

Im folgenden Jahre, 1798, trat die
Sonate für Piano, Op. 7

hervor, eins der feinsten Tongebilde, die wir überhaupt besitzen, nicht von dem leisesten Anhauch eines trüben Gedankens berührt, — wenn nicht doch vielleicht im Finale. Könnte hier (was höchst zweifelhaft ist) ein Einfluss jenes Unglücks vermuthet werden, so dürfte doch nimmermehr von jenen plumpen Antastungen des Künstlervermögens die Rede sein, die den Geist an das körperliche Organ gebunden und mit ihm dem Verfall ausgeliefert meinen. Es ist dann nur von einem leisen Wiederhall der Stimmung zu reden, die durch jenes herankriechende Unheil wohl von Zeit zu Zeit geweckt, ohne besondern nachweisbaren Grund, hineinklingt. Ueberwiegend werden wir vielmehr jene heroische Kraft und die angeborne Heiterkeit antreffen, die den Grundcharakter Beethovens bilden, eine Heiterkeit beiläufig, die sich von der kindlichen und bisweilen scurrilen Heiterkeit Haydns unterscheidet, wie der selbstgewisse freie Mann von dem liebenswürdigen und reichbegabten Kinde.

In unserer Sonate nun (Es dur) füllt ein glänzendes, lebhaft angeregtes Spiel fast den ganzen ersten Satz, der im $\frac{6}{8}$ Takt mit Allegro molto con brio bezeichnet ist. Achtelbewegung tritt mit dem ersten Takt auf



und treibt bis zum Schlusse des Hauptsatzes *) unausgesetzt vorwärts, wo das den Gegensatz bildende Motiv A (A2 ist dasselbe, umgestaltet) einen Halt der Besinnung gewährt, die sich in den folgenden zwei Takten andeutet. Nur eine kurze Ausführung dieses Moments, und die Achtelbewegung hebt von Neuem an und bildet den Seitensatz (oder vielmehr den ersten Satz der Seitenpartie), dem als zweiter einer jener stillbefriedigten, einfältig zum Herzen dringenden Gesänge folgt,



die — wahre Lieder ohne Worte, ohne den parfümirten Ausdruck — gleichsam das Wort auf den Lippen tragen



und von Mund zu Mund, von Stimme zu Stimme verpflanzen. Dringender, zuletzt stürmisch, schreitet die Bewegung fort und senkt sich zu einem dritten Satz in C dur nieder, unerwartet, wie sanfter Sonnenglanz bisweilen plötzlich durch das Wolkengewühl dringt. Auch hier schlingt sich die Achtelbewegung hinein und bildet einen rauschend empordringenden vierten Satz, dem ein fünfter (man mag ihn als ersten Schlusssatz fassen) folgt, eigentlich nur eine Klangreihe von Harmonien, die zum zweiten und ächten Schlusssatze führt, und damit zum Schluss des ersten Theils.

So stehen sechs Sätze vor uns, — ein bisher noch nicht bei Beethoven wahrgenommener Anblick, — alle in Einem ganz untrennbaren Gusse, keiner ohne völlige Zerstörung des Ganzen her-

*) Ohne Formenkenntniss, für die sich der Anhang anbietet, ist solch ein Bau nicht klar zu durchschauen.

auszunehmen, jeder ein Ausfluss aus dem vorhergehenden und in strenger Folgerichtigkeit aus ihm heraustretend. Auch bei den Vorgängern finden sich solche Satzhäufungen, bei Mozart namentlich (man sehe seine F-dur-Sonate Heft 1 der Härtel'schen Ausgabe) von reizendster Mannigfaltigkeit und Liebenswürdigkeit; aber die feste innerliche Einheit und Nothwendigkeit wüssten wir da nicht zu erweisen. Beethoven hat in diesem Satz einen Fortschritt für sich und für die gesammte Kunst gethan; es werden ihm noch viele folgen, die ihn — um es nur im voraus auszusprechen — als Vollender der Formen bezeichnen, die von Italien herübergekommen und von Haydn und Mozart, auch hierin Beethovens Vorgängern, so meisterlich gefördert und so geistvoll benutzt worden sind.

Dass der zweite Theil die Sätze des ersten in neue Beziehungen bringt, der dritte den ersten im Wesentlichen wiederholt, weiss man aus der Formenlehre. Beethoven war damit nicht befriedigt, der zweite Seitensatz schmeichelte sich noch einmal (jetzt bekanntlich in Es dur) heran. Oben haben wir ihn erst einfach vernommen, dann mit beflügelter Rede, die sich von der Ober- in die Unterstimme verpflanzte. Jetzt nimmt nach der einfachen Darstellung bei A die Mittelstimme das Wort,



und die Oberstimme wird für eine Melodie frei, die bisher im Tenor vielleicht unbemerkt geblieben. Zuletzt kehrt die bewegte Rede doch wieder zu der verstärkten Unterstimme zurück. So inniglich hat Beethoven unter all' den vortüberspielenden Tonbildern das eine am Herzen getragen.

Der zweite Satz, *Largo con gran espressione* überschrieben, ist eines dieser beschaulichen, tiefsinnenden und erhabenen *Adagio's*, weit hinausgehoben über jeden Affekt, wie nur Beethoven sie geschrieben. Es ist das erste in dieser Reihe. — Das Scherzo (hier blos *Allegro* überschrieben) bittet fast ab, so hoch ist das *Largo*, — hoch wie Sterne über die nachtdunkle Erde, — über den Lebenskreis des ersten Satzes emporgeschwebt, und wendet sich (im Trio)

jenem unruhvollen, grübelhaften Brüten zu, für das die Franzosen ein schönes Wort, „*ruminer*,“ vor uns voraushaben.

Nur dass die erste Frische nicht wiederkehrt! Ein weich zerflossenes Rondo scheint vom ersten Anklang her abzubitten den kecken Muth des ersten Satzes, bittend sich herabzulassen von der Sternenhöhe des *Largo*. So reizvoll und rührend es spricht, wir finden im ersten und zweiten Satze der Sonate nicht die Nothwendigkeit dieses Ausgangs, der mit dem dritten Satze beginnt und im Finale sich vollendet. Was hat unsern Dichter auf diesen Weg geführt? —

Adolf Bernhard Marx
Ludwig von Beethoven: Leben und Schaffen
Zweite Auflage, Erster Teil
Berlin: Otto Jahnke, 1863