden. Denn Musik und Text sind hier aufs innigste zusammengeschweißt, die Charakteristik geht oft bis auf das einzelne Wort — und diese Worte sind italienisch. Die älteren deutschen Übersetzungen haben in dem Sinn des Textes wahre Verheerungen angerichtet und oft Vernunft geradezu in Unvernunft verkehrt; neuerdings sind in München erfolgreiche Versuche gemacht worden, dem Text durch sinngetreue Übertragung zu seinem Recht, d. h. zu seinem ursprünglichen festen Zusammenhang mit der Musik zu verhelfen. Das ist aufs höchste anzuerkennen, kann aber doch das unwiederbringlich verlorene Original nicht zurückerobern.

Nach Don Giovanni kam „*Così fan tutte*“, — so machen sie's alle — die Frauen nämlich, was zum Glück nicht wahr

ist. Eine Posse, nicht sehr witzig, aber leidlich lustig, mit einem höchst berechneten Orchester und wundervollen Ensembles. Es muß sehr gut aufgeführt, die Aktion der Sänger muß in genaue Übereinstimmung mit den Orchestermalereien gebracht werden, dann ist das Stück noch heute recht unterhaltend, die Musik zum Teil köstlich.

Dann die Zauberflöte. Man denkt an Pegasus im Joch, wenn man ihre Entstehungsgeschichte liest. Auf der einen Seite der zum Äther emporstrebende Genius, auf der anderen der triviale Theaterhandwerker, der mit Kaufmannsschlaueit den beflügelten Geist auf die Erde niederzuziehen trachtet, ganz niedrig, damit auch der Pöbel das seltsame Wesen betasten könne. So entstand ein Mittleres zwischen Himmel und Erde: eine Musik, die uns menschlich so nahe tritt, und die doch oft einen so starken Schwung zur Höhe nimmt, daß wir Augen und Herzen weit nach oben richten müssen, um ihr zu folgen.

Den Stoff der Oper hat Schikaneder nach einem Märchen aus Wielands „Dschinnistan“ — Lulu oder die Zauberflöte — bearbeitet. Als das Werk halb fertig war, brachte das Leopoldstädter Theater ein „Maschinen-Singspiel“ ähnlichen Inhalts auf die Bühne: „Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither“, mit Musik von Wenzel Müller. Das störte Schikaneders Reise, deshalb gab er dem Text schnell eine andere Richtung und flocht, um dem Werk besondere Würze und Anziehung zu geben, noch etwas aus den Gebräuchen der Freimaurerorden hinein. So bekam die Handlung in der Mitte einen Bruch: aus der Königin der Nacht, die uns zuerst als leidende, liebende, um ihre entführte Tochter trauernde Mutter entgegentritt, wurde ein böser Dämon, und Sarastro, der Mädchenräuber, wandelte sich in einen überlegenen, gütig waltenden Herrscher in dem geheimnisvollen Tempelreich der Isis. Die Sprache ist ungewöhnlich platt, das Ganze, als Drama betrachtet, nicht ernst zu nehmen, und doch hat die Phantastik dieser locker geknüpften Szenenfolge mit ihrer dunkel durchschimmernden Symbolik eigene Reize; selbst Goethe meinte, die Zauberflöte sei zwar voller Unwahrscheinlichkeiten und Späße, die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, daß er in hohem Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu

wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen und trug sich mit dem Gedanken, dem Werke eine Fortsetzung zu geben.

Überlegen wir alles recht, so ist es nicht das Stück und seine Einzelheiten, was uns in der Zauberflöte anzieht; nicht Schikaneders, sondern Mozarts Gestalten kennen und lieben wir. Er hat das Ganze in sich aufgenommen und aus dem Geist der Tonkunst heraus neu geboren, er hat die Persönlichkeiten, die wir leidend oder handelnd vor uns sehen, recht eigentlich geschaffen: fein ist Sarastro's feierliche Würde, fein die Dämonik der Königin der Nacht, die nicht einmal durch die aus Gefälligkeit gegen Mad. Hofer, Mozarts koloraturfertige Schwägerin, eingeschobenen, unorganischen Passagen Einbuße erleidet; fein Papagenos Romik und Volkstümlichkeit, Papagenas kindliches Wesen, Paminas Anmut, Tamino's vertrauende Unschuld. Mit einem unendlichen Reichtum an musikalischen Ausdrucksmitteln sind diese so verschiedenen Typen vor uns hingestellt. Die Overtüre schon deutet die Gegensätze des Stückes an: feierliche Bläserafforde und ernste Melodik rahmen eine leicht und frohgemut, wie Papagenos Geschwätz dahinlaufende Fuge ein, deren heiterer Fluß nur ganz leicht durch schnell verschwindende Schatten einmal getrübt wird. Und dann findet das einfache Lied so gut Verwendung, wie die Bravour-Arie, der figurierter Choral so gut, wie der homophone Chorsatz, das volkstümliche Duett so gut, wie das kunstreichste Ensemble. Wahrlich: nirgends vielleicht hat die Musik ihre vergeistigende Kraft so stark bewährt, wie in dieser deutschen Oper.

Von Mozarts kirchlichen Werken sind uns zwei am meisten vertraut: das Requiem und das kleine „Ave verum corpus“ für vier Singstimmen mit Streichinstrumenten. Aus guten Gründen, denn so hoch man anderes schätzen mag, wie einzelne Sätze der C-Moll-Messe, so ragt doch das Requiem durch seine Größe, das Ave verum durch seine Lieblichkeit aus Mozarts Kirchenmusik hervor. Das Ave verum ist eine echte Gelegenheitsarbeit, wie ja Mozart, gleich den meisten Kunstgenossen seiner Zeit, für gewöhnlich „auf Bestellung“ schrieb. Hier war es Gefälligkeit gegen den Schullehrer und Chorleiter Stoll in Baden, wo Mozarts Frau 1790 und 1791 eine Kur gebrauchte. Demut und naive Frömmigkeit verkörpern sich in diesem Stück mit hinreißender Anmut, es ist eine Reinheit der Linienführung, eine Keuschheit des Klanges, die an Palestrinas Kunst gemahnen,

nur ist der Ausdruck um den Abstand zweier Jahrhunderte intensiver.

Das Requiem hat Höhepunkte, über die Mozart auch in andersgearteten Werken nicht hinausgekommen ist. Das *Rex tremendae majestatis* mit seiner erschütternden Wucht, das *Recordare* für Soloquartett, in dem die Stimmen so eindringlich auf Christi Kreuzgang deuten (*quaerens me sedisti lassus*), das *Confutatis maledictis* und darin vornehmlich die Stelle, wo der Betende fleht: *oro supplex et acclinis*, von A-Moll nach As-Moll, G-Moll, F-Moll sinkend, gleichsam, als ob er immer tiefer von seinem Schuldbewußtsein niedergedrückt würde — alles das sind Offenbarungen. Dem *Lacrimosa* hätte gewiß Mozart noch mehr Breite gegeben, der Schluß erscheint abgehakt, aber die Melodie und die schluchzenden Figuren des Orchesters sind herzbewegend. Und das *Agnus Dei* soll ganz von Süßmayr sein? Ich schließe mich durchaus der Meinung von Marx an: „Hat das Mozart nicht geschrieben, nun wohl! so ist der, der es geschrieben, Mozart.“ Für den Künstler ist gewiß kein schönerer Tod zu denken, als das Hinfinken nach diesem Grabgesang.

* * *



Ludwig van Beethoven

nach einer Lithographie des Ölgemäldes von Ferdinand Simon

Ludwig van Beethoven.

Ludwig van Beethovens Leben ist dunkel gewesen. Über seiner Jugend liegen tiefe Schatten, tiefere noch über seinem Alter, nur die Jünglingsjahre sind von heller Sonne bestrahlt. So urteilen wir Alltagsmenschen — und wissen doch nicht, ob das Schaffen des Genies nicht Freuden birgt, die alles, was wir Leiden nennen, tausendfach aufwiegen.

Beethoven entstammt dem Rheinland und einem alten Tonkünstlergeschlecht. Er ist am 17. Dezember 1770 getauft, und wahrscheinlich am 15. Dezember geboren, in Bonn, wo schon sein Großvater Ludwig Hofmusikus und später Hofkapellmeister des Kurfürsten Clemens August gewesen war, und wo sein Vater Johann als Tenorist in der kurfürstlich-erzbischöflichen Kapelle wirkte. Denken wir an Mozarts Vater und an die liebende Sorgfalt, mit der er seine Kinder erzog und in der Musik unterrichtete, und vergleichen wir mit ihm Johann van Beethoven, so finden wir die größten Kontraste, die sich denken lassen: dort eine Ehrfurcht gebietende Persönlichkeit, hier ein verwilderter, dem Trunke ergebener Mensch, der, sobald des Sohnes starkes Musiktalent zutage trat, es zwar zu pflegen begann, aber in seiner regellosen Art und mehr, um es später als Erwerbsquelle auszunutzen, als aus idealen Beweggründen. Auch als der Tenorist Tobias Friedrich Pfeiffer, der 1779 nach Bonn gekommen war, die Unterweisung Ludwigs übernahm, scheint es sehr wesentlich besser nicht geworden zu sein, immer noch wurde der Knabe mehr in die Musik hineingestoßen, als hineinerzogen, denn wir hören, daß öfter der Vater und Pfeiffer, wenn sie nach halb oder ganz durchschwärmter Nacht heimkehrten, ihn aus dem Bett zerrten und zu stundenlangem Üben zwangen. Ernstler erfüllte seine Pflichten als Lehrer der alte Hoforganist van den Ceden, am meisten jedoch wurde Beethoven gefördert durch Christian Gottlob Neefe, der 1782 van den Cedens Nachfolger wurde, nachdem er schon vorher öfter als Kapell-

meister einer Theatergesellschaft in Bonn gewesen war. Neefe besaß nicht nur eine umfassende allgemeine Bildung, einen scharfen und regen Geist, sondern war auch ein vortrefflicher, in jeder Hinsicht gründlich geschulter Musiker, der Ludwig zuerst in die Geheimnisse von Bachs wohltemperiertem Klavier eingeführt und ihm regelmäßigen Kompositionsunterricht erteilt haben soll. Beethoven selbst mußte eine hohe Meinung von Neefes Verdiensten um seine musikalische Erziehung haben, denn er schrieb ihm noch später von Wien aus: „Ich danke Ihnen für ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilt haben. Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie Theil daran.“ Unter Neefes Anleitung hat er wahrscheinlich auch die drei Klaviersonaten komponiert, die er im Alter von 13 Jahren schrieb, dem Kurfürsten Maximilian Friedrich widmete und in Speier drucken ließ.

Im Jahre 1787 machte Beethoven eine Reise nach Wien, hauptsächlich um Mozart kennen zu lernen und seinen Unterricht zu genießen. Diesen Zweck erreichte er auch, doch dauerte der Verkehr mit Mozart nur kurze Zeit, wie überhaupt dieser erste Wiener Aufenthalt sehr bald abgebrochen wurde, denn Beethoven erhielt die Nachricht von einer schweren Erkrankung seiner Mutter, die ihn zwang, nach Bonn zurückzukehren. Er kam früh genug, um die inniggeliebte Beschützerin seiner Jugend noch einmal zu sprechen, aber am 17. Juli 1787 starb die vielgeprüfte und vergrämte Frau. Die Sorge für seine jüngeren Geschwister, die Brüder Caspar Carl und Johann, sowie eine kleine Schwester, die bald starb, lag nun hauptsächlich auf Ludwig, denn der Vater verwahrloste immer mehr, die Ungunst seiner Verhältnisse trieb ihn immer mehr dem Wirtshausleben in die Arme, und 1789, da er schon fast unzurechnungsfähig war, wurde er seiner Stellung in der kurfürstlichen Kapelle enthoben. Ludwig bekleidete seit diesem Jahre die Stellung eines Bratschisten im Orchester und wurde später auch Hoforganist. Nach der Absetzung des Vaters erhielt er die Hälfte von dessen Gehalt, hundert Taler nebst drei Malter Korn jährlich, als Zulage „für die Erziehung seiner Geschwistrigen“ zugebilligt.

So traurig Beethovens häusliches Leben war, so früh er an den bittersten Lebensernst gewöhnt wurde, so wenig ließ er

sich dadurch niederdrücken; hatte er doch Jugendkraft und Jugendmut, fand er doch gütige Herzen und fühlende Seelen, die sich seiner und seines ungewöhnlichen Talentes liebend annahmen. Außer dem alten Freunde Franz Rieß ist hier namentlich Graf Waldstein zu nennen, der Beethoven immer mit Rat und besser noch mit Tat unterstützt hat, sowie Frau v. Breuning, in deren Haus er Musikunterricht erteilte, und mit deren Kindern Cleonore und Stephan er zeitlebens innig befreundet geblieben ist.

Als Klavierspieler hatte Beethoven in Bonn schon Aufmerksamkeit erregt, besonders durch seine Kunst der freien Phantasie. Als das kurfürstliche Orchester im Sommer 1791 einen Konzertausflug machte, war er es, der als Künstler besonders hervorstach, der in Mainz den berühmten Klaviervirtuosen Sterkel in Vertwunderung setzte und in Mergentheim den Kaplan Junker zu einem enthusiastischen Bericht über sein geniales Spiel begeisterte. Diese Erfolge mögen mit die Veranlassung gewesen sein, daß im Juli 1792, als Haydn bei der Rückkehr von seiner ersten englischen Reise Bonn berührte, Beethoven ihm vorgestellt wurde. Seine Kompositionen (wahrscheinlich eine der Kantaten, die er auf den Tod Josephs II. und die Thronbesteigung Leopolds II. geschrieben hatte) machten solchen Eindruck auf den alten Herrn, daß er Beethoven ermunterte, nach Wien zu kommen, wo er ihn selbst weiter bilden wollte.

Der Gedanke, Beethoven nach Wien zu locken, ist indessen kaum von Haydn allein ausgegangen, vielmehr waren es gewiß Graf Waldstein und der Kurfürst, die, um ihren hochbegabten Landsmann zu fördern, den berühmten Komponisten zu seinem freundlichen Angebot veranlaßt hatten. Der Kurfürst war es auch, der Beethoven nun diesen Studienaufenthalt — denn darauf nur war es anfangs abgesehen — in Wien ermöglichte: er gab ihm Urlaub und ließ ihm sein Gehalt als Hoforganist weiter anweisen. Anfang November 1792 kam Beethoven in Wien an und begann auch wirklich den Unterricht bei Haydn, der jedoch die Unterweisung etwas leicht genommen zu haben scheint, denn der Komponist Johann Schenk machte Beethoven gelegentlich auf Fehler in seinen Arbeiten aufmerksam, die Haydn unverbessert gelassen hatte, wodurch Beethoven veranlaßt wurde, bei Schenk selbst weiter zu studieren, ohne indessen seine Besuche

bei Haydn aufzugeben. Später, als Haydn zum zweitenmal nach England ging, setzte Beethoven seine Kompositionsübungen bei Albrechtsberger fort und hörte auch hin und wieder den Rat Antonio Salieris, wobei es sich wahrscheinlich um Gesangliches gehandelt hat, um die Vervollkommnung im Vokalsatz, in der Deklamation u. dgl.

Der Schulunterricht, den Beethoven in Bonn genossen hatte, scheint sehr mangelhaft gewesen zu sein, oder aber es fehlten dem störrischen und eigensinnigen jungen Musiker Talent und Lust, gehörigen Nutzen aus der Schule zu ziehen, denn das Wissen, das er nach Wien mitbrachte, war erstaunlich gering, und ebenso gering sein gesellschaftlicher Schliff, die sichere Beherrschung feiner Umgangsformen. In Wien fand er nun sehr bald Zutritt zur vornehmsten Gesellschaft, anfangs durch die Empfehlung Waldsteins, später durch seine Musik, denn musikalisches Talent war bei dem österreichischen Adel ein Freibrief, der alle Türen öffnete, und da mag er wohl das Bedürfnis gefühlt haben, einiges von dem nachzuholen, was er in Bonn versäumt hatte. So hören wir, daß er nach einem Tanzmeister Umschau hielt, daß er in wissenschaftlichen Fächern Unterricht nehmen wollte und auf gewählte Kleidung großen Wert legte. Das Interesse für Dichtkunst und gute Lektüre scheint in ihm schon durch Neefes Einfluß und durch den Verkehr in der Familie Breuning erweckt zu sein, und ist auch später immer lebendig geblieben. Einmal schreibt er an Breitkopf und Härtel: „Vielleicht könnten sie mir eine Ausgabe von Göthe's und Schiller's vollständigen Werken zukommen lassen — von Ihrem litterarischen Reichthum geht so was bei ihnen ein, und ich schicke ihnen denn für mancherley d. g. etwas, was ausgeht in alle Welt — die zwei Dichter sind meine Lieblingsdichter sowie Ossian, Homer, welchen letztern ich leider nur in Übersetzungen lesen kann, — da sie dieselben — Göthe und Schiller — so bloß nur aus ihrer litterarischen Schatzkammer ausschütten zu brauchen, so machen Sie mir die größte Freude — nb. wenn Sie mir sie bald schicken — damit . . .“ Aber so gering Beethovens positive Kenntnisse gewesen sein mögen — er besaß dafür etwas, das schwerer wiegt, als Schulwissen und sogenannte Bildung: einen selbständigen, tief dringenden Geist, der alles, was ihm in Kunst, Dichtung, Politik entgegentrat, in ganz eigener Art auffaßte und für sich verarbeitete.

Stolz durfte er deshalb Breitkopf auf eine wahrscheinlich zweifelnde Bemerkung erwidern: „Es gibt keine Abhandlung, die sobald zu gelehrt für mich wäre, ohne auch im mindesten Anspruch auf eigene Gelehrsamkeit zu machen habe ich mich doch bestrebt von Kindheit an, den Sinn der Bessern und Weisen jedes Zeitalters zu fassen, Schande für einen Künstler, der es nicht für Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens soweit zu bringen. —“

In Wien wurde Beethoven sehr bald gezwungen, sich ganz auf eigene Füße zu stellen, denn die politischen Wirren, die schließlich zur Absetzung des Kurfürsten von Köln führten, brachten es mit sich, daß schon im ersten Jahr des Wiener Aufenthalts das Hoforganistengehalt von 100 Dukaten ganz unregelmäßig einlief und von 1794 an vollständig ausblieb. Es wurde ihm nicht schwer, selbst für seinen Lebensunterhalt zu sorgen, denn er gab eine ziemliche Anzahl gut bezahlter Unterrichtsstunden, und nachdem er durch seine dem Fürsten Lichnowsky gewidmeten drei Klaviertrios, die gleichsam, als sollte alles, was in Bonn komponiert war, ausgelöscht werden, die Opuszahl 1 trugen, sowie durch die drei Haydn zugeeigneten Klavierfonaten op. 2 einer größeren Öffentlichkeit bekannt geworden war, flossen ihm auch die Bestellungen von Verlegern reichlich zu, so daß er sich bald in einer günstigen Erwerbslage befand. Im Jahre 1800 konnte er seinem Freunde Wegeler schreiben: „Von meiner Lage willst Du was wissen; nun, sie wäre eben so schlecht nicht. Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowsky, der, so unglaublich es Dir auch ist, wenn ich Dir es sage, immer mein wärmster Freund war und geblieben ist, . . . eine sichere Summe von 600 Gulden ausgeworfen, die ich, so lange ich keine für mich passende Anstellung finde, ziehen kann; meine Compositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger und noch mehr, wenn ich mirs angelegen sein lassen will: man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt. Du siehst, daß es eine hübsche Sache ist, z. B. ich sehe einen Freund in Noth, und mein Beutel erlaubet eben nicht ihm gleich zu helfen, so darf ich mich nur hinsetzen und in kurzer Zeit ist ihm geholfen.“

Für das große Publikum war Beethoven hauptsächlich der glänzende Klavierspieler. Wurde schon in der Bonner Zeit an

ihm gerühmt, daß es schein, als habe er sich einen ganz neuen Weg bahnen wollen, so trat in Wien das, was sein Klavierspiel von dem anderer Künstler unterschied, immer deutlicher hervor: nicht die Geläufigkeit, die Technik bewunderte man, sondern den Geist, das Feuer und die Kraft des Vortrags und seine unnachahmliche Art, eine Kantilene zu spielen, auf dem Klavier zu singen, vor allem jedoch sein freies Phantasieren, das durch Kühnheit und Originalität nach dem allgemeinen Urteil hinreißend gewesen sein muß. Anfangs trat denn Beethoven auch oft als Klavierspieler vor die Öffentlichkeit. Sein erstes Konzert hatte er in Wien 1795 gegeben, und im nächsten Jahr lernten ihn auch weitere Kreise als Virtuosen kennen, denn hier machte er seine einzige Konzertreise und ließ sich in Prag, Nürnberg und Berlin mit dem größten Erfolg hören. In Berlin phantasierte er im Kreise der Singakademie, spielte beim Prinzen Louis Ferdinand und vor dem König Friedrich Wilhelm II. mit Duport zusammen zwei für diesen Zweck komponierte Sonaten für Violoncello und Klavier (op. 5), die er später auch dem König widmete. Während der Jahre 1796—1798 sehen wir ihn noch öfter als Klavierspieler auftreten, nach 1800 aber zog er sich immer mehr vom Konzertleben zurück und nahm 1814 mit dem Vortrag seines großen B-Dur-Trios als ausübender Künstler überhaupt Abschied von der Öffentlichkeit.

Dieser Verzicht auf eine Laufbahn, die sich ihm so verheißungsvoll eröffnet hatte, geschah nicht freiwillig; vielmehr war die Ursache ein Leiden, das gerade für ihn, den Musiker, ganz besonders furchtbar und schmerzlich sein mußte: sein Gehör begann zu schwinden, wurde von Jahr zu Jahr schwächer und ging schließlich in fast vollständige Taubheit über, so daß der unglückliche Künstler nur noch auf schriftlichem Wege sich mit seiner Umgebung zu verständigen vermochte (etwa seit 1815). Anfangs war er bestrebt, dies Leiden sorgfältig zu verheimlichen, und erst, als der Zustand so weit fortgeschritten war, daß er von anderen bemerkt werden mußte, machte Beethoven kein Hehl mehr daraus und suchte durch Hörinstrumente zu bessern, was im Grunde doch nicht zu bessern war. Von der Erkenntnis seiner schrecklichen Lage wurde er bisweilen fast überwältigt. Wir haben in dem sogenannten Heiligenstädter Testament von 1802 ein Beweisstück, wie sein ganzes Wesen bis in den Grund erschüttert und aufgereggt war durch den Ausblick in die

Zukunft, die nun vor ihm lag. Das Schriftstück ist an seine Brüder gerichtet, die nicht lange nach seiner Ankunft in Wien sich ebenfalls dort niedergelassen hatten; der eine trat als Lehrling in die Hofapotheke ein, der andere wurde Kassenbeamter. Diese Brüder, besonders Johann, verursachten Beethoven manches Herzeleid, mischten sich in seine geschäftlichen Angelegenheiten und suchten ältere Freunde von ihm abzu drängen und sich an ihre Stelle zu setzen. Darüber kam es zu allerlei Reibereien und Zerwürfnissen, die zeitweise, scheint es, einen solchen Grad annahmen, daß er sich Johann vollständig entfremdete und nicht einmal seinen Namen aussprach oder schrieb. Das „Testament“ selbst ist so wichtig für die Erkenntnis von Beethovens Charakter und Seelenleben, daß ich es unverkürzt und unverändert in seiner seltsam wilden Rechtschreibung und Satz bildung hierher setzen will.

Für meine Brüder Carl und

Beethoven.

O ihr Menschen die ihr mich für feindselig störisch oder Misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime ursache von dem, was euch so scheint, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das Barte gefühl des wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß seit 6 jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von jahr zu jahr in der Hofnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem überblick eines dauernden übelß (dessen Heilung vielleicht jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen Lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Berstreuungen der gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreht, denn ich bin taub, ach wie wär es möglich, daß ich dann die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bey mir in einem vollkommenern grade als bey andern sehn sollte, einen Sinn den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem

Sache gewiß haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe thut mir mein unglück, indem ich dabey verkannt werden muß, für mich darf Erholung in Menschlicher gesellschaft, feinere unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statt haben, ganz allein fast nur so viel als es die höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße aengstlichkeit indem ich befürchte in gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen — so war es denn auch dieses halbe jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem vernünftigen arzte aufgefordert, so viel als möglich mein gehör zu schonen, kamm er fast meiner jezigen natürlichen Dispozition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hungerissen, ich mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung, wenn jemand neben mir stand und von weitem eine flöte hörte und ich nichts hörte oder jemand den Hirten Singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben — nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten Versetzen kann — Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich soll mein Entschluß seyn, auszuharren, bis es den unerbittlichen parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefaßt — schon in meinem 28. jahre gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand — Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weißt, daß menschenliebe und neigung zum wohlthun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe

würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden — ihr meine Brüder Carl und , sobald ich tod bin und professor schmid lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bey, damit wenigstens so viel als möglich die welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde — Zugleich erkläre ich euch beyde hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es redlich, und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen, dir Bruder Carl danke ich noch ins besondere für deine in dieser leztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit, mein Wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenloseres Leben, als mir, werde, empfiehlt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen nicht geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte — lebt wohl und liebt euch — allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor schmidt — die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bey einem von euch, doch entstehe deshalb kein streit unter euch, sobald sie euch aber zu etwas nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann — so wärs geschehen — mit freuden eil ich dem Tode entgegen — kommt er früher als ich gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen Leidenden Zustande? — komm, wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen — lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen seyhd es —

Heiglstadt
am 6^{ten} October
1802

Ludwig van Beethoven.
(Siegel)

Für meine Brüder
Carl und
nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

Heiligsstadt am 10^{ten} October 1802 so nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig — ja die geliebte Hoffnung — die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkt geheilet zu seyn — sie muß mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden, fast wie ich hierher kam — gehe ich fort — selbst der Hohe Muth — der mich oft in den Schönen Sommertagen beselte — er ist verschwunden — O Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd — o wann — o wann o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen — Nie? nein — o es wäre zu hart.

Gewiß wird keiner dies wundersame menschliche Dokument, diesen Ausschrei eines zerrissenen Herzens ohne die tiefste Erschütterung lesen. Aber wie des Künstlers Seele beim Schaffen sich von allen äußeren und inneren Leiden frei zu machen wußte, ja, wie er vielleicht gerade im Schaffen ein Gegengewicht gegen diese Leiden fand, das möge der Umstand beweisen, daß zu derselben Zeit, wo jenes Testament geschrieben wurde, die zweite Symphonie, dies sonnige, scheinbar aus ganz beruhigter und gehobener Stimmung fließende Werk, entstand.

Es ist nun, als ob Beethoven nach der Erkenntnis seiner unheilbaren Krankheit eine förmliche Raserei des Schaffens überkommt, als wenn er vor Angst, nicht mehr alles aussprechen zu können, was er im Inneren fühlt, fast ohne Unterlaß und ohne Hemmungen arbeitet und immer neue, köstliche Werke zutage fördert. Wie bei Mozart das Jahrzehnt von 1781 bis 1791 die Zeit der größten Produktivität ist, so entstehen bei Beethoven zwischen 1800 und 1810 die meisten und hervorragendsten Werke. Im Jahre 1801 waren seine Kompositionen bis zu den sechs Quartetten op. 18 gedruckt; von da bis 1810 schuf er alle fünf Klavierkonzerte, das Violinkonzert, die sechs ersten Symphonien, die Streichquartette bis op. 95 (F-Moll), die 15 Klaviersonaten von op. 22 bis op. 81a (Les Adieux),

die fünf Violinsonaten von op. 23 bis op. 30, die Musik zu „Egmont“, die Adelaide, die Oper „Leonore“ in den ersten beiden Bearbeitungen, das Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“, das Oratorium „Christus am Ölberg“ und vieles andere.

Wenn man nun aus dem qualvollen Zustand, in dem sich Beethoven durch seine zunehmende Gehörlosigkeit befand, und aus manchen verzweifeltsten Stimmungsausbrüchen schließen wollte, er sei überhaupt ein verbitterter, melancholischer und menschenfeuer Charakter gewesen, so würde man sehr weit fehlgehen. Im Grunde war er vielmehr von heiterem und lebhaftem Temperament, ein Liebhaber von Scherzen, ein, wie Thayer sagt, „hartnäckiger, wenn auch nicht immer glücklicher Auffucher von Wortspielen“. Eins dieser Wortspiele kehrt immer wieder: von den „Nöten“, die ihm aus den „Nöten“ helfen. Seine Briefe an den Freund Zmeskall, an die Verleger Steiner und Haslinger, an den Neffen Carl u. a. legen von seiner Neigung zum Witzeln, ja, man kann sagen, zum Ulfen und zu Extempores von manchmal harmlosem, manchmal auch recht galligem Humor überreichlich Zeugnis ab.

Auch die Liebe hat ihn oftmals beunruhigt. Wegeler erzählt: „Beethoven war nie ohne Liebe und war meistens von ihr in hohem Grade ergriffen“, und berichtet ferner, daß er in Wien mitunter Eroberungen gemacht hatte, „die manchem Adonis wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären“. Es mag richtig sein, daß Beethoven von seinen verliebten Abenteuern im Augenblick sehr ergriffen war; sicher ist es jedoch, daß diese Ergriffenheit immer bald vorüberging. Er versichert ja selbst einmal bei Gelegenheit solcher Liebeslaune: so lange wie diese Dame, hätte ihn noch keine gefesselt, nämlich sieben volle Monate! Einmal freilich wurde es bitterer Ernst, denn wir besitzen einen Brief von ihm, der sicher aus tief bewegtem Herzen gekommen ist, gerichtet „An die unsterbliche Geliebte“. Er beginnt mit den Worten: „Mein Engel, mein Alles, mein Ich — nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift (mit deinem)“, und schließt: „ewig dein, ewig mein, ewig unß.“ Wann dieser Brief geschrieben und wer die Empfängerin ist, hat sich bis jetzt mit Sicherheit nicht ermitteln lassen. Früher nahm man an, daß die Gräfin Giulia Guicciardi das Objekt dieser Leidenschaft gewesen sei; Thayer wies mit aller Ent-

schiedenheit auf die Gräfin Therese Brunswick hin, und neuerdings wird auch Magdalene Willmann genannt, die schöne und anmutige Sängerin, für die Beethoven eine große Neigung hatte, und der er sogar einen Heiratsantrag machte.

Die Sommermonate pflegte Beethoven auf dem Lande zuzubringen, in der schönen Umgebung Wiens, in Baden, Heiligenstadt, Mödling, Hezendorf, Döbling. Seine Schwärmerei für die freie Gottesnatur war grenzenlos. Aus vielen Stellen seiner Briefe und Aufzeichnungen geht hervor, wie er in der Natur lebte und webte, wie er aus dem innigen Anschluß an sie neue Lebenslust zog, neuen Schaffenstrieb empfing. So lesen wir auf einem Notenblatt:

Auf'm Rahlenberg 1815. Ende September.

Allmächtiger
im walde
ich bin selig
glücklich im
wald jeder
Baum spricht
durch dich

O Gott welche
Herrlichkeit
in einer
solchen waldgegend
in den Höhen
ist Ruhe —
Ruhe ihm zu
dienen.

Oder an die Baronin von Droßdick: „Wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh aufs Land konnten. Erst am 8. kann ich diese Glückseligkeit genießen. Kindlich freue ich mich darauf, wie froh bin ich einmal in Gebüsch, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall den der Mensch sich wünscht! . . .“ Oder an Frau Streicher, die sich in Baden befand: „Kommen Sie an die alten Ruinen, so denken Sie, daß dort Beethoven oft verweilt; durchirren Sie die heimlichen Tannenwälder, so denken Sie, daß da Beethoven oft gedichtet, oder wie man sagt, komponiert.“

Im Jahre 1810 machte er die Bekanntschaft Bettina Brentanos (v. Arnim), der er die bekannten, ihn und sein Denken und Fühlen so gut kennzeichnenden Briefe schrieb. Zwei davon sind gewiß echt, der dritte aber ebenso gewiß unecht, wenn sich das darin Erzählte auch so zugetragen haben mag, wie es geschildert wird. Es ist jene Szene in Teplitz, wo bei der Begegnung mit einer Hofgesellschaft Goethe höflich grüßend

beiseite trat, während sich Beethoven grob durch die vornehmen Gäste hindurchdrängte. Innerlich ganz Aristokrat, liebte er es bisweilen, sich recht ostentativ demokratisch zu benehmen. Dem lag ein starkes Selbstbewußtsein und ein unbändiger Künstlerstolz zugrunde; den Adel der Gesinnung und des Talentes wollte er dem Adel der Geburt entgegensetzen, und wie er in Schillers Lied „An die Freude“ die Worte: „Deine Zauber binden wieder was die Mode streng geteilt“ in „was die Mode frech geteilt“ änderte, so faßte ihn oft eine grimme Wut gegen alles, was Konvention und gesellschaftliche Sitte hieß, und er schlug dann, wie bei jener Teplitzer Begegnung, unsanft über die Stränge. Ich muß sagen, daß das Benehmen der Kavaliere, die dem ungehährdigen Künstler lächelnd Platz machten und ihn freundlich grüßten, sehr viel sympathischer ist, als Beethovens gesuchte Unhöflichkeit.

Diese Begegnung fand 1812 statt. Vielleicht sind die Gespräche, die Beethoven mit Bettine über den Dichter führte, Unlaß geworden, daß er 1811 an Goethe einen verehrungsvollen Brief richtete und ihm seine Musik zum „Egmont“ übersandte. Goethe hat darauf nicht geantwortet, obwohl er durch „das Kind“ bereits auf den genialen Tonkünstler aufmerksam gemacht war, und hat auch später Zusendungen Franz Schuberts unbeachtet gelassen. Davon ist viel Wesens gemacht worden; Goethe hat den Vorwurf der Unfreundlichkeit und Gleichgültigkeit, oder der Verständnislosigkeit für hochstehende musikalische Kunstwerke über sich ergehen lassen müssen. Folgende Äußerung, die er zu Eckermann tat, dürfte dazu beitragen, sein Stillschweigen zu erklären und zu entschuldigen: „Ich habe große Herren gekannt, denen man viel zusendete. Diese machten sich gewisse Formulare und Redensarten, und so schrieben sie Briefe zu Hunderten, die sich alle gleich und alle Phrase waren. In mir aber lag dieses nie. Wenn ich nicht jemand etwas Besonderes und Gehöriges sagen konnte, wie es in der jedesmaligen Sache lag, so schrieb ich lieber gar nicht. Oberflächliche Redensarten hielt ich für unwürdig, und so ist es denn gekommen, daß ich manchem wackeren Manne, dem ich gern geschrieben hätte, nicht antworten konnte.“

In Teplitz waren Beethoven und Goethe viel zusammen; Goethe notiert in seinem Tagebuch: Teplitz, 19. Juli 1812. Beethoven. 20. Juli. Abends mit Beethoven nach Bilin ge-

fahren. 21. Juli. Abends bei Beethoven. Er spielte köstlich. 23. Juli. Bei Beethoven. Karlsbad 8. Sept. Beethovens Ankunft. Mittag für uns Beethoven.¹⁾ Welchen Eindruck der Dichter von dem Musiker empfangen hatte, erfahren wir aus seinem Bericht an Zelter: „Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt, sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt, allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, was vielleicht dem musikalischen Theil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel.“

Eine wichtige Veränderung seiner äußeren Lebenslage hatte Beethoven das Jahr 1809 gebracht. Es war nämlich im Jahre zuvor an ihn der Ruf ergangen, er solle als Kapellmeister des Königs Jérôme Bonaparte nach Kassel übersiedeln, und er war gar nicht abgeneigt, diesem Ruf zu folgen. Um das zu verhindern und den hochverehrten Meister an Oesterreich zu fesseln, taten sich nun drei Aristokraten zusammen: der Erzherzog Rudolf sowie die Fürsten Lobkowitz und Kinsky und setzten Beethoven ein Jahresgehalt von 4000 Gulden aus, wofür sich Beethoven verpflichten mußte, in Wien oder einer anderen österreichischen Stadt zu leben. Während die beiden Fürsten ihren Anteil an dieser Summe rein als einen Ehrensold für den Künstler ansahen, scheint ihn der Erzherzog als Honorar für den Musikunterricht, den ihm Beethoven erteilte und schon seit mehreren Jahren erteilt hatte, aufgefaßt zu haben. Die Verpflichtungen gegenüber dem Erzherzog wurden für Beethoven mit der Zeit sehr drückend, besonders in späteren Jahren, als körperliche Leiden seine Arbeitskraft und Elastizität mehr und mehr herabdrückten. Einmal klagt er: „Da ich den Sommer nicht hier zubrachte, so muß ich jetzt dafür alle Tage 2 Stunden Lection geben bei Sr. Kaiserl. Hoheit dem Erzherzog Rudolf. Dies nimmt mich so her, daß ich beinah zu allem andern unfähig bin. Und dabei kann ich nicht leben von dem, was ich ein-

1) Mit dieser Eintragung erledigen sich Thayers Zweifel daran, daß Goethe und Beethoven auch in Karlsbad zusammen gewesen sind.



Ludwig van Beethoven
nach einer Zeichnung von Usher

zunehmen habe, wozu nur meine Feder helfen kann.“ Man sieht, Beethoven hat vom Erzherzog nichts geschenkt bekommen, hat vielmehr für die Summe von 1500 Gulden jährlich (des Erzherzogs Beitrag zu dem Sold) redlich gearbeitet, und zwar nicht allein aus Pflichtgefühl, sondern, wie aus vielen seiner Briefe hervorgeht, aus wahrer herzlicher Zuneigung zu seinem hochgeborenen Schüler und aus Achtung vor seinem bedeutenden musikalischen Talent. Übrigens erlitt die Höhe dieses Betrages später bedeutende Einbuße, einmal durch das Finanzpatent vom 20. Februar 1811, das den Realwert des umlaufenden Papiergeldes sehr herabsetzte und die gesamte österreichische Geldwirtschaft störend beeinflusste, sodann durch den Rückgang der Einkünfte von Kinsky und Lobkowitz, so daß Beethoven, da seine Erkrankungen ihn in der Erwerbstätigkeit sehr behinderten, öfter in quälende Geldverlegenheiten kam.

Er hatte in Wien einen großen und ergebenen Freundeskreis. Bei seinem durch die steigende Harthörigkeit verstärkten Mißtrauen gegen seine ganze Umgebung, bei seinem ganz ungebändigten Temperament und seiner unbeschreiblichen Heftigkeit hat er es aber dahin gebracht, fast jeden der Freunde und Bekannten durch Beleidigungen und Grobheiten, die aus den unbedeutendsten Ursachen plötzlich herausbrachen, schwer zu kränken. War sein Zorn verraucht und sah er ein, daß er jemand unrecht getan, dann nahm er keinen Anstand, reuig Abbitte zu tun. Einmal schrieb er an Hummel: „Komme er nicht mehr zu mir! Er ist ein falscher Hund und falsche Hunde hole der Schinder. Beethoven.“ — Den Tag darauf bekam Hummel folgendes Billett: „Herzens Nagerl! Du bist ein ehrlicher Kerl und hattest Recht, das sehe ich ein; komme also diesen Nachmittag zu mir, du findest auch den Schuppanzigh und wir beide wollen dich rüffeln, knüffeln und schütteln, daß du deine Freude dran haben sollst. Dich küßt dein Beethoven, auch Mehlschöberl genannt.“ Oder er schreibt an Freund Zmeskall: „Verzeihen Sie mir von gestern ich wollte Ihnen heute Nachmittag selbst deswegen Abbitte thun; in meiner Lage worin ich mich jetzt befinde, bedarf ich überall Nachsicht, denn ich bin ein armer unglücklicher Mensch.“ Während ist ein Brief an Stephan v. Breuning: Beethoven bittet darin mit den herzlichsten Worten um Entschuldigung wegen seines heftigen Betragens und schickt ihm als Zeichen der Versöhnung sein Bild.

Nach 1810 kam Beethoven auf den verhängnisvollen Gedanken, eigene Wirtschaft zu führen. Er hatte bis dahin seine Mahlzeiten ganz regellos eingenommen, in einem beliebigen Wirtshaus und zu beliebiger Zeit, wie seine Arbeiten ihn gerade frei ließen. Nun wollte er sich binden und Hausherr sein, und hatte doch gar keine Anlage dazu. Einmal war er viel zu wetterwendisch, viel zu sehr abhängig von plötzlichen Entschliefungen und von meist aus Mißverständnissen entstehenden Verstimmungen, um einen stetigen Haushalt zu schaffen, ja nur zu ertragen. Konnte er doch nicht einmal zu einiger Stabilität im Wohnen kommen. Er war kein bequemer Mieter; wenn er seine Morgenwaschung vornahm, auf- und abgehend, Tonleitern heulend und den Fußboden überschwemmend, dann wurde das ganze Haus an diesem Akt beteiligt; und da er ohne Rücksicht auf Nebenwohner namentlich in späteren Jahren beim Komponieren sang und laut den Takt schlug, wann ihn gerade der Geist trieb, so ist es kein Wunder, daß dem „Narren“ öfter die Wohnung gekündigt wurde. Aber auch sonst wußte er es mit merkwürdigem Geschick einzurichten, daß ihm aus seinen Wohnungsverhältnissen die seltsamsten Schwierigkeiten entsprangen. 1804 z. B. war er im glücklichen Besiz von drei Behausungen. Die eine hatte er vergessen zu kündigen, die zweite räumte er wegen eines Zankes mit Breuning (der durch den oben erwähnten Brief beigelegt wurde), und alle drei mußte er bezahlen. Ferner aber hatte er in allen praktischen Dingen nicht die mindeste Erfahrung und nicht das mindeste Talent, sie sich anzueignen und sich in Neues und Ungewohntes zu schicken. So war es für ihn eine große Überraschung, als er die Geheimnisse der Staatspapiere ergründete und erfuhr, daß man nur zu bestimmten Zeiten einen Coupon abzuschneiden brauche, um bares Geld in die Hand zu bekommen. Mit dem Rechnen stand er auf dem gespanntesten Fuß, die wunderbarsten Abenteuer stießen ihm zu, wenn er sich auf einen Krieg mit Ziffern und Zahlen einließ. Wie sollte er nun als Inhaber eines eigenen Hauswesens bestehen! Die Geschichte dieser Wirtschaftsführung ist denn auch eine lange Kette tragikomischer Ereignisse.

In Frau Nanette Streicher fand Beethoven zwar eine besorgte, helfende Freundin, die ihm die Sorgen des Haushaltes so viel wie möglich abnahm, ihm Geschirr und Tafelsilber

kaufte, Dienstpersonal mietete und in jeder Weise darüber wachte, daß er nicht zu hart von den täglichen Bedürfnissen hin und her gestoßen wurde. Freilich konnte sie es nicht verhindern, daß Beethoven in fortwährendem Streit mit Köchin und Bedienung lag. Alle verfolgte er mit feinem Mißtrauen, alle beschuldigte er des Betruges, wenn er sich bei der Nachprüfung ihres Geldverbrauches verrechnet hatte, was ziemlich häufig geschah. In seinen Briefen zwischen 1816 und der Mitte der zwanziger Jahre spielen diese Haushaltssorgen eine wichtige Rolle. Er kümmert sich um jede Kleinigkeit, sorgt dafür, daß ein alter Glockenzug aus einer Wohnung entfernt und in die neue hinübergewechselt wird, fragt an, was eine Stiefelreparatur kostet, damit ihn der Diener nicht überborteile, überwacht die Einkäufe, zählt die Kaffeebohnen, kurz, wird durch fortwährende Sorgen um tausend Nichtigkeiten um eine große Summe von Arbeitslust und Arbeitszeit gebracht. Die Kämpfe mit den widerspenstigen Dienstleuten, die in Beethoven naturgemäß nichts weiter als einen höchst unangenehmen, nörglichen und groben Herrn sehen konnten, nehmen bisweilen ganz bedrohliche Formen an. So schreibt er einmal an Frau Streicher: „Die Fräulein M. ist ganz umgeändert, seit ich ihr das halb Duzend Bücher an den Kopf geworfen“; und ein andermal überlegt er ernstlich, ob es nicht geraten sei, die Störrische durch eine Tracht Prügel zu bessern. Klagen über „die alte Hexe“, den „Satanas in der Küche“ bilden in seinen schriftlichen Ergüssen eine stehende Rubrik.

Dazu kam noch, daß seit 1815 eine neue große und schwere Pflicht auf ihm lag. Sein Bruder Carl war gestorben und Ludwig hatte die Vormundschaft über dessen Sohn übernommen, hatte zu diesem Zweck erst durch eine gerichtliche Entscheidung den damals neunjährigen Jungen (geb. 4. September 1806) aus den Händen einer sittlich verwahrlosten Mutter befreit, und überwachte nun seine Erziehung und Ausbildung mit der größten Liebe. Er trug die gesamten Kosten für seinen Aufenthalt in Erziehungsanstalten, ermahnte ihn fortwährend, ja vielleicht zu viel, zu Fleiß, Ordnung, Ehrlichkeit, und war dabei von so selbstloser Aufopferung, daß er sich bei Carl noch entschuldigte, wenn er ihn zu kleinen Dienstleistungen in Anspruch nahm. Leider schlug dieser Neffe nicht so ein, wie es Beethoven wünschen mußte. Er pflog hinter seinem Rücken Verkehr mit der Mutter, vernachlässigte seine

Studien und machte im Januar 1826 nach einem schlecht bestandenen Examen sogar einen Selbstmordversuch. Durch die Vermittelung des Barons Stutterheim wurde er dann als Kadett in einem Infanterieregiment untergebracht und soll schließlich, nach Beethovens Tode, noch ein ganz brauchbarer Mensch geworden sein.

Um Beethovens Popularität war es bis zum Jahre 1813 ein eigentümlich Ding gewesen. Der musikverständige hohe Adel schätzte ihn außerordentlich, nicht minder eine Anzahl Fachgenossen und andere Esoteriker; dem eigentlichen „großen Publikum“ dagegen war er ziemlich fern geblieben, was sich fast von selbst versteht, denn eine so herrische, ganz auf die eigene Persönlichkeit gestellte Kunst, wie seine Musik, konnte vorerst nicht dazu kommen, die Masse zu fangen und zu fesseln. Beethovens Name klang in die Weite, seine Kunst aber wurde nur in einem verhältnismäßig kleinen Kreise verstanden und geliebt. 1813 nun gelang es ihm, auch auf die Menge zu wirken, und zwar mit der Schlachtsymphonie „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“. Dies Stück, das Beethoven selbst für eine „Dummheit“ erklärte, und in dem durch rein äußerliche Mittel Kanonenschüsse, Kleingewehrfeuer und das ganze Getöse einer Schlacht nachgeahmt wird, hatte einen solchen Erfolg, daß es in einem zweiten Konzert wiederholt werden mußte. So wurde Beethoven in Wien ein populärer Komponist.

Den Gipfel der äußeren Erfolge erreichte er im folgenden Jahr, wo während des Wiener Kongresses seine Kantate „Der glorreiche Augenblick“ aufgeführt wurde, und zwar vor einem Auditorium von Fürsten, die alle sich bestrebten, dem genialen Tonsetzer ihre Huldigung darzubringen. 1818 und 1819 beginnen die Arbeiten an der neunten Symphonie und der hohen Messe, die letzten Klavierfonaten entstehen, später werden die letzten Quartette geschaffen, und trotzdem Beethoven schon seit 1821 durch ein Leberleiden sehr gequält und geschwächt wurde, trug er sich doch noch mit vielen neuen Kompositionsplänen. Er trat mit Grillparzer wegen eines Operntextes (Melusine) in Unterhandlungen, skizzierte eine Musik zu Goethes Faust, ein Oratorium „Der Sieg des Kreuzes“ und machte Andeutungen über eine zehnte Symphonie.

In dieser Zeit hatte sich auch sein Verhältnis zu dem „Pseudobruder“ Johann wieder gebessert, trotzdem ihm dessen

Er mit einer moralisch sehr ansehbaren Person großen Schmerz und Ärger bereitete. Er konnte es schließlich nicht mehr ertragen, von dem einzigen Blutsverwandten, der ihm geblieben war, getrennt zu leben; die Beziehungen wurden wieder angeknüpft, und als ob ihm eine Last vom Herzen gefallen wäre, schreibt er 1823 an Johann: „Friede, Friede sey mit uns, Gott gebe nicht, daß das natürlichste Band zwischen Brüdern wieder unnatürlich zerrissen werde, ohnehin dürfte mein Leben nicht mehr von langer Dauer seyn.“ Von nun an lehren in Beethovens Briefen Klagen über seine schlechte Gesundheit, über Magenschwäche, Gedärmentzündung u. dgl. fortwährend wieder. Die Leiden erfuhren im Jahre 1826 eine Steigerung, und Beethoven ging, wahrscheinlich in der Hoffnung, seinen Zustand durch einen Landaufenthalt zu bessern, zu seinem Bruder, der in der Nähe von Krems ein Gut und Schloßchen Gneigendorf erworben hatte. Aber es wurde schlimmer statt besser. Der Kranke drängte schließlich nach Wien zurück und mußte die Fahrt dahin bei nasftaltem Wetter im offenen Wagen zurücklegen. Schwer leidend, von einer Lungenentzündung befallen, traf er in Wien ein. Jetzt ging es schnell abwärts mit ihm. Im März 1827 war er so geschwächt, daß sein Ende zu erwarten stand, und am 26. März fiel Beethoven dem Leberleiden (Cirrhose), das ihn so lange gepeinigt hatte, zum Opfer.

Beethovens Lebensstragödie fand in einem Nachspiel ihren Abschluß. Er hatte in den letzten Jahren den Geldwert mit solcher Rücksichtslosigkeit betrieben, daß Fürst Galizyn von ihm sagen konnte, seine „Delikatesse“ stände nicht auf gleicher Höhe mit seinem Genie; und er hatte überall verbreitet, er befände sich in mißlichen Verhältnissen und Moscheles in London sogar gebeten, sich bei der Philharmonischen Gesellschaft wegen einer Unterstützung für ihn zu verwenden, worauf von dort 100 Pfund Sterling als Ehrengabe einliefen. Aber nach seinem Tode stellte es sich heraus, daß er 7000 Gulden gespart hatte — für seinen Neffen. Die freiwillig übernommenen Vaterpflichten waren ihm etwas Großes und Heiliges, selbst über den Tod hinaus wollte er sie erfüllen, soweit es in seinen Kräften stand. Darum lud er den Schein des Geizes und der Habgier auf sich, er, der für sich selbst so Bescheidene und Bedürfnislose. Kann es einen schöneren Beweis für den Ernst der Worte geben, die er im Heiligenstädter Testament

schrieb: „selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt“?

Haydns und Mozarts Schaffen hängt viel enger mit Kunst und Handwerk — im besten Sinn — zusammen, als dasjenige Beethovens; Beethoven ist mehr Einzelwesen, zwischen ihm und dem 18. Jahrhundert mit seinen Anschauungen liegt die französische Revolution; die Persönlichkeit, die menschliche wie die künstlerische, löst sich stärker von ihrem Umkreis ab als zuvor.

Für Haydn und Mozart war es das Normale, daß sie auf Bestellung arbeiteten; die meisten Werke Beethovens sind einem freien Kunsttrieb entsprungen. Zwar nahm er auch gelegentlich Aufträge entgegen, folgte ihnen und seinen Vorfällen aber nur so weit, als ihm nicht etwa sein Genius andere Wege wies. Graf Apponyi bestellte bei ihm ein Streichquartett. Beethoven fing die Arbeit an — da wurde es ein Streichtrio; er fing zum zweitenmal an — da wurde es ein Streichquintett. Der Verleger Diabelli hatte fünfzig Komponisten, darunter auch Beethoven, aufgefordert, über einen von ihm gefertigten Walzer je eine Variation zu schreiben. Beethoven begann zu variieren und hörte erst auf, als die dreiunddreißigste Veränderung vollendet war. Er wollte zur Einsegnungsfeier des Erzherzogs Rudolf als Erzbischof von Olmütz eine feierliche Messe schreiben, als er aber endlich damit fertig wurde, übte der Erzherzog bereits seit drei Jahren sein neues Amt aus.

Bei Beethoven kann man durchaus nicht, wie bei Haydn und Mozart, ähnlich geartete Werke zu Gruppen zusammenfassen: jede seiner Sonaten und Symphonien, jedes Quartett ist eine Welt für sich. Gleich die frühesten Kompositionen weisen einen so ausgeprägt eigenartigen Charakter auf, daß es ganz unmöglich ist, sie mit den Werken anderer Künstler derselben Epoche zu verwechseln. Beethoven hat sich keineswegs zuerst an Haydn und Mozart angelehnt, wie so oft behauptet wird, sondern tritt sofort als Individualität auf, ohne natürlich aus seiner Zeit herauschreiten zu wollen. Er hat von seinen großen Vorgängern gelernt, das ist selbstverständlich, und einer oder der andere Zug mag an Haydn, mag an Mozart gemahnen, sofern er nicht etwa dem allgemeinen Zeitkostüm angehört, aber des Selbständigen und ganz aus eigener Anschauung und Empfindung Geschöpften findet sich viel mehr. Ich wüßte nicht, wer von Beethovens Zeitgenossen oder Vorgängern etwas wie den E-Dur-

Satz der C-Dur-Sonate op. 2, die D-Dur-Sonate op. 10, die C-Moll-Sonate op. 13, den ersten Satz des C-Moll-Quartetts, das Adagio des F-Dur-Quartetts, die Variationen des A-Dur-Quartetts op. 18 hätte schreiben können.

Freilich dürfen wir eins nicht vergessen: Beethoven hat alle Kompositionen der Bonner Zeit annulliert und erst seine Klaviertrios von 1795 mit op. 1 bezeichnet. Damals war er 25 Jahre alt — und in demselben Alter hatte Mozart bereits eine lange Komponistenlaufbahn hinter sich und den „Idomeneo“ geschaffen; Beethoven schrieb seine ersten Quartette und seine erste Symphonie mit dreißig Jahren, wo Mozart die „Entführung“ und „Figaros Hochzeit“ und die sechs Haydn gewidmeten Quartette vollendet hatte, Werke, die von ihrer Umgebung mindestens so weit abstehen, wie Beethovens Erstlinge. Beethoven war gegenüber Mozart spät reif. Doch als er erst einmal der eigenen Kräfte Herr geworden war, da ging er mit Riesenschritten vorwärts und führte uns am Ende in Reiche der Phantasie, deren Dasein vor ihm niemand geahnt hatte.

Man wird mir einwenden, daß jedes Genie ein Aufdecker von Neuland sei. Gewiß, und wieviel Neues Haydn und Mozart der Musik zugebracht haben, das ist uns im Verlauf dieser Darstellung ja deutlich vor Augen getreten. Aber es handelt sich nicht nur um den Umfang der eroberten Gebiete, sondern mehr um ihre Art; und Beethoven hat nun eben Bereiche des Seelenlebens und Stimmungskomplexe in den musikalischen Ausdruckskreis gezogen, die bis dahin jeglicher sinnlichen Darstellung unzugänglich waren. Das ist es, was sein Wirken so bedeutungsvoll macht und was ihn selbst unserer Zeit noch oft wie ein seltsam rätselhaftes Wesen erscheinen läßt. Ich stehe nicht an zu behaupten, daß vieles in Beethovens letzten Quartetten und Klaviersonaten auch heute nur von einem verhältnismäßig kleinen Publikum in seinem ganzen Tiefsinn verstanden wird.

Beethoven ist im wesentlichen Instrumentalkomponist. Er weitet die Formen ins Unerhörte, er muß es tun, weil seine Gedanken und Empfindungen diese großen Umrisse verlangen, denn sie füllen sie bis zum letzten Winkel aus. Er handhabt die Form mit derselben Leichtigkeit und Freiheit, wie Haydn, und er singt Melodien von derselben Fülle, wie Mozart, aber die seinigen sind wärmer noch und dunkler; Mozarts Melodik scheint uns oft, wie vom Himmel gefallen, diejenige Beethovens

ist ganz von dieser Erde: sie entsteigt den letzten Tiefen der Menschenbrust.

Könnte von Mozart gesagt werden, daß er die Instrumente gesangmäÙig behandelt, so darf man von Beethoven behaupten, daß die Menschenstimme für ihn kaum mehr ist, als ein besonders ausdrucksfähiges Instrument. Und zwar nicht allein in den Chorsätzen der neunten Symphonie und der Missa solemnis, sondern auch da, wo er sie solistisch behandelt, haftet ihr eine gewisse instrumentale Sprödigkeit an, wie in seiner vokalen Lyrik, deren feinste Blüte der Liederkreis „An die ferne Geliebte“ ist (ein wirklicher „Kreis“, denn der Schluß knüpft poetisch an den Anfang an) und in seiner Oper „Fidelio“.

Als diese dreiaktige Oper, deren Text J. Sonnleithner nach dem Französischen des Bouilly bearbeitet hatte, am 25. November 1805 im Theater an der Wien zum erstenmal aufgeführt wurde, da ahnte gewiß niemand, welche hohe Stellung sie dereinst innerhalb ihrer Gattung und im Gefühl des deutschen Volkes einnehmen würde. Der Zeitpunkt der Aufführung war so ungünstig wie möglich, denn der Einzug der Franzosen hatte gerade die Gesellschaft, die Beethovens Musik verstand und schätzte, aus Wien vertrieben, das Theater war zum größten Teil mit französischen Offizieren gefüllt, und das Werk hinterließ einen ziemlich geringen Eindruck. „Die Musik hat einige hübsche Stellen, aber sie ist sehr weit entfernt davon, ein vollkommenes, ja auch nur ein gelungenes Werk zu sein . . .“ hieß es damals. Im nächsten Jahre kam das Stück wieder auf die Bühne, auf zwei Akte gekürzt, durch Stephan v. Breuning umgearbeitet, und jetzt wurde zugegeben, daß es „gewonnen und auch besser gefallen“ habe, und gewiß hätte sich Fidelio auch auf dem Spielplan gehalten, wenn nicht Beethovens unseliges Mißtrauen ihm einen bösen Streich gespielt hätte. Er glaubte sich bei der Auszahlung der Tantieme betrogen, machte dem ihm durchaus gewogenen Intendanten Baron Braun eine höchst ärgerliche Szene und verlangte die Partitur zurück. Nun ruhte der Fidelio bis 1814, dann wurde er nochmals umgegossen. Friedrich Treitschke bearbeitete den Text aufs neue, und Beethoven schrieb ihm, er habe seine Verbesserungen mit großem Vergnügen gelesen: „es bestimmt mich, die verödeten Ruinen eines alten Schlosses wieder aufzubauen.“ Die Arbeit des Komponisten war mühsam, denn, so meint er, „es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier

und da — meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anfließen müssen. Das ist aber ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können“. Diese dritte Fassung nun ist es, die wir kennen, und diesmal wurde auch zugegeben, daß es erfreulich sei, den Komponisten für seine „beharrliche Ausdauer“ belohnt zu wissen; „das Ganze bleibt interessant, und für einzelne Schwächen entschädigen mehrere wahre Meisterstücke“. Der letzten Bearbeitung hatte Beethoven auch eine Ouvertüre gegeben, die vollständig von den früheren abwich; dies indifferente E-Dur-Stück hat keine andere Funktion, als den Zuhörer in eine ganz allgemeine musikalische Stimmung zu versetzen, und sie scheint mir als Einleitung passender, als jene große symphonische Dichtung, die wir unter dem Namen der dritten Leonoren-Ouvertüre kennen. Denn diese nimmt das Beste der Oper vortweg, oder vielmehr, sie spiegelt uns das Drama, das sich in der Oper ereignet, aus rein musikalischem Fühlen heraus konzentrierter und kraftvoller wider, als die Oper es uns übermitteln kann.

Der Fidelio hat als Drama, ganz abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, die der Wahrheit nicht entgegengesetzt zu sein braucht, sehr starke Schwächen; wer nicht durch Dunst und Nebel auf die Idee sehen, wer das Ganze nicht symbolisch erfassen kann, wird nicht leicht auf seine Rechnung kommen. Es ist das Lied von Weibesliebe und Weibesopfermut, mit höchster Begeisterung gesungen, aber in den Rahmen eines konventionellen Opernbuches gefaßt. Und wie wenn Beethoven durch das Gestrüpp der Theaterei behindert wäre, ist sein Schritt anfangs stockend, unsicher; erst wo das Spiel sich zum Ernst vertieft, gewinnt er Kraft, und von Leonorens großer Arie, vom Gefangenenchor an spüren wir die Macht des Genius, der nun, den Blick fest nach oben gerichtet, siegreich seine Bahn wandelt.

Beethoven ist Dramatiker, aber in einem ganz anderen Sinn, als Mozart. Dem prickelt das Theaterblut in allen Adern; was nur immer auf der Bühne vorgeht, das weiß er durch Musik zu beleben, zu färben, zu vergolden, während für Beethoven das nur Theatralische etwas ganz Gleichgültiges bleibt, ein Ding, mit dem er musikalisch nichts Rechtes anfassen kann. Ihm ist Dramatik etwas Innerliches. Wo Gefühle zur Handlung werden, da findet auch seine Musik Ansatzpunkte,

und von hier aus entwickelt sich dann etwas ganz Großes. So steht denn fast der ganze erste Akt des Fidelio, bis auf die oben angeführten Stücke, Leonorens Arie und den Gefangenenchor, musikalisch durchaus nicht sehr hoch: das Duett zwischen Jacquino und Marzelline, Marzellinens Arie, Rocco's Arie, das Terzett hätte Mozart gewiß besser gemacht, und nie hätte es ein Dramatiker wie Mozart fertig bekommen, eine Nummer, wie den Canon „Mir ist so wunderbar“, wo vier verschiedene Personen ihre ganz entgegengesetzten Empfindungen auf dieselbe Notenreihe singen, in ein Bühnenwerk zu stellen. Beethoven schreibt hier mehr eine allgemeine, als auf den besonderen Fall zugeschnittene Musik; er charakterisiert auch im Orchester weniger, bringt nur selten malende Züge, die bei Mozart so häufig sind — ist es doch überhaupt bezeichnend für Beethovens Auffassung des Opernproblems, daß er nicht Mozart, sondern Cherubini nachzueifern bestrebt war.

Im ersten Akt zucken nur Blitze auf, die das Wetter ankündigen, das im zweiten Akt losbricht. Sobald der Vorhang sich vor der Kerkerzene öffnet, ist es, als sei Beethoven ein anderer geworden, als habe er jetzt erst den Boden gefunden, auf dem er festen Fuß fassen kann. Das Vorspiel und Florestans „Gott, welch Dunkel hier“, diese ekstatische Vision, dann das bewegende Melodram und Duett, und gar das Terzett und die Szenen mit Pizarro — ja, ist das noch Musik? Wem ginge nicht ein Schauer über den Rücken, wenn das befreiende Trompetensignal ertönt? Wie gebannt steht alles, zitternd lauschen die Streicher, kein Laut einer Menschenstimme erklingt, nur Flöte und Violoncello wagen die leise Andeutung eines Glücksgefühls; da — noch einmal das Signal — nun ist es sicher, der Minister kommt, Florestan ist gerettet, und jetzt bricht das Orchester los mit aller Gewalt und die Stimmen gesellen sich ihm; dann bleiben Leonore und Florestan allein, schluchzend, jubelnd: „o namenlose Freude.“ Ist das noch Musik, diese harten, edigen Linien, dies abgerissene Stammeln übermächtigen Gefühls, das nur widerwillig dem musikalischen Ausdruck sich zu fügen scheint? Ich weiß es nicht, ich weiß nur, daß Beethoven hier durch rein künstlerische Mittel einen Empfindungsausbruch von so elementarer Kraft darstellt, daß selbst der gleichgültigere Zuhörer erschüttert und bis ins Innerste getroffen wird. In der ganzen Musikliteratur ist nichts, was

nach Art und Wirkung dieser Perkerzene an die Seite gestellt werden könnte, nur aus Beethovens eigenem Schaffen ließen sich entfernte Analogien herbeiziehen. Ähnlich wie in Mozarts Don Giovanni folgt auch im Fidelio auf die höchste seelische Erregung eine jähe Abspannung: das Finale auf dem Gefängnishof, wo die Tugend belohnt und das Laster bestraft wird, ist ein theatralischer Gemeinplatz und musikalisch etwas Ähnliches, wie das Tepidarium der römischen Bäder: wie dort der Körper, so wird hier die Seele wieder der normalen Temperatur genähert.

Wo im Fidelio die Tonsprache am intensivsten und eindringlichsten wird, da ist sie auch am herbsten. Ähnlich verhält es sich in der Missa solemnis: den Singstimmen wird das Äußerste zugemutet, weil der Komponist sich selbst das Äußerste abringt, diese Forderung höchster Leistungen ist kein Mutwille, sondern Notwendigkeit, sie ergibt sich aus der vollkommenen Hingabe Beethovens an den großen Stoff; jede Melodiephrase ist aufs innigste gefühlt, jeder Satz strömt des Komponisten eigenstes Leben aus — mit diesem Gefühl und Leben sollen sich die Organe der Wiedergabe auch erfüllen, und sie können es nur gewissermaßen durch Selbstaufopferung.

Die hohe Messe ist 1818 oder 1819 begonnen und war, wie schon gesagt, für die Einsegnungsfeier des Erzherzogs Rudolf als Erzbischof von Olmütz bestimmt (März 1820), wurde aber erst 1823 fertig, so lange hatte Beethoven mit der Gestaltung zu ringen. Mit tiefster Andacht ging er an seine Aufgabe; die Worte „Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens deiner Kunst: o Gott über alles“ kennzeichnen die Stimmung, aus der heraus er schuf; und zum Überflus berichtet uns Schindler, er habe Beethoven „niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustande absoluter Erdenentrücktheit“ gesehen. So ist diese Messe ein herrliches Zeugnis für Beethovens Religion geworden, für seine Gottesanschauung und sein Verhältnis zu den letzten Dingen.

Es ist öfter ausgesprochen worden, die hohe Messe sei aus protestantischem Geiste heraus geschaffen, obwohl Beethoven Katholik war. Ich finde in ihr weder Katholisches, noch Protestantisches, sehe vielmehr nur Menschliches. Der Mensch Beethoven, außerhalb jedes Bekenntniskreises, tritt vor seinen Gott, gläubig, fromm, voll demütiger Inbrunst, aber gar nicht zerknirscht. Im Mittelpunkt der Messe steht das gewaltige Credo. Wie

aus Stein gemeißelt sind die Eingangstöne der drei Teile, die jedesmal von Posaunen vorgespielt, von den Stimmen wiederholten Intervalle, das Credo: ich glaube an Gott den Vater — an Jesus Christus — an den heiligen Geist, und innerhalb dieser Grenzpfähle läßt Beethoven nun eine Reihe mit höchster Lebensfülle dargestellter Szenen auf uns einwirken. Wie fest er bei all seiner Gläubigkeit auf der Erde steht, erkennen wir daran, daß seine Phantasie so oft an etwas Sinnfälliges anknüpft: der heilige Geist schwebt als Taube vom Himmel, wir hören im Flattern der Flöte ihren Flügelschlag; der Sohn, der zur Rechten des Vaters sitzt, wird mit festlicher Trompetenfanzfare begrüßt; eine Violine umgibt das Haupt des Gesalbten mit Himmelsglanz; ein Aufsteigen der Instrumente über vier Oktaven hinaus malt uns die Himmelfahrt des Wiedererstandenen. Doch hinter dem Sinnlichen steht immer ein Geistiges. Und das „Dona nobis pacem“ wird in Beethovens Anschauung zu einer „Bitte um inneren und äußeren Frieden“. Zu schmerzlich hatte er am eigenen Leibe die Schrecken des Krieges erfahren, um nicht den Worten der Messe auch diesen anderen Sinn unterzulegen, und, wiederum so ganz menschlich, wie zur Begründung dieser Auffassung, gibt er uns ein Abbild dieser Schrecken: wir hören Kriegsgetümmel, das Gebet der Bedrängten, den Rückzug der Feinde; wie von fern her grollt noch zuletzt das Kriegsungetümmel, und zweifelnd, bekümmert klingt das letzte im Forte herausgestoßene „dona pacem“. Ein seltsamer Schluß, wie ihn kein kirchengläubiger Katholik oder Protestant sich erträumt hätte. Das Individuum Beethoven geht eben den eigenen Weg zu seinem lieben Gott und trägt ihm, dem Dogma gegenüber unschuldsvoll wie ein Kind, seine eigenen Wünsche, seine eigenen Bekümmernisse und Zweifel vor.

War schon in Mozarts Opern und Haydns Oratorien das Orchester den Singstimmen ebenbürtig zur Seite getreten, so erscheint es hier als ein ihnen überlegener Ausdrucksfaktor, denn nicht nur im Dona, auch im Kyrie, im Gloria, und besonders im Credo werden ihm Dinge zu sagen anvertraut, die allein die abstrakte, textlose Musik andeuten kann. Wer Ohren hat zu hören, kann hier gerade die reichste Ausbeute zur Erkenntnis von Beethovens Künstlerart und Persönlichkeit heimbringen.

Eine weltliche Schwester der Missa ist die neunte Symphonie. Die Arbeiten an beiden Werken gingen Hand in Hand, beide

sind etwa zu derselben Zeit fertig geworden, im Jahre 1823, und beide erschienen zusammen in der Öffentlichkeit, am 7. Mai 1824, wo neben der Neunten Teile der Missa solennis aufgeführt wurden. Nicht allein den äußeren Maßverhältnissen nach ist diese Symphonie grandios, auch als Darstellung von Seelenzuständen, deren Folge „durch Nacht zum Licht“ führt, nimmt sie eine ganz eigene und hervorragende Stellung ein. Hier ist alles Erlebnis, gefühlsmäßiges Erkennen des Letzten und Tiefsten, was die Seele bewegen kann; der Ausdruck ist, wie überhaupt in Beethovens letzten Werken, alles Zufälligen und Schmuckhaften bar, ist ganz nur Wesentliches. Und das ist ja der höchste Stil, der den Gedanken in seiner reinen Nacktheit faßt.

Der erste Satz malt ein Bild trostloser Verzweiflung. Die leeren Quinten und Quartanintervalle, aus denen sich das Thema entwickelt, der jähe Sprung aus der Dominante, die wie die Haupttonart auftritt, in die Tonika, die grellen Gegensätze zwischen Aufstreben und hoffnungslosem Zurücksinken — alles das fügt sich zusammen zu einem dramatisch bewegten Ganzen düsterster Stimmung. Demgegenüber tritt ein Scherzo von grimmigem Humor; wenn im Trio, das, seltsam genug, zweiteiligen Takt gegenüber dem dreiteiligen des Hauptsatzes hat, das Thema sich wie im irren Wirbeltanz um einen Punkt dreht, mag man denken, der Wahnsinn prälubiere, um dann mit voller Macht einzusetzen. Im langsamen Satz beruhigt sich die Stimmung, milde Tröstung scheint dem Spielmann ins Herz zu ziehen — aber es war Täuschung: ein gellender Aufschrei des ganzen Bläserchores beginnt das Finale, unwirsch fährt ein Instrumentalpaß mit einem Rezitativ dazwischen, dann intoniert das ganze Orchester den Anfang des ersten Satzes. Wieder das abweisende Rezitativ der Bässe und Violoncelli. Der Anfang des Scherzos, der Anfang des Adagios erklingen, immer nach wenigen Taktten von dem Rezitativ unterbrochen. Ursprünglich hatte Beethoven wohl die Absicht, hier bereits den Singpaß eintreten zu lassen, denn in einem seiner Skizzenbücher finden wir Worte zu den Noten des Basses; nach dem Motiv aus dem ersten Satz: „o nein, dieses nicht, etwas anderes Gefälliges ist es, was ich fordere“; nach den Scherzotaktten: „auch dieses nicht, ist nicht besser, sondern nur etwas heiterer“; nach dem Anfang des Adagios: „auch dieses ist zu zärtlich, etwas

Aufgewecktes muß man suchen." Von diesem Vorhaben ist er wieder zurückgekommen, offenbar weil er fand, daß er hier noch mit der Instrumentalmusik allein auskommen könnte. Nun beginnt, von Bässen und Violoncelli unisono gespielt, jene Melodie, auf die später „Freude, schöner Götterfunken“ gesungen wird; die Bratsche und ein Fagott finden sich hinzu, dann die Geigen, und endlich nimmt sie das ganze Orchester auf, man glaubt, die Lösung sei gefunden — da erfolgt noch einmal jener verzweifelte Aufschrei, diesmal vom vollen Orchester, dann beginnt der Singbaß mit dem Rezitativ: „O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere“, und nun endlich singen Soli und Chor die Freudenmelodie und der Satz nimmt seinen ungestörten Fortgang. Es ist bekannt, daß Beethoven mit der Gestaltung dieses Finale eine ganz besondere Mühe gehabt hat, daß er immer und immer wieder ansetzte, um einen Ausweg aus der ihn bedrängenden Gedankenwelt zu finden. Zu dieser Instrumentaleinleitung läßt er uns nun gewissermaßen in die Werkstatt seines Schaffens blicken: wir sehen die Gestaltungsqualen und Zweifel, mit denen er gekämpft hat, aber wir sehen auch den Sieg seines Geistes über den widerspenstigen Stoff.

Der letzte Satz besteht aus Variationen — aber aus Beethovenschen Variationen. Auch Haydn und Mozart haben eine ganze Anzahl von Veränderungen für verschiedene Instrumente geschrieben, aber für sie war dies Abwandeln eines Themas nur ein anmutiges Spiel, bei Beethoven wird es bitterer Ernst. Er preßt einem Thema den letzten Tropfen musikalischen Blutes aus, er entwickelt aus einem unbedeutenden Reim Gebilde von ungeahnter Großartigkeit. Er greift hier, vielleicht unbewußt, auf eine Art zurück, die Bach in höchster Vollendung kultiviert hatte: Bachs Violinchaconne, sein Orgelpassacaglio und die Goldberger'schen Variationen sind Kinder desselbigen Geistes, der Beethovens Klaviervariationen erzeugt — nur liegt fast ein Jahrhundert zwischen dort und hier, ein Zeitraum, in dem der musikalische Ausdruck sich gewaltig verändert hatte. Beethovens Technik knüpft an Chaconne und Passacaglio an; oft bleibt nur der Baß, die harmonische Grundlage bestehen, aus der dann immer neue Bilder und Gesichte emporsteigen. In den C-Moll-Variationen für Klavier entfaltet sich eine kleine Knospe ganz allmählich zu einer herrlichen, großen Blüte; in den Es-Dur-Variationen

(ebenfalls für Klavier) greift er auf ein Thema zurück, das er schon im Finale der Eroica variiert hatte — es dünkte ihn, daß diesem Thema noch nicht alle Möglichkeiten der Umgestaltung abgewonnen wären, und so bohrte er aufs neue daran herum: er baut es von unten auf, zeigt erst den Baß, dann den Tenor, dann den Alt, die hinzutreten, und schließlich die Melodie des Diskantes, und dann erst beginnen die Veränderungen, die in eine gewaltige Fuge ausmünden. Nie hat er für Variationen umfanglichere Mittel aufgewendet als im Finale der Neunten, nie hatte er aber auch Größeres auszudrücken. Es galt hier zu zeigen, wie der leidende, verzweifelte Mensch sich zur Freiheit und Weltfreude emporringt; Schillers Hymnus wurde zur leitenden Idee, er wies Instrumenten und Solostimmen und Chor den Weg. Nur mit Auswahl hat Beethoven die Verse des Hymnus verwendet. „Freude, schöner Götterfunken“ singt der Chor als Thema, darauf figurieren Solostimmen dies Thema in „Freude trinken alle Wesen“, dann wieder der Chor mit einer anderen Figuration „Küsse gab sie uns und Reben“, und danach folgt eine Instrumentalvariation, ein echter und rechter feierlicher Militärmarsch, auch der Instrumentierung nach, mit Becken, Triangel und großer Trommel an Militärmusik gemahnend, in den nur der Solotenor, wie zur Erläuterung hineinsingt: „froh, wie seine Sonnen fliegen durch des Himmels prächt'gen Plan, laufet Brüder, eure Bahn, freudig wie ein Held zum Siegen.“ Die Vorstellung des Helden, der zum Siege zieht, hatte Beethoven diesen Marsch eingegeben. Nicht ohne Grund war er über den Vers, den Schiller dem Chor zuteilen wollte: „Seid umschlungen, Millionen! diesen Kuß der ganzen Welt! Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen“ hinweggegangen: er verkoppelte ihn jetzt mit dem anderen: „Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt? Such ihn überm Sternenzelt! Über Sternen muß er wohnen“, und machte ihn zum End- und Gipfelpunkt des ganzen Werkes. In immer neuen musikalischen Umdichtungen, durchflochten mit den Anfangstrophen, bringt er ihn wieder, und in ein brausendes Jubellied, dem stets nur diese Worte zugrunde liegen, mündet der letzte Satz aus. Das war also die Lösung: der unwandelbare Glaube an einen Gott, der das Weltall mit Liebe umfängt, gebiert im Einzelmenschen die Liebe zu den Mitmenschen, in der alle zu Brüdern werden und aus der alle Freude fließt.

Die neunte Symphonie führt uns zu dem Symphoniker Beethoven überhaupt. Sein Orchester ist ziemlich konstant und besteht neben dem Streichquartett aus je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Trompeten. Die Klarinetten, die bei Haydn und Mozart nur ausnahmsweise verwendet werden, sind bei ihm immer vorhanden, die Trompeten werden manchmal weggelassen, wie im ersten und zweiten Satz der sechsten, im Allegretto der achten Symphonie; zu den zwei Hörnern gesellt sich in der vierten Symphonie ein drittes, in der neunten ein viertes, und für besondere Wirkungen verstärkt er den ganzen Klangkörper auch noch besonders, nimmt z. B. — unerhört für das Symphonieorchester — im Finale der sechsten zwei, im Finale der fünften und neunten drei Posaunen nebst Kontrafagott und Päckelflöte hinzu.

Was die Beethovensche Symphonie gegenüber der von Haydn und Mozart im allgemeinen kennzeichnet, ist die unerhört breite Ausgestaltung der Teile, die der thematischen Entwicklung dienen, also der Durchführungssätze, und dann das behagliche Ausruhen auf den Coda-Abschnitten, auf den Anhängen, die da angefügt werden, wo der Satz seinem eigentlichen Inhalt nach erledigt scheint; hier taucht dann bisweilen noch etwas ganz Neues und Unerwartetes auf. Auch die Glut der breiten Melodik in den langsamen Sätzen trennt ihn von den Vorgängern und Zeitgenossen, und endlich hat er, als scheinbar äußerliche, aber doch innerlich begründete Neuerung, das Menuett durch einen „Scherzo“ benannten Satz ausgewechselt. In der achten steht freilich wieder ein „Menuett“, aber das ist humoristisch gemeint und wirkt etwa so, als wenn Schumann im Karneval den „Großvateranzug“ einführt. Sonst wollte sich Beethoven durch das allgemach traditionell gewordene Menuett nicht in seiner Phantasie behindern lassen: er hatte mehr zu sagen, Weiteres und Entlegeneres, als sich im Rahmen des behäbigen Tanzes unterbringen ließ, deshalb wählte er die Bezeichnung „Scherzo“, oder schrieb auch nur ganz allgemein ein Allegro oder Presto vor, um größere Bewegungsfreiheit zu erlangen. So wurde dieser vierte, so spät in die Symphonie eingeschobene Satz bei ihm zum Träger von mancherlei Humoren, von Stimmungsergüssen derber und heiterer Art.

Um den Unterschied zwischen den symphonischen Werken Beethovens und denen seiner Vorgänger aufzuzeigen, ist nichts geeigneter, als die Sinfonia eroica, und besonders ihr erster Satz. Beethoven hatte in dieser dritten Symphonie seiner Ver-

ehrerung für Napoleon Ausdruck geben wollen; auf dem Titelblatte des 1804 vollendeten Werkes stand oben nur das Wort „Buonaparte“ und unten „Luigi van Beethoven“. Als sein Schüler Ries ihm aber eines Tages die Nachricht brachte, Napoleon habe sich zum Kaiser erklärt, geriet er in große Wut und rief: „Ist der auch nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen; er wird sich nun höher als alle anderen stellen, ein Tyrann werden!“ Und darauf zerriß er den Titel und schrieb auf das erste Blatt „Sinfonia eroica“ mit dem Zusätze „per festeggiare il sovvenire d'un grand uomo“ (um das Andenken eines großen Mannes zu feiern). Es ist charakteristisch für Beethovens Anschauung vom Wesen des Helden, daß er ihn nicht pathetisch und nicht in unnahbarer Größe schildert, sondern ihm vorwiegend freundliche und herzliche Züge leiht. Das erste Thema in As-Dur, das von den Violoncelli unter den in Achteln pochenden Violinen und Bratschen gesungen wird, hat den Charakter ruhiger, gefestigter Männlichkeit. Nachdem es sich ganz entfaltet hat, tritt ihm auf der Dominante ein melodischer Gedanke zur Seite, dessen einzelne Teile sich die Flöten, Oboen und Klarinetten sozusagen vom Munde wegnehmen, etwas, wie ein zweites Thema, dem sich, nach einem kurzen bewegten Zwischensatz, ein drittes, elegisches, wiederum auf der Dominante, zugesellt. Dann eine Coda. Und nun beginnt die unerhörteste Symphoniedurchführung, die je geschrieben ist. Rein äußerlich ist die Stellung, die sie innerhalb des Sazes einnimmt, dadurch gekennzeichnet, daß sie sich allein über 246 Takte erstreckt, während der Expositionsteil nur (ohne Wiederholung) 155 Takte zählt. Und diesen äußeren Dimensionen entspricht die innere Bedeutung. Die Durchführung wird zum Hauptteil des Ganzen und bekommt noch dadurch eine besondere Wichtigkeit, daß, unbeschadet der thematischen und motivischen Ausarbeitung des bereits vorhandenen Materials, ein neuer Gedanke sentimentalischen Charakters hinzutritt, der sich ausbreitet und bedeutsam hervorsteicht. Als ruhender Punkt in dem nun beginnenden wilden Kampf der Elemente, in den Lebenskämpfen, die den Helden umbrausen, erscheint immer wieder das erste, gehaltene Thema; die Gegensätze streben widereinander, aber der feste Sinn des Helden bleibt unerschütterter. Doch endlich scheint er zu erschlaffen, nicht in Ermüdung, sondern in leicht gefundenem Glück; die Streicher

dämmern auf der Dominanthyarmonie dahin, können sich nicht losreißen und aufraffen, da tönt, ungeduldig und grell dissonierend mit dieser wollüstigen Ruhe, das Horn auf der Tonika mit dem Heldenthema hinein: es ruft zu neuen Taten. Schnell schließen die Instrumente kadenzierend diese Episode ab, und in voller Breite beginnt die Wiederholung. Aber noch einmal steigt, wie eine Erinnerung an ferne, schöne Tage, das fremde thematische Bild auf. Der Logiker Beethoven hat sich vielleicht nie größer gezeigt, als in diesem Satz, denn der Denker wird hier zum Seher, der das Disparate der Erscheinungswelt divinatorisch verbindet. Die Konsequenz der thematischen Arbeit, die Ausbeutung der einzelnen Motive bis zum letzten Rest, ihre Zusammenfügung zu einem Bau, der dasteht wie aus einem Guß, ist etwas bis dahin nicht Geahntes, und Beethoven selbst hat in dieser Beziehung auch in seinen späteren Werken nichts Höheres geschaffen. Fast klein erscheinen neben diesem Riesenleib des ersten Satzes die folgenden: die Phantasie über einen Trauermarsch, das überlustige Scherzo; aber die Variationen des Finales rücken die Dimensionen wieder zurecht.

Die vierte und die achte Symphonie gehören in gewissem Sinn zusammen, denn in beiden herrschen Humor und Komik. Wie köstlich ist das Adagio der vierten, mit dem schwerfällig schreitenden Baß und der süß schmeichelnden Melodie — Zettel und Titania; wie herzerquickend das Finale in seinen vielen komischen Wendungen, besonders am Schluß, wo die Instrumente zögern, zu Ende zu kommen, bis ihnen der Baß hurtig daherkampfsend den Weg zeigt; und über dem Ganzen ein holder Frohsinn. In der achten sticht neben dem von schelmischer Grazie getragenen Allegretto besonders das überschäumend humoristische Finale hervor, das Überraschung auf Überraschung bringt. Gleich zu Anfang, als das geschwägige erste Thema *pianissimo* nach B-Dur geführt ist, fällt plötzlich das ganze Orchester mit einem *Fortissimo*-Cis ein, und dann geht es, als sei nichts Böses geschehen, in F-Dur und im fröhlichsten *Fortissimo* weiter, eine Stelle, von der Dulibichoff sagt, es sei, „wie wenn inmitten eines ruhigen heiteren Gespräches mit Freunden plötzlich einer von ihnen sich erhebt, einen Schrei ausstößt, die Zunge herausstreckt und sich dann gelassen wieder hinsetzt, um die Unterhaltung da, wo sie abgebrochen wurde, fortzuführen“. Und wie das zweite Thema einsetzt: eine Kadenz will uns, scheint es, nach C-Dur führen, aber es erscheint eine

schmeichelnde Kantilene in As-Dur, und so geht es weiter im unvermittelten Wechsel der Tonarten und der Stärkegrade. Für Beethoven war das Charakteristische das „Schöne“ an sich, und um das Charakteristische zu schärfen, treibt er den Ausdruck oft bis zum Äußersten und Heftigsten. Wunderbar ist es deshalb nicht, daß manches in seinen Werken selbst von den Verehrern mit Kopfschütteln aufgenommen wurde. Wir dürfen diese Männer deshalb beileibe nicht schmähen, denn das Festhalten am sicheren idealen Besitz, das zögernde Ergreifen des Neuen, das diesem Ideal zu widersprechen scheint, beruht auf einer guten, deutschen Charaktereigenschaft — der Beständigkeit.

Dem ersten Allegro der fünften Symphonie ist, gleichsam als Motto, das rhythmische Motiv vorangestellt, aus dem das erste Thema emporwächst, das unter dem zweiten weiter pocht und unter dessen Herrschaft der ganze Satz steht. Das Finale ist wohl das Glänzendste und Freudigste, was Beethoven geschrieben hat, ein wahrer Triumphgesang der befreiten Menschenseele; nachdenklich klingt das Scherzo darin an, dann geht es weiter und zu Ende „mit Sturm- und Feuerschritten“. In der sechsten Symphonie löst Beethoven das Problem der Programmusik praktisch und theoretisch: er setzte dem ganzen Werk die Worte vor: „Erinnerung an das Landleben (mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei).“ Hierin liegt allerdings der Kern der ganzen Frage. Möge die Musik schildern und malen, so viel sie mag, wenn die Nachahmung von Bewegungs- und Geräuscherscheinungen, wie sie die Natur bietet, zu empfundener Melodie erstarkt, oder wenn sie die aus der Empfindung quellende Melodie nur wie ein leichtes Ornament umkränzelt, dann kann sie von höchstem Reiz sein — doch wehe wenn sie zum Selbstzweck wird! Alles nun, was Beethoven hier „schildern“ will, das „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“, die Szene am Bach, das lustige Zusammensein der Landleute, Gewitter, Sturm, Hirtengesang und die dankbaren Gefühle nach dem Sturm, alles das ist aus einem Geist geboren, der sich am Genuß der Natur gesättigt und erquickt hat, der aber die zahlreichen nachahmenden Momente auf dem breiten Strom empfundener Melodie mühelos dahinträgt. Und die siebente, die Richard Wagner nicht ganz zutreffend eine Apotheose des Tanzes nennt, bietet ein Bild strotzender Lebensfülle. Zügellose, bacchische Lust bricht sich besonders im letzten Satz Bahn, und die jugendlich aufspringenden Rhythmen des ersten

mögen an festliche Freuden gemahnen; doch es klingen in diesen Jubel auch ernste Töne hinein, der feierliche Marsch, das wunderbare, urromantische Trio des Scherzos, ein Gruß aus den Gefilden der Seligen. Vor meiner Phantasie steigt bei diesem Trio immer eine Szene aus Wagners Tannhäuser auf: im Venusberg, wo plötzlich der Taumel des wilden Reizens stockt und der Gesang der Sirenen ertönt: „naht euch dem Strande, naht euch dem Lande, wo in den Armen glühender Liebe selig Erbarmen still' eure Triebe.“

Den Symphonien reihen sich die Konzerte an: eins für Violine, fünf für Klavier, denn sie haben ganz symphonisches Gepräge und den vom nur Virtuofischen abgewandten, auf hohe Ziele gerichteten Geist. Von den Klavierkonzerten kommen als den Symphonien gleichwertig hauptsächlich die beiden letzten in Betracht, das in G-Dur, das ganz ungewöhnlich beginnt: das Klavier schlägt das Hauptthema an, aber sofort springt das Orchester zu und entreißt es ihm, um erst nach einer ganz ausführlichen Aussprache dem Solisten wieder das Wort zu lassen, und das heroische in Es-Dur. Noch mehr als in irgendeinem der Mozartschen Konzerte tritt hier das Klavier dem Orchester ebenbürtig zur Seite, ebenbürtig auch nach Seite des Klanges hin. So sehr war Beethoven besorgt, die Stileinheitlichkeit des Es-Dur-Konzertes zu wahren, dieses Giganten unter den Klavierkonzerten, in dessen erstem Satz der Anhang von wahrhaft erdrückender Größe ist, daß er sogar die Kadenzen ausschrieb, also dem Virtuosen die einzige Möglichkeit nahm, mit eigenen Erfindungen und Künsten in das feste Gefüge des Werkes einzugreifen.

Es war wohl auch die Entwicklung des Klavierbaues, die zu der veränderten Stellung dieses Instrumentes gegenüber dem Orchester beigetragen hatte. Aus dem dünn klingenden, alten Hammerklavier hatte sich allmählich ein Klangkörper herausgebildet, der einer weit ausgedehnten Nuancierung fähig war, dem der Spieler ebensowohl Kraft als Zartheit abverlangen konnte, und diesen Verbesserungen gemäß wird das Instrument nun von Beethoven behandelt: orchestraler, reicher, kühner, als es je vorher der Fall war. Dies tritt besonders natürlich in den Sonaten für Klavier allein wie für Klavier mit Violine und Violoncello hervor. Formell und stilistisch werden Beethovens Sonaten durch dieselben Eigenschaften ausgezeichnet, wie seine Symphonien, nur daß die Dimensionen im allgemeinen eingeschränkter sind, obwohl gelegentlich auch darin Ungeheures vorkommt, z. B. in der B-Dur-Sonate op. 106. Die Welt,

die sich hier vor uns aufzutut, umfaßt alle Stimmungen und Seelenzustände, von schwärmerischer Romantik bis zur wildesten Leidenschaft, von anmutig heiterem Spiel bis zur tragischen Größe, ein unerschöpflicher Schatz künstlerischer Beglückungen, ein Stahlbad für den musikalischen Geist. Eigentümlicherweise bevorzugt Beethoven in seinen letzten Sonaten, und in seinen letzten Werken überhaupt, die strengen Formen der Fugierung. Wenn Schindler meint, dies sei geschehen, um den Musikern, die da sagten, Beethoven könne keine ordentliche Fuge schreiben, das Gegenteil zu beweisen, so zeigt das nur, wie recht Beethoven hatte, wenn er ihm einmal hart und trocken schreibt: „denn bey ihrer Gewöhnlichkeit wie wäre es ihnen mögl. das ungewöhnliche nicht zu verkennen? !!!“ Sebhel sagt einmal: „Höchste Form ist höchster Inhalt“; das mag zur Erklärung von Beethovens Vorliebe für die Fuge in jener Zeit dienen. Es mochte ihn reizen, in dieser Selbstbeschränkung sich erst recht als Meister zu zeigen und eine Form, die im Aussterben begriffen schien, mit neuem Leben zu erfüllen.

Das Streichquartett nimmt im Schaffen Beethovens eine eigentümlich bedeutsame Stellung ein. Das Geheimste und Zarteste, was er zu sagen hatte, die intimsten Bekenntnisse, die leisesten Gefühlsregungen spricht er hier aus, die Quartette sind ein Tagebuch seines Herzens. Daß der Klavierspieler Beethoven nicht das Klavierstück zum Organ solcher Offenbarungen machte, scheint zunächst befremdlich. Chopin und Schumann haben ihr Eigenstes dem Klavier anvertraut, Chopin, weil er überhaupt nicht anders konnte, Schumann, weil in der Periode, wo der künstlerische Mitteilungszwang ihn am stärksten trieb, kein anderes Ausdrucksmittel ihm so gehorchte. Beethoven langt mit einem Zweig seines Wesens zu jenen beiden hinüber, aber Chopin war ganz Subjektivist, und Schumann verlor ein kostbares Stück Boden, wo er aus dem Individuellen ins allgemein Menschliche hinein wollte. Bei Beethoven dagegen gewinnt auch das Persönlichste eine Größe, die es zum Typischen erhebt; der Einzelfall wird zum Menschenschicksal, ohne doch die Kennzeichen individueller Empfängnis einzubüßen. Kein anderes Instrument, kein anderer Instrumentenkomplex kann dies im engen Kreis Universelle so nachgebend ausdrücken wie das Streichquartett. Das Klavier ist zu beschränkt, das Orchester zu weitläufig, aber im Quartett sind alle Möglichkeiten gegeben, dem innersten Leben auf verschlungenen Wegen nachzugehen und dabei den Reiz der Intimität zu wahren.

Man hat versucht, Beethovens Schöpfungen in drei Stilperioden einzuteilen, was gewiß verfehlt ist. Seine früheren Werke unterscheiden sich von den späteren ganz natürlich, wie sich Jugend von Alter unterscheidet; die Stilwandlung, die sich allmählich vollzieht, ist keine andere als die Wandlung des Jünglings zum mehr und mehr reisenden Mann. Zwischen den sechs Quartetten op. 18 und den drei Rasumoffsky-Quartetten op. 59 liegt keine Kluft, sondern — die dritte und vierte Symphonie, der „Fidelio“, die Kreuzer-Sonate und einiges andere. Diese drei herrlichen Werke op. 59, Symphonien für vier Instrumente, sind Werke kräftigster Männlichkeit, einer Männlichkeit, die sich in dem F-Moll-Quartett op. 95 mit höchster Kraft und Konzentriertheit äußert. Und nachdem der durch sein Leiden immer mehr vereinsamte Künstler in der neunten Symphonie sein Verhältnis zur Menschheit, in der Missa solennis sein Verhältnis zu Gott und den letzten Dingen ausgesprochen hatte, schrieb er die fünf „Letzten“, diese geheimnisvollsten und tiefstinnigsten Dokumente seelischer Leiden und Freuden. Da hat alles einen menschlichen Grund — seine schwere Erkrankung zwischen 1824 und 1825 (op. 132, „Heiliges Dankgebet eines Genesenen an die Gottheit“) oder ein triviales Tageserlebnis, wie jene Eintragung Schindlers in ein Konversationsheft vom Jahre 1826: „Die Alte braucht wieder ihr Wochen-geld“, worauf Beethoven weiter schrieb „Muß es seyn?“ — „Es muß seyn“, und Noten über die Worte setzte. Was hatte in seinem Leben nicht alles sein müssen — das mochte ihm in Bitternis aufsteigen, und aus dieser Stimmung schuf er das Finale des F-Dur-Quartetts op. 135, den „schwer gefaßten Entschluß“, dem er jene Notengruppen „muß es seyn — es muß seyn“ voranstellte, ein Stück grandiossten Humors. So wuchs bei ihm alles aus dem Irdischen ins Unendliche und Ewige hinein.

Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehen! So schrieb Beethoven auf die erste Seite seiner großen Messe. Er hätte diese Worte vor jedes seiner Werke setzen können, denn in viel höherem Maß als irgendein anderer Tonsetzer hat er alles, was er schuf, mit dem Blute seines Herzens erfüllt; daher haben auch seine Schöpfungen die Macht gewonnen, die Herzen derer, die sie durch geschärfte Ohren hören können, mit so starken Kräften zu bewegen.

© Del documento los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

Aus Natur und Geisteswelt.

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Frauenleben. Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte. Von Dr. Ed. Otto. Mit zahlreichen Abbildungen.

Gibt ein Bild des deutschen Frauenlebens von der Urzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, von Denken und Fühlen, Stellung und Wirksamkeit der deutschen Frau, wie sie sich im Wandel der Jahrhunderte darstellen.

Fürstentum. Deutsches Fürstentum und deutsches Verfassungswesen. Von Professor Dr. E. Hubrich.

Der Verfasser zeigt in großen Umrissen den Weg, auf dem deutsches Fürstentum und deutsche Volksfreiheit zu dem in der Gegenwart geltenden wechselseitigen Ausgleich gelangt sind, unter besonderer Berücksichtigung der preussischen Verfassungsverhältnisse.

Geographie s. Entdeckungen; Japan; Kolonien; Mensch; Palästina; Polarforschung; Volksstämme; Wirtschaftsleben.

Geologie s. Erde.

Germanen. Germanische Kultur in der Urzeit. Von Dr. G. Steinhausen. Mit 17 Abbildungen.

Das Büchlein beruht auf eingehender Quellenforschung und gibt in fesselnder Darstellung einen Überblick über germanisches Leben von der Urzeit bis zur Berührung der Germanen mit der römischen Kultur.

Geschichte (s. a. Entdeckungen; Frauenleben; Fürstentum; Germanen; Japan; Jesuiten; Kalender; Kriegswesen; Kunstgeschichte; Literaturgeschichte; Palästina; Rom; Städtewesen; Volksstämme; Wirtschaftsgeschichte). Restauration und Revolution. Von Dr. R. Schwemer.

Die Arbeit behandelt das Leben und Streben des deutschen Volkes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von dem ersten Aufleuchten des Gedankens des nationalen Staates bis zu dem tragischen Sturze in der Mitte des Jahrhunderts.

Gesundheitslehre (s. a. Ernährung; Heilwissenschaft; Leibesübungen; Mensch; Nervensystem; Tuberkulose). Neun Vorträge aus der Gesundheitslehre. Von Professor Dr. H. Buchner. 2. Auflage, besorgt von Professor Dr. M. Gruber. Mit zahlreichen Abbildungen im Text.

Unterrichtet in klarer und überaus fesselnder Darstellung über alle wichtigen Fragen der Hygiene.

Handwerk. Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Dr. Ed. Otto. Mit 27 Abbildungen auf 8 Tafeln. 2. Aufl.

Eine Darstellung der historischen Entwicklung und der kulturgeschichtlichen Bedeutung des deutschen Handwerks von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

Heilwissenschaft (s. a. Gesundheitslehre). Die moderne Heilwissenschaft. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. E. Biernacki. Deutsch von Dr. S. Ebel, Badearzt in Gräfenberg.

Gewährt dem Laien in den Inhalt des ärztlichen Wissens und Könnens von einem allgemeineren Standpunkte aus Einsicht.

Hilfsschulwesen. Vom Hilfsschulwesen. 6 Vorträge von Dr. B. Maennel.

Es wird in kurzen Zügen eine Theorie und Praxis der Hilfsschulpädagogik gegeben. An Hand der vorhandenen Literatur und auf Grund von Erfahrungen wird nicht allein zusammengestellt, was bereits geleistet worden ist, sondern auch hervorgehoben, was noch der Entwicklung und Bearbeitung harret.

Japan. Die Japaner und ihre wirtschaftliche Entwicklung. Von Prof. Dr. Rathgen.

Vermag auf Grund eigener langjähriger Erfahrung ein wirkliches Verständnis der merkwürdigen und für uns wirtschaftlich so wichtigen Erscheinung der fabelhaften Entwicklung Japans zu eröffnen.

Aus Natur und Geisteswelt.

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Jesuiten. Die Jesuiten. Eine histor. Skizze von H. Boehmer-Romundt. Ein Büchlein nicht für oder gegen, sondern über die Jesuiten, also oer Versuch einer gerechten Würdigung des vielgenannten Ordens.

Jesus. Die Gleichnisse Jesu. Zugleich Anleitung zu einem quellenmäßigen Verständnis der Evangelien. Von Lic. Privatdozent Weinel. 2. Aufl. Will gegenüber kirchlicher und nichtkirchlicher Allegorisierung der Gleichnisse Jesu mit ihrer richtigen, wörtlichen Auffassung bekannt machen und verbindet damit eine Einführung in die Arbeit der modernen Theologie.

Illustrationskunst. Die deutsche Illustration. Von Professor Dr. Rudolf Kautsch. Mit zahlreichen Abbildungen.

Behandelt ein besonders wichtiges und besonders lehrreiches Gebiet der Kunst und leistet zugleich, indem es an der Hand der Geschichte das Charakteristische der Illustration als Kunst zu erforschen sucht, ein gut Stück „Kunsterziehung“.

Ingenieurtechnik. Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit. Von Ingenieur Curt Merckel. Mit zahlreichen Abbildungen.

Führt eine Reihe hervorragender und interessanter Ingenieurbauten nach ihrer technischen und wirtschaftlichen Bedeutung vor.

——— Bilder aus der Ingenieurtechnik. Von Ingenieur Curt Merckel. Mit 43 Abbildungen im Text und auf einer Doppeltafel.

Zeigt in einer Schilderung der Ingenieurbauten der Babylonier und Assyrer, der Ingenieurtechnik der alten Ägypter unter vergleichsweiser Behandlung der modernen Irrigationsanlagen daselbst, der Schöpfungen der antiken griechischen Ingenieure, des Städtebaues im Altertum und der römischen Wasserleitungsbauten die hohen Leistungen der Völker des Altertums.

Israel s. Religionsgeschichte.

Kalender. Der Kalender. Von Professor Dr. W. Wislicenus.

Erklärt die astronomischen Erscheinungen, die für unsere Zeitrechnung von Bedeutung sind, und schildert die historische Entwicklung des Kalenderwesens.

Kolonien. Die deutschen Kolonien. Land u. Leute. Von Dr. Adolf Heilborn.

Bietet auf Grund der neuesten Forschungen eine geographische und ethnographische Beschreibung unsrer Kolonien, unter Berücksichtigung ihrer wirtschaftlichen Bedeutung.

Kriegswesen. Vom europäischen Kriegswesen im 19. Jahrhundert. Von Major O. von Sothen.

In einzelnen Abschnitten wird insbesondere die Napoleonische und Moltkesche Kriegsführung an Beispielen (Jena-Königsgrätz-Sedan) dargestellt und durch Kartenlitzgen erläutert.

Kunst. Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Dr. Theodor Volbehr.

Führt von einem neuen Standpunkte aus in das Verständnis des Wesens der bildenden Kunst ein, erörtert die Grundlagen der menschlichen Gestaltungskraft und zeigt, wie das künstlerische Interesse sich allmählich weitere und immer weitere Stoffgebiete erobert.

——— Die Kunst im Hause und im öffentlichen Leben der Gegenwart. Von R. Bürkner. Mit 14 Abbildungen.

Das Büchlein soll auf diesem großen Gebiete persönlichen und allgemeinen ästhetischen Lebens ein praktischer Ratgeber sein, der deutlich die Richtlinie zeigt, in der sich häusliches und heimatisches Dasein bewegen muß.

Kunstgeschichte s. Baukunst; Illustration; Schriftwesen.

Leibesübungen. Die Leibesübungen und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Professor Dr. R. Zander. Mit 19 Abbildungen.

Will darüber aufklären, weshalb und unter welchen Umständen die Leibesübungen segensreich wirken, indem es ihr Wesen, andererseits die in Betracht kommenden Organe bespricht

Aus Natur und Geisteswelt.

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Licht (s. a. Luft). Das Licht und die Farben. Von Professor Dr. L. Graetz. 2. Auflage. Mit 113 Abbildungen.

Führt von den einfachsten optischen Erscheinungen ausgehend zur tieferen Einsicht in die Natur des Lichtes und der Farben.

Literaturgeschichte s. Drama; Schiller; Theater; Volkslied.

Luft. Luft, Wasser, Licht und Wärme. Acht Vorträge aus der Experimental-Chemie. Von Professor Dr. R. Blochmann. Mit 103 Abbildungen im Text. 2. Auflage.

Führt unter besonderer Berücksichtigung der alltäglichen Erscheinungen des praktischen Lebens in das Verständnis der chemischen Erscheinungen ein.

Mädchenschule. Die höhere Mädchenschule in Deutschland. Von Oberlehrerin M. Martin.

Bietet aus berufenster Feder eine Darstellung der Ziele, der historischen Entwicklung, der heutigen Gestalt und der Zukunftsaufgaben der höheren Mädchenschulen.

Meeresforschung. Meeresforschung und Meeresleben. Von Dr. Janson. Mit vielen Abbildungen.

Schildert kurz und lebendig die Fortschritte der modernen Meeresuntersuchung auf geographischem, physikalisch-chemischem und biologischem Gebiete.

Mensch. Der Mensch. Sechs Vorlesungen aus dem Gebiete der Anthropologie. Von Dr. Adolf Heilborn. Mit zahlreichen Abbildungen.

Stellt die Lehren der „Wissenschaft aller Wissenschaften“ streng sachlich und doch durchaus volkstümlich dar: das Wissen vom Ursprung des Menschen, die Entwicklungsgeschichte des Individuums, die künstlerische Betrachtung der Proportionen des menschlichen Körpers und die streng wissenschaftlichen Meßmethoden (Schädelmessung usw.), behandelt ferner die Menschenrassen, die rassenanatomischen Verschiedenheiten, den Tertiärmenschen.

———— **Bau und Tätigkeit des menschlichen Körpers**. Von Dr. H. Sachs. Mit 37 Abbildungen.

Lehrt die Einrichtung und Tätigkeit der einzelnen Organe des Körpers kennen und sie als Glieder eines einheitlichen Ganzen verstehen.

———— **Die Seele des Menschen**. Von Professor Dr. Rehmke. 2. Aufl.

Bringt das Seelenwesen und das Seelenleben in seinen Grundzügen und allgemeinen Gesetzen gemeinfaßlich zur Darstellung, um besonders ein Führer zur Seele des Kindes zu sein.

———— **Die fünf Sinne des Menschen**. Von Dr. Jos. Clem. Kreibitz in Wien. Mit 30 Abbildungen im Text.

Beantwortet die Fragen über die Bedeutung, Anzahl, Benennung und Leistungen der Sinne in gemeinfaßlicher Weise.

———— **und Erde**. Mensch und Erde. Skizzen von Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von Professor Dr. A. Kirchhoff. 2. Auflage.

Zeigt wie die Ländernatur auf den Menschen und seine Kultur einwirkt durch Schilderungen allgemeiner und besonderer Art über Steppen- und Wüstenvölker, über die Entstehung von Nationen, über Deutschland und China u. a. m.

———— **und Tier**. Der Kampf zwischen Mensch und Tier. Von Prof. Dr. Karl Edstein. Mit 31 Abbildungen im Text.

Der hohe wirtschaftliche Bedeutung beanspruchende Kampf erfährt eine eingehende, ebenso interessante wie lehrreiche Darstellung.

Menschenleben. Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. 2. Auflage. Von Dr. J. Unold in München.

Beantwortet die Frage: Gibt es keine bindenden Regeln des menschlichen Handelns? in zuversichtlich bejahender, zugleich wohlbegründeter Weise.

Aus Natur und Geisteswelt.

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Metalle. Die Metalle. Von Prof. Dr. K. Scheid. Mit 16 Abbildungen. Behandelt die für Kulturleben und Industrie wichtigen Metalle nach ihrem Wesen, ihrer Verbreitung und ihrer Gewinnung.

Mikroskop. Mikroskope. Von Dr. W. Scheffer. Mit zahlreichen Abbildungen. Will bei weiteren Kreisen Interesse und Verständnis für das Mikroskop erwecken durch eine Darstellung der optischen Konstruktion und Wirkung wie der historischen Entwicklung.

Moleküle. Moleküle — Atome — Weltäther. Von Prof. Dr. G. Mie. Stellt die physikalische Atomlehre als die kurze logische Zusammenfassung einer großen Menge physikalischer Tatsachen unter einem Begriffe dar, die ausführlich und nach Möglichkeit als einzelne Experimente geschildert werden.

Nahrungsmittel s. Chemie; Ernährung.

Naturlehre. Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Von Selig Auerbach. Mit Abbildungen. 2. Auflage.

Eine zusammenhängende, für jeden Gebildeten verständliche Entwicklung der Begriffe, die in der modernen Naturlehre eine allgemeine und ergatte Rolle spielen.

Nationalökonomie s. Arbeiterschutz; Bevölkerungslehre; Soziale Bewegungen; Wirtschaftsleben.

Naturwissenschaften s. Abstammungslehre; Befruchtungsvorgang; Chemie; Erde; Licht; Luft; Meeresforschung; Mensch; Moleküle; Naturlehre; Pflanzen; Strahlen; Tierleben; Weltall; Wetter.

Nervensystem. Das Nervensystem, sein Bau und seine Bedeutung für Leib und Seele im gesunden und kranken Zustande. Von Professor Dr. R. Zander. Mit zahlreichen Abbildungen.

Die Bedeutung der nervösen Vorgänge für den Körper, die Geistestätigkeit und das Seelenleben wird auf breiter wissenschaftlicher Unterlage allgemeinverständlich dargestellt.

Pädagogik (s. a. Hilfsschulwesen; Mädchenschule). Allgemeine Pädagogik. Von Professor Dr. Theobald Ziegler. 2. Auflage.

Behandelt die großen Fragen der Volkserziehung in praktischer, allgemeinverständlicher Weise und in sittlich-sozialem Geiste.

Palästina. Palästina und seine Geschichte. Sechs Vorträge von Professor Dr. von Soden. Mit 2 Karten und 1 Plan von Jerusalem. 2. Auflage.

Ein Bild nicht nur des Landes selbst, sondern auch alles dessen, was aus ihm hervor- oder über es hingegangen ist im Laufe der Jahrhunderte.

Pflanzen (s. a. Tierleben). Unsere wichtigsten Kulturpflanzen. Von Privatdozent Dr. Giesenhagen in München. Mit zahlr. Abbildungen im Text.

Behandelt die Getreidepflanzen und ihren Anbau nach botanischen wie kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten, damit zugleich in anschaulichster Form allgemeine botanische Kenntnisse vermittelnd.

Philosophie (s. a. Menschenleben; Schopenhauer; Weltanschauung). Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland. Von Prof. Dr. O. Külpe. 3. Aufl. Schildert die vier Hauptrichtungen der deutschen Philosophie der Gegenwart, den Positivismus, Materialismus, Naturalismus und Idealismus.

Physik s. Licht; Mikroskop; Moleküle; Naturlehre; Strahlen.

Polarforschung. Die Polarforschung. Von Prof. Dr. Kurt Hassert in Tübingen. Mit mehreren Karten.

Sagt die Hauptfortschritte und Ergebnisse der Jahrhunderte alten, an tragischen und interessanten Momenten überreichen Entdeckungstätigkeit zusammen.

Aus Natur und Geisteswelt.

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Psychologie f. Mensch; Nervensystem; Seele.

Religionsgeschichte (f. a. Christentum; Jesuiten). Die Grundzüge der israelitischen Religionsgeschichte. Von Professor Dr. Fr. Giesebrecht.

Schildert, wie Israels Religion entsteht, wie sie die nationale Schale sprengt, um in den Propheten die Ansätze einer Menschheitsreligion auszubilden, wie auch diese neue Religion sich verpuppt in die Formen eines Priesterstaats.

Religiöse Strömungen. Die religiösen Strömungen der Gegenwart. Von Superintendent D. A. H. Braasch.

Will die gegenwärtige religiöse Lage nach ihren bedeutsamen Seiten hin darlegen, ihr geschichtliches Verständnis vermitteln und einen jeden in den Stand setzen, selbst bestimmte Stellung zur künftigen Entwicklung zu nehmen.

Restauration f. Geschichte.

Revolution (f. a. Geschichte). 1848. 6 Vorträge von Prof. Dr. O. Weber.

Bringt auf Grund des überreichen Materials in knapper Form eine Darstellung der wichtigen Ereignisse des Jahres 1848, dieser nahezu über ganz Europa verbreiteten großen Bewegung in ihrer bis zur Gegenwart reichenden Wirkung.

Rom. Die ständischen und sozialen Kämpfe in der römischen Republik. Von Leo Bloch.

Behandelt die Sozialgeschichte Roms, soweit sie mit Rücksicht auf die die Gegenwart bewegenden Fragen von allgemeinem Interesse ist.

Schiller. Von Professor Dr. Th. Ziegler. Mit dem Bildnis Schillers von Kugelgen* in Heliogravüre.

Gedacht ist das Büchlein als eine Einführung in das Verständnis von Schillers Werdegang und Werken. Zu diesem Zweck bespricht der Verfasser vor allem die Dramen Schillers und sein Leben, ebenso werden auch einzelne seiner lyrischen Gedichte und die historischen und die philosophischen Studien Schillers als ein wichtiges Glied in der Kette seiner Entwicklung behandelt.

Schopenhauer. Von H. Richter. Mit dem Bildnis Schopenhauers.

Die Vorträge wollen in die Lektüre der Schriften Schopenhauers einführen und einen zusammenfassenden Überblick über das Ganze des Systems geben. Die Anmerkungen und literarischen Nachweise sollen dem Leser ermöglichen, die ihn interessierenden Ausführungen in den Werken Schopenhauers oder in der Schopenhauerliteratur nachzulesen.

Schriftwesen. Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Professor Dr. O. Weise. Reich illustriert. 2. Auflage.

Verfolgt durch mehr als vier Jahrtausende Schrift-, Brief- und Zeitungswesen, Buchhandel und Bibliotheken.

Schulwesen f. Hilfsschulwesen; Mädchenschule; Pädagogik.

Sinnesleben f. Mensch.

Soziale Bewegungen (f. a. Arbeiterschutz). Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von G. Maier. 2. Auflage.

Will auf historischem Wege in die Wirtschaftslehre einführen, den Sinn für soziale Fragen wecken und klären.

Städtewesen. Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter. Von Oberlehrer Dr. Heil. Mit Abbildungen.

Stellt die geschichtliche Entwicklung dar, schildert die wirtschaftlichen, sozialen und staatsrechtlichen Verhältnisse und gibt ein zusammenfassendes Bild von der äußeren Erscheinung und dem inneren Leben der deutschen Städte.

© Del documento: los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

Aus Natur und Geisteswelt.

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Strahlen (s. a. Licht). Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Professor Dr. R. Börnstein und Professor Dr. W. Marckwald.

Schildert die verschiedenen Arten der Strahlen, darunter die Kathoden- und Röntgenstrahlen, die Hertz'schen Wellen, die Strahlungen der radioaktiven Körper (Uran und Radium) nach ihrer Entstehung und Wirkungsweise, unter Darstellung der charakteristischen Vorgänge der Strahlung.

Technik (s. a. Dampf; Eisenbahnen; Eisenhüttenwesen; Ingenieurtechnik; Metalle; Mikroskop; Wärmekraftmaschinen). Am tausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht der Wirkungen der Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik. Von Launhardt, Geh. Regierungs-Rat, Professor an der Technischen Hochschule zu Hannover. Mit vielen Abbildungen. 2. Auflage.

Ein geistreicher Rückblick auf die Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik, der die Weltwunder unserer Zeit verdankt werden.

Theater (s. a. Drama). Das Theater. Von Privatdozent Dr. Borinski. Mit 8 Bildnissen.

Läßt bei der Vorführung der dramatischen Gattungen die dramatischen Muster der Völker und Zeiten tunlichst selbst reden.

Theologie s. Christentum; Jesuiten; Jesus; Palästina; Religionsgeschichte; Religiöse Strömungen.

Tierleben (s. a. Mensch und Tier). Bau und Leben des Tieres. Von Dr. W. Haacke. Mit zahlreichen Abbildungen im Text.

Zeigt die Tiere als Glieder der Gesamtnatur und lehrt uns zugleich Verständnis und Bewunderung für deren wunderbare Harmonie.

—— Die Beziehungen der Tiere zueinander und zur Pflanzenwelt. Von Professor Dr. K. Kraepelin.

In großen Zügen eine Fülle wechselseitiger Beziehungen der Organismen zueinander.

Tuberkulose. Die Tuberkulose, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Gemeinfaßlich dargestellt für die Gebildeten aller Stände von Oberstabsarzt Dr. Schumburg. Mit zahlr. Abbildungen.

Verbreitet sich über das Wesen und die Ursache der Tuberkulose und entwickelt daraus die Lehre von der Befämpfung derselben.

Turnen s. Leibesübungen.

Verfassung (s. a. Fürstentum). Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches. Sechs Vorträge von Professor Dr. E. Loening.

Beabsichtigt in gemeinverständlicher Sprache in das Verfassungsrecht des Deutschen Reiches einzuführen, soweit dies für jeden Deutschen erforderlich ist.

Verkehrsentwicklung (s. a. Eisenbahnen; Technik). Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900. Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung, sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft von Professor Dr. Walther Loß.

Erörtert nach einer Geschichte des Eisenbahnwesens insbesondere Tarifwesen, Binnenwasserstraßen und Wirkungen der modernen Verkehrsmittel.

Versicherung s. Arbeiterschutz.

Aus Natur und Geisteswelt.

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Volkslied. Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgefanges. Von Privatdozent Dr. J. W. Bruinier. 2. Aufl. Handelt in schwungvoller Darstellung vom Wesen und Werden des deutschen Volksgefanges.

Volksstämme. Die deutschen Volksstämme und Landschaften. Von Professor Dr. O. Weise. Mit 26 Abbildungen.

Schildert, durch eine gute Auswahl von Städte-, Landschafts- und anderen Bildern unterstützt, die Eigenart der deutschen Gaue und Stämme.

Volkswirtschaftslehre s. Bevölkerungslehre; Frauenbewegung; Japan; Soziale Bewegungen; Verkehrsentwicklung; Wirtschaftsleben.

Wärme s. Luft.

Wärmekraftmaschinen (s. a. Dampf). Einführung in die Theorie und den Bau der neueren Wärmekraftmaschinen. Von Ingenieur Richard Vater. Mit zahlreichen Abbildungen.

Will durch eine allgemein bildende Darstellung Interesse und Verständnis für die immer wichtiger werdenden Gas-, Petroleum- und Benzinmaschinen erwecken.

Wasser s. Luft.

Weltall. Der Bau des Weltalls. Von Professor Dr. J. Scheiner. 2. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen.

Will in das Hauptproblem der Astronomie, die Erkenntnis des Weltalls, einführen.

Weltanschauung (s. a. Philosophie). Die Weltanschauungen der großen Philosophen der Neuzeit. Von Prof. Dr. L. Busse in Königsberg i. Pr. 2. Aufl.

Will mit den bedeutendsten Erscheinungen der neueren Philosophie bekannt machen; die Beschränkung auf die Darstellung der großen klassischen Systeme ermöglicht es, die beherrschenden und charakteristischen Grundgedanken eines jeden scharf herauszuarbeiten und so ein möglichst klares Gesamtbild der in ihm enthaltenen Weltanschauung zu entwerfen.

Weltäther s. Moleküle.

Wetter. Wind und Wetter. Von Professor Leonh. Weber. Mit 27 Figuren im Text und 3 Tafeln.

Schildert die historischen Wurzeln der Meteorologie, ihre physikalischen Grundlagen und ihre Bedeutung im gesamten Gebiete des Wissens, erörtert die hauptsächlichsten Aufgaben, welche dem ausübenden Meteorologen obliegen, wie die praktische Anwendung in der Wettervorhersage.

Wirtschaftsgeschichte s. Eisenbahnen; Handwerk; Japan; Rom; Soziale Bewegungen; Verkehrsentwicklung; Wirtschaftsleben.

Wirtschaftsleben. Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im 19. Jahrhundert. Von

Gibt in gedrängter Form einen Überblick über das deutsche Wirtschaftsleben im letzten Jahrh.

Deutsches Wirtschaftsleben. Von Dr. Chr. Gr.

Beabsichtigt ein gründliches Verständnis des deutschen Wirtschaftslebens seit der Wiederaufrichtung.

Zoologie s. Tierleben.

ULPGC. Biblioteca Universitaria



812246

BIG 78HAY KRE hay

