

Katedra germanistiky

Filozofická fakulta

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ludmila Škeříková

**Kommentierte Übersetzung der Monografie *Ludwig
van Beethoven – Sein Leben in Bildern* von Richard
Petzoldt und Eduard Crass**

Prof. PhDr. Libuše Spáčilová, Dr.

Olomouc 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne

.....

Ludmila Škeříková

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala prof. PhDr. Libuši Spáčilové, Dr., za její cenné rady, připomínky, ochotu a trpělivost při vedení této bakalářské práce.

INHALTSVERZEICHNIS

Einführung	6
Theoretischer Teil	8
1 Überblick über die Geschichte der tschechischen Übersetzung.....	8
1.1 Das Mittelalter	8
1.2 Renaissance – Humanismus und Reformation.....	9
1.3 Die Zeit der nationalen Wiederbelebung	10
1.4 Übersetzung in den Jahren 1850–1890	12
1.5 Übersetzung in den Jahren 1890–1918	13
1.6 Die Zeit zwischen den Weltkriegen	13
1.7 Übersetzung nach 1945.....	15
2 Definition der Begriffe <i>Übersetzung</i> und <i>Übersetzer</i>	16
2.1 Was ist Übersetzung?.....	16
2.2 Wer ist Übersetzer?.....	18
2.2.1 Kompetenzen des Übersetzers	18
3 Wichtige Punkte im Übersetzungsprozess	20
3.1 Übersetzungsauftrag	20
3.2 Beziehung zwischen Übersetzer und Leser.....	21
3.3 Beziehung zwischen Idee und Ausdruck	21
3.4 Drei Phasen der Arbeit des Übersetzers.....	22
3.4.1 Verständnis der Vorlage.....	22
3.4.2 Interpretation der Vorlage	22
3.4.3 Neuerstellung der Vorlage	23
3.5 Übersetzungstradition	24
3.6 Sprachliche Kreativität.....	24
3.7 Binarität des übersetzten Werkes	24
3.8 Nationale und zeitgenössische Besonderheit	25
4 Übersetzungsmethoden und Äquivalenztypologie.....	25
4.1 Treue vs. freie Übersetzung	25
4.2 Methoden der Textübersetzung.....	26
4.2.1 Lexik	26
4.2.2 Grammatik	26
4.2.3 Semantik	26
4.2.4 Hilfsverfahren	27
4.3 Methoden der Umfeldübersetzung.....	27
4.4 Werner Kollers Äquivalenztypologie	27

4.4.1 Denotative Äquivalenz.....	28
4.4.2 Konnotative Äquivalenz	28
4.4.3 Textnormative Äquivalenz.....	29
4.4.4 Pragmatische Äquivalenz.....	29
4.4.5 Formal-ästhetische Äquivalenz.....	29
4.5 Äquivalenztypologie nach D. Knittlová.....	29
4.5.1 Lexikalische Äquivalenz.....	29
4.5.2 Grammatikalische Äquivalenz.....	30
4.5.3 Textuelle Äquivalenz	30
4.5.4 Pragmatische Äquivalenz.....	30
5 Funktionalstilistik und ihr Einfluss auf die Übersetzung.....	30
5.1 Stilistik	30
5.2 Stil.....	31
5.3 Typen der Funktionalstile	32
5.4 Übersetzung in Bezug auf Funktionalstile	33
5.4.1 Stil des öffentlichen Verkehrs.....	33
5.4.2 Stil der Wissenschaft.....	34
5.4.3 Stil der Publizistik.....	35
5.4.4 Stil der schönen Literatur.....	35
6 Autoren und Charakteristik des übersetzten Werkes <i>Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern</i>	36
6.1 Richard Petzoldt und Eduard Crass	36
6.2 VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig.....	37
6.3 Inhalt und Stil des Buches <i>Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern</i>	38
Praktischer Teil.....	39
7 Übersetzung des deutschen Originaltextes <i>Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern</i> ins Tschechische	39
7.1 Textteil von Richard Petzoldt	39
7.2 Kommentierter Bildteil von Eduard Crass.....	60
8 Kommentare der Übersetzerin zu ausgewählten Phänomenen auf lexikalischer, grammatikalischer, textueller und pragmatischer Ebene	72
8.1 Übersicht über ausgewählte Beispiele aus dem Textteil des übersetzten Buches.....	72
8.2 Allgemeine Zusammenfassung des Übersetzungsprozesses.....	86
Zusammenfassung.....	88
Bibliographie.....	90
Anhang: Originaltext	94

EINFÜHRUNG

Das Thema dieser Arbeit ist die kommentierte Übersetzung des Buches *Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern*. Dieses Thema wurde aus mehreren Gründen gewählt. Erstens hat dieses deutsche Buch keine eigene tschechische Übersetzung. Zweitens befasst sich das Buch mit dem deutschen Komponisten Ludwig van Beethoven, der einer der bekanntesten europäischen Komponisten war und mit seiner Musik die gesamte Musikwelt beeinflusst hat. Angesichts der Tatsache, dass es sich um ein Buch mit einem attraktiven Inhalt handelt (insbesondere im Vorjahr wurde im Zusammenhang mit dem 250. Jahrestag seiner Geburt viel über diesen Komponisten gesprochen), und obwohl es viele Publikationen über diesen Komponisten gibt, wäre es schade, wenn dieses Buch aus dem Jahr 1963 vergessen würde. Der nächste Grund, der zur Wahl dieses Themas beigetragen hat, bestand darin, die Fähigkeiten der Übersetzerin zu überprüfen. Gleichzeitig bot sich die Gelegenheit, die Rolle der Buchübersetzerin auszuprobieren.

Das Ziel ist es, eine eigene Übersetzung des Buches *Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern* und einen Kommentar vorzulegen, der sich auf die Äquivalenz auf lexikalischer, grammatikalischer, textueller und pragmatischer Ebene konzentriert. Der theoretische Teil ist in mehrere Kapitel unterteilt, von denen sich das erste mit der Geschichte der tschechischen Übersetzung befasst (unter Berücksichtigung der deutschen Sprache). Dieser Teil stellt dem Leser die Begriffe *Übersetzung* und *Übersetzer* vor und beschreibt im dritten Kapitel die Umstände, die der Übersetzer während des Übersetzungsprozesses berücksichtigen muss. Das vierte Kapitel, das Übersetzungsmethoden und Äquivalenz betrifft, ist grundsätzlich, weil sich auf den praktischen Teil bezieht. Im nächsten Kapitel wird der Leser erfahren, wie sich unterschiedliche Funktionalstile auf die Übersetzung auswirken, und am Ende des theoretischen Teils wird er Informationen über das übersetzte Buch selbst finden.

Im praktischen Teil gibt es eine vollständige Übersetzung des Buches, die in zwei Teile unterteilt ist, einen Textteil von Richard Petzoldt und einen kommentierten Bildteil von Eduard Crass. Anschließend werden ausgewählte Beispiele aus dem deutschen Original und der tschechischen Version

im Zusammenhang mit Übersetzungsmethoden und den oben genannten Typen der Äquivalenz kommentiert.

Der Bestandteil dieser Arbeit ist auch ein Anhang, der den Originaltext des Buches *Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern* in deutscher Sprache zum Vergleich mit der tschechischen Version enthält.

Für die einzelnen Kapitel aus dem theoretischen Teil wurden geeignete Fachliteratur und elektronische Quellen verwendet, während der praktische Teil hauptsächlich auf dem erwähnten Buch *Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern* von R. Petzoldt und E. Crass basiert.

THEORETISCHER TEIL

1 Überblick über die Geschichte der tschechischen Übersetzung

Die Geschichte der Übersetzung ist ein notwendiger Bestandteil jeder nationalen Literatur. Diese Aussage gilt jedenfalls für die tschechische Kultur, deren Entwicklung durch schwierige Bedingungen unter den gegebenen historischen Ereignissen verursacht wurde.¹

1.1 Das Mittelalter

Die Übersetzung oder auch die Übertragung ins Altschechische wird in der altschechisch geschriebenen Literatur ähnlich wie in anderen Literaturen in isolierten Wörtern beibehalten, sodass die Übersetzung dasselbe wie Wörterbuch in den Anfängen bedeutet. Später entstehen durch diese Kombination Verslexika und Thesauri, z. B. Vokabular, Bohemarius, Glossar usw.², die eine Bezeichnung in einer Fremd- oder Muttersprache finden oder vermitteln sollten. Hauptsächlich in Frauenklöstern und für die Bedürfnisse der Schüler entstehen auch interlineare Glossen, die lexikalischen Übersetzungen ähneln, aber ihr Zweck ist es, Lesern, die nicht die Sprache des Originals verstehen, die Bedeutung eines fremden Textes zu erklären. Das ist bereits eine Übersetzungsaktivität.³

Die Übertragung ins Altschechische ist in der Sachliteratur des Mittelalters weniger wörtlich. Es handelt sich tatsächlich um eine neue Verarbeitung einer allgemeinen Substanz, die aus einer oder mehreren lateinischen Quellen besteht.⁴ Das Hauptmittel dieser Art der Übersetzung war Verkürzung, Entwicklung von Motiven mit Details und Umstellung der Komposition. Die meisten Übersetzungen wurden jedoch in dieser Zeit mündlich verbreitet.⁵

¹ BELISOVÁ, Šárka, HRALA, Milan, ed. Kapitoly z dějin českého překladu. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0386-1. S. 7

² Es handelt sich um Wörterbücher von Meister Klaret, der im 14. Jh. lebte und unter anderem tschechischer Schriftsteller und Lexikograf war. Er ist der Autor der ältesten Wörterbücher – Bohemarius, Glossar und Grammatik-Vokabular – in tschechischer Sprache, die in Versen verfasst sind.

(Klaret. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-4-24]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Klaret#Slovn%C3%ADky>)

³ LEVÝ, Jiří, HONZÍK, Jiří, ed. České teorie překladu: vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře. Vyd. 2. Praha: Ivo Železný, 1996. ISBN 80-237-2952-7. S. 17

⁴ BELISOVÁ, 2002, S. 14

⁵ LEVÝ, 1996, S. 21

Die Entwicklung der Übersetzung ins Alttschechische gipfelt im Hussitentum, das die religiös interpretierende Literatur und geistliche Lieder in die Übersetzung bringt.⁶

1.2 Renaissance – Humanismus und Reformation

Der Humanismus verläuft in den meisten europäischen Ländern zu einer Zeit, in der das nationale Bewusstsein und Interesse an der Muttersprache wächst. Gleichzeitig ermöglicht die Erfindung des Buchdrucks das Lesen für ein breiteres Publikum, insbesondere für das Bürgertum.⁷

In dieser Zeit lag der Schwerpunkt darauf, dass der Übersetzer nicht nur übersetzte, sondern auch erklärte. Ein Werk wurde dem alttschechisch sprechenden Leser nicht nur durch einen Notizenapparat außerhalb des Textes verständlich gemacht, sondern auch durch direkt erklärende Notizen im Text.⁸ Die sprachlichen und pädagogischen Funktionen der humanistischen Übersetzung haben so gezeigt, dass das Hauptziel der Übersetzung nicht Schönheit, sondern Nützlichkeit war.⁹ Dadurch wird das alttschechische Schrifttum der Renaissance in der alttschechischen Übersetzung zugunsten des Humanismus geschwächt.¹⁰

Seit Anfang des 15. Jhs. geschieht in Europa ein Aufruf zur Wiedergutmachung der Kirche im Zusammenhang mit den verschiedenen Reformbewegungen.¹¹ Eine der ersten Äußerungen der Reformation war die Forderung, die Bibel in Nationalsprachen zu übersetzen. Für die katholische Kirche war der Text der Heiligen Schrift unantastbar, und als sie schließlich zurücktreten musste, forderte sie eine möglichst wörtliche Übersetzung. Hingegen interpretierten Protestanten die Schrift nach ihrer Ideologie, verwendeten alle vom Humanismus entwickelten Interpretationsmittel, wenn der verbale Ausdruck des Originals nicht klar und logisch war.¹²

⁶ LEVÝ, 1996, S. 26

⁷ Ebd. S. 29

⁸ Ebd. S. 31

⁹ Ebd. S. 37

¹⁰ Ebd. S. 40

¹¹ BELISOVÁ, 2002, S. 24

¹² LEVÝ, 1996, S. 43-45

Der Höhepunkt der tschechischen Übersetzungsbemühungen dieser Zeit hängt mit den Böhmisches Brüdern zusammen, deren größter kultureller Akt die Kralitzer Bibel wurde, und Johann Amos Comenius anfang, eine gewisse formale Treue zu fordern, so dass die Übersetzung seiner Meinung nach ein Werk sein sollte, das durch einen Kompromiss zwischen reproduktiver und ästhetischer Funktion charakterisiert ist.¹³

In der Zeit der Gegenreformation wurde die Übersetzung von den Tendenzen der Barockethik beeinflusst.¹⁴ Radikaler nutzen Übersetzer des 17. und 18. Jhs. Freiheit, überarbeiten die Werke, verlängern, verkürzen, betonen und neu aufbauen.¹⁵

Unter dem Druck der Gegenreformation erstreckte sich die Epoche der barocken Ideologie und des barocken Stils sowie der posthumanistischen Übersetzungsmethoden in unserem Land bis zu einer Zeit, wenn im übrigen Europa eine weitere kulturelle Epoche existierte – der Klassizismus. Die Übersetzungsproduktion wurde dieser Zeit auch durch die Folgen der Schlacht am Weißen Berg künstlerisch geschwächt.¹⁶ In der zweiten Hälfte des 17. Jhs. und in den ersten zwei Dritteln des 18. Jhs. verwandelte sich die tschechische Kulturelite in eine deutschsprachige Elite, und so wird die tschechische Sprache in den Josephinischen Reformen überhaupt nicht mehr berücksichtigt.¹⁷

1.3 Die Zeit der nationalen Wiederbelebung

Literarische Werke hatten am Ende des 18. Jhs. und am Anfang des 19. Jhs. in unserem Land einen stark patriotischen Charakter¹⁸. Die Übersetzung will in erster Reihe die Mittel für die Entwicklung der tschechischen Literatur schaffen. Ein weiteres charakteristisches Merkmal der damaligen tschechischen Übersetzung ist die Übersetzung aus zweiter Hand, d. h. aus einer anderen Übersetzung. Diese

¹³ BELISOVÁ, 2002, S. 24

¹⁴ LEVÝ, 1996, S. 54

¹⁵ Ebd. S. 58

¹⁶ Ebd. S. 64-65

¹⁷ BELISOVÁ, 2002, S. 26

¹⁸ Ebd. S. 125

Art der Übersetzung wurde erst nach dem Ende der Wiederbelebung als abwertend angesehen.

In der Verbraucherliteratur wurde Deutsch am meisten verwendet; nicht nur, weil es eine Sprache war, die die Wiederbelebungsautoren gut beherrschten, sondern auch, weil die deutschen Adaptationen der Klassiker dem Geschmack des volkstümlichen und kleinstädtischen Publikums entsprachen. Aber relativ wenige Übersetzungen aus dem Deutschen kamen unter den Werken vor, die den tschechischen Stil und Vers geprägt haben. Die Abkehr ist offenbar bewusst durch das Bedürfnis motiviert, sich sprachlich vom Einfluss des Deutschen zu befreien. Der häufigste Vermittler in diesem Bereich war die polnische Übersetzung¹⁹. Antonín Jaroslav Puchmajer²⁰ betrachtete Polnisch aufgrund einer gewissen Ähnlichkeit zwischen den beiden slawischen Sprachen als akzeptabel für Übersetzer und auch als politisch näher, wenn dem Übersetzer gute und direkte Kenntnisse der Originalsprache fehlten.²¹

Die direkte Teilnahme am Wiederbelebungskampf kennzeichnete einige Übersetzungen, sowohl ihre Veröffentlichung als auch den Text. Selbst bei der Übersetzung klassischer Werke, die nationale und fortschrittliche Ideen ausdrückten, wurde der Übersetzer häufig durch den Druck der Zensur eingeschränkt. Im Gegenteil, manchmal bot die Übersetzung die Gelegenheit, einige politische Ansichten zu äußern, die für den ursprünglichen Autor zu gefährlich waren.²²

Der Übersetzer versuchte vor allem, dem tschechischen Leser sich anzunähern und den tschechischen Leser zum Lesen zu bringen. Damit der tschechische Leser den Text gut verstehen und ihm so nahe wie möglich sein konnte, führte dies manchmal zur Tschechisierung des Textes, zu Erklärungen, Änderungen in Lokalisierung und manchmal sogar zu banalen Ergänzungen des Textes.²³

¹⁹ LEVÝ, 1996, S. 76-78

²⁰ Antonín Jaroslav Puchmajer war ein tschechischer Schriftsteller, Dichter und Übersetzer. (Antonín Jaroslav Puchmajer. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-03-06]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Jaroslav_Puchmajer)

²¹ BELISOVÁ, 2002, S. 127

²² LEVÝ, 1996, S. 79

²³ BELISOVÁ, 2002, S. 128

In der neuen Übersetzungsästhetik, die in den späten 1920er und 1930er Jahren angewendet wurde, findet man die vorromantischen und romantischen Grundzüge, in denen die Methode der wörtlichen Übersetzung dominiert.²⁴ Ein charakteristisches Merkmal der tschechischen Entwicklung war jedoch das schwache Interesse an den einzigartigen Merkmalen einzelner Autoren im Vergleich zur Romantik. Mehr als anderswo versucht man in unserem Land, die überindividuellen Merkmale zu erfassen, d. h. historische, insbesondere nationale Merkmale der Fremdliteratur.²⁵ Die Romantiker betrachteten die Übersetzung auch nicht als gleichwertiges Werk der heimischen Literatur, sondern als Mittel des Originals, was zur Veröffentlichung zweisprachiger Ausgaben führte.²⁶

1.4 Übersetzung in den Jahren 1850–1890

Mitte des 19. Jhs. vermischen sich und kämpfen gegeneinander die nationale Strömung, die sich auf die Romantik und die in der Atmosphäre der Befreiungskriege entstehenden Kulturen stützt, und die soziale Strömung, die während der französischen Revolutionen entstanden war. Das tschechische Schaffen konzentrierte sich auf Schriftsteller, die allseitige, d. h. nationale Freiheit, soziale Freiheit und Meinungsfreiheit wollten.²⁷

Der tschechische Realismus des 19. Jhs. ist in der Originalliteratur und vor allem in der Übersetzungsliteratur sehr unterschiedlich. Deshalb ist es in der Entwicklung von Übersetzungsmethoden notwendig, alles, was zu einer richtigeren und künstlerisch wertvolleren Interpretation des Originals beiträgt, als realistische Tendenzen zu betrachten.²⁸

In der zweiten Hälfte des 19. Jhs. stieß die deutsche Literatur auf größere Probleme als andere Literaturen im tschechischen Umfeld. Übersetzungen aus dem Deutschen kamen nur im Bereich des Dramas häufiger vor, die Übersetzer kehrten

²⁴ LEVÝ, 1996, S. 125-126

²⁵ Ebd. S. 134

²⁶ Ebd. S. 142

²⁷ BELISOVÁ, 2002, S. 137

²⁸ LEVÝ, 1996, S. 162

zu klassischen und bewährten Autoren wie Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller zurück.²⁹

1.5 Übersetzung in den Jahren 1890–1918

In den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jhs. überschneiden sich die Welt, die noch immer Wiederbelebungsmerkmale aufweist, und aufkommende moderne künstlerische Trends in der tschechischen Literatur.³⁰ Zu den neuen Trends gehört die Gruppe *Česká moderna*, Dekadenten und Symbolisten sowie F. X. Šalda und „Realisten“ um T. G. Masaryk.³¹

Die Konzentration auf die psychologische Eigenartigkeit der Nation und jedes Einzelnen führte zu einer subjektivistischen Konzeption des künstlerischen Schaffens, die im Übersetzen der These entspricht, dass der Übersetzer die ursprünglichen psychischen Zustände beherrschen sollte, unter denen das Werk geschaffen wurde. Um sich in die psychischen Zustände des Autors einzufühlen, muss er geistig mit ihm verwandt sein.³²

Während die Literatengruppe *Lumírovci* zwischen 1900 und 1910 den größten Teil der weltlichen Poesie für uns übersetzte, Übersetzer, die die dekadenten Theorien kannten, führen in die ersten Jahrzehnte des 20. Jhs. die größten prosaischen Autoren ein.³³ Von der Mitte des 19. Jhs. bis 1918 wurde die deutschsprachige Literatur bei Übersetzungen ins Tschechische relativ gut aufgenommen, obwohl sie im tschechischen Kulturkontext ihre beherrschende Position verlor.³⁴

1.6 Die Zeit zwischen den Weltkriegen

Das Jahr 1918 hatte für die tschechischen Verlage einen sehr starken Impuls. Neben Hauptwerken wird viel Modeliteratur veröffentlicht, manchmal auch Schundliteratur und mehr effiziente Literatur als die hochwertige.

²⁹ BELISOVÁ, 2002, S. 138-139

³⁰ Ebd. S. 144

³¹ LEVÝ, 1996, S. 187

³² Ebd. S. 195

³³ Ebd. S. 202

³⁴ BELISOVÁ, 2002, S. 162

Die Methode von Otokar Fischer³⁵ wurde im Bereich der Übersetzung immer bekannter.³⁶ Otokar Fischer nannte seine Zeit die Epoche der Revision; er betrachtet die Beziehung zu früheren Übersetzungsentwicklungen als zentrales Thema in seinem Programm.³⁷ Die dichterische und prosaische Generation der Ersten Republik widerspricht der Tradition von der Gruppe Lumírovci mit den Forderungen nach Natürlichkeit, Einfachheit und Volkstümlichkeit.³⁸ Im Gegensatz zur Gruppe Lumírovci neigen Stylisten aus der Zeit der Ersten Republik dazu, das Wort eigenständig machen und seine Bedeutung zu betonen. Sie verwenden dramatische Wörter und durch Ableitungsmittel und emotional gefärbte Wörter wird eine große Intensität des Ausdrucks erreicht. Aber in diesem Fall ändern einige Übersetzer dieser Methode vollständig den Sprachausdruck, verwenden übermäßig volkstümliche und starke Wörter, archaisieren und dialektieren unnötig.³⁹

Übersetzer dieser Generation sind sich auch der komplizierten Zusammenhänge zwischen der subjektiven Idee des Autors, der objektiven Idee des Werkes und seinen verschiedenen Konkretisierungen in verschiedenen historischen Situationen mehr oder weniger klar bewusst. Sie müssen daher nicht nur den Inhalt des Werkes berücksichtigen, sondern auch seinen Ursprung, in dem das Konzept des Autors angewendet wurde, und seine Realisierung in der Gesellschaft.⁴⁰

Während der nazistischen Okkupation war es möglich, nur das zu veröffentlichen, was die größte Hoffnung auf die Veröffentlichung hatte. Dies waren hauptsächlich Übersetzungen aus dem Deutschen. Die Werke aller Juden und natürlich aller Emigranten wurden vollständig ausgeschlossen. Editoren und Verleger widmen sich den deutschen Klassikern: Friedrich Schiller, Gotthold Ephraim Lessing, Gottfried August Bürger, E. T. A. Hoffmann, Novalis, Franz Grillparzer usw.⁴¹

³⁵ Otokar Fischer war ein tschechischer Literaturhistoriker, Professor für Germanistik und Übersetzer.

(Otokar Fischer. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-03-06]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Otokar_Fischer)

³⁶ BELISOVÁ, 2002, S. 162-164

³⁷ LEVÝ, 1996, S. 212-213

³⁸ Ebd. S. 215

³⁹ Ebd. S. 217-218

⁴⁰ Ebd. S. 226

⁴¹ BELISOVÁ, 2002, S. 177-179

1.7 Übersetzung nach 1945

Als der Zweite Weltkrieg endete, war es fast undenkbar, ein Buch ursprünglich der deutschen Sprache auf den Buchmarkt bringen zu wollen. Es gab Aversion gegen alles Deutsche und es wurde vergessen, dass Deutsch nicht nur die Sprache der Besatzer ist.

Im Februar 1948 übernahm die Kommunistische Partei die Macht und seit den 1950er Jahren waren Bücher, die aus der DDR auf unseren Buchmarkt kamen, oft von den damaligen politischen Tendenzen geprägt. Allmählich entdeckten sich in der neuen Literatur der DDR die Namen der hochwertigeren Schriftsteller, deren Werke in tschechischen Übersetzungen veröffentlicht wurden, darunter die Werke von Johannes Robert Becher, Louis Fünberg, Franz Fühmann, Stefan Heym und viel später die Werke von Christa Wolf, Hermann Kant, Günter Kunnert und vielen anderen.

Die Veröffentlichung der Werke einiger dieser Autoren hing jedoch immer vom Maß ihrer gelegentlichen oder zeitweiligen „Verstöße“ ab, z. B. als einer von ihnen sich entschied, im Westen zu leben. Obwohl es schien, dass von der DDR produzierte Werke für den tschechischen Buchmarkt immer akzeptabel wären, gab es verschiedene Widersprüche hier: Probleme erschienen hauptsächlich nach der sowjetischen Okkupation im Jahr 1968. Zu dieser Zeit waren in unserem Land viele Autoren und Übersetzer unerwünscht. Beispielsweise wurde der Übersetzer nicht erwähnt, der Titel wurde umbenannt oder einige Werke erhielten überhaupt keine Übersetzung. Innerhalb von vierzig Jahren des Totalitarismus blieb die einzige Sicherheit für das herrschende Regime im Bereich der klassischen Literatur, Bücher von Autoren, die längst gestorben waren und „marxistisch“ bewertet wurden.⁴²

Der Umsturz von 1989 bedeutete in jeder Hinsicht eine Bereicherung der Editions politik und über die Veröffentlichung von Büchern entscheidet hauptsächlich der Buchmarkt.⁴³

⁴² BELISOVÁ, 2002, S. 179-181

⁴³ BELISOVÁ, 2002, S. 184

2 Definition der Begriffe *Übersetzung* und *Übersetzer*

2.1 Was ist Übersetzung?

Die *Übersetzung* (oder auch der *Translat*) ist ein Zieltext, der von einem Übersetzer (Autor der Übersetzung) in der Sprache der Empfangkultur erstellt wurde und sich von der Sprache des Originals, in dem der Originaltext geschrieben wurde, unterscheidet.⁴⁴

Aus linguistischer Sicht unterscheidet Roman Jakobson drei Arten von Übersetzungen: a) *intralinguale Übersetzung*, d. h. die Interpretation von Begriffen in ein und derselben Sprache, b) *interlinguale Übersetzung*, d. h. Übersetzung im eigentlichen Sinne des Wortes, c) *intersemiotische Übersetzung*, d. h. die Interpretation der Zeichen eines semiotischen Systems durch die Zeichen eines anderen semiotischen Systems (z. B. die Interpretation eines Bildes in Worten).⁴⁵

Catford unterteilt die Übersetzung in *eingeschränkte Übersetzung* und *totale Übersetzung*. Die *eingeschränkte Übersetzung*⁴⁶ bedeutet Übersetzung innerhalb einer Sprachebene, z. B. phonologische Übersetzung⁴⁷ (Nachahmung fremder Aussprache), graphologische Übersetzung⁴⁸ (Nachahmung fremder Grafiken), lexikalische⁴⁹ und grammatikalische⁵⁰ Übersetzung. Die *totale*

⁴⁴ FIŠER, Zbyněk. Překlad jako kreativní proces: teorie a praxe funkcionalistického překládání. Brno: Host, 2009. Studium (Host). ISBN 978-80-7294-343-2. S.15

⁴⁵ JAKOBSON, Roman O. On Linguistic Aspects of Translation. In: LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel, ed. Umění překlada. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998 (1959). ISBN 80-237-3539-X. S. 26

⁴⁶ Laut John C. Catford wird diese Übersetzung nur auf phonologischer oder graphologischer Ebene oder nur auf den beiden Ebenen der Grammatik und Lexik durchgeführt. Es gibt keine Möglichkeit, ausgangsprachliche „Kontexteinheiten“ durch äquivalente zielsprachliche „Kontexteinheiten“ zu ersetzen, ohne gleichzeitig ausgangsprachliche grammatikalische oder lexikalische Einheiten durch äquivalente zielsprachliche grammatikalische oder lexikalische Einheiten zu ersetzen. (CATFORD, 1965, S.22)

⁴⁷ In der phonologischen Übersetzung wird die ausgangsprachliche Phonologie durch eine äquivalente zielsprachliche Phonologie ersetzt, aber es gibt keine anderen Ersetzungen außer solchen grammatikalischen oder lexikalischen Änderungen, die sich zufälligerweise aus der phonologischen Übersetzung ergeben können. (CATFORD, 1965, S.23)

⁴⁸ In der graphologischen Übersetzung wird die ausgangsprachliche Graphologie durch eine äquivalente zielsprachliche Graphologie ersetzt, ohne andere Ersetzungen, außer zufälligen Änderungen. (CATFORD, 1965, S.23)

⁴⁹ Die lexikalische Übersetzung ist eine eingeschränkte Übersetzung, bei der die ausgangsprachliche Lexik eines Textes durch eine äquivalente zielsprachliche Lexik ersetzt wird, aber ohne Ersatz der Grammatik. (CATFORD, 1965, S. 71-72)

⁵⁰ Die grammatikalische Übersetzung ist eine eingeschränkte Übersetzung, bei der die ausgangsprachliche Grammatik eines Textes durch eine äquivalente zielsprachliche Grammatik ersetzt wird, aber ohne Ersatz der Lexik. (CATFORD, 1965, S. 71)

*Übersetzung*⁵¹ ist nicht auf die Übertragung des Textes innerhalb einer einzelnen grammatikalischen Ebene beschränkt. Dem grammatikalischen Mittel der Ausgangsprache entspricht häufig beispielweise das lexikalische Mittel der Zielsprache oder dergleichen, wodurch funktionale Verschiebungen von einer Sprache in eine andere entstehen.⁵²

Das *Übersetzen*⁵³ stellt eine Translation des Textes der Ausgangsprache in einen kontrollierbaren und wieder korrigierbaren Text der Zielsprache dar.⁵⁴ Man kann sagen, es handelt sich um eine Transformation eines Ausgangstextes (AT) in einen fremdsprachigen Zieltext (ZT), wobei der AT wesentliche Informationen für die Übersetzung enthält und der ZT als das Ergebnis der Übersetzungsprozess gilt.⁵⁵

Der Begriff *funktionale Übersetzung* bezeichnet einen Text, der an die Kommunikationssituation und ihre Anforderungen angepasst ist, damit er erfolgreich zum erwarteten Ziel führt. Die Übersetzung wird zu einer sinnvollen, vollwertigen funktionalen Sprachausdruck, wenn der Übersetzer die erwarteten Kommunikationsfähigkeiten des potenziellen Empfängers berücksichtigt.⁵⁶

⁵¹ Catford betrachtet die totale Übersetzung als die echte Übersetzung. Obwohl es sich um eine vollständige Substitution handelt, ist es keine Substitution für Äquivalente auf allen Sprachebenen. In der totalen Übersetzung werden ausgangsprachliche Grammatik und Lexik durch äquivalente zielsprachliche Grammatik und Lexik ersetzt. Dieser Ersatz beinhaltet den Ersatz der ausgangsprachlichen Phonologie oder Graphologie durch zielsprachliche Phonologie oder Graphologie, aber das ist normalerweise kein Ersatz durch zielsprachliche Äquivalente und daher gibt es in diesem Sinne keine Übersetzung auf der Ebene. (CATFORD, 1965, S.22)

⁵² CATFORD, J. C. A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics. In: LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel, ed. Umění překladu. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998 (1965). ISBN 80-237-3539-X. S. 26

⁵³ Um den Unterschied zwischen den Begriffen *Übersetzung* und *Übersetzen* zu erklären, definiert Jiří Levý den Begriff *Übersetzen* als Mitteilen. Das ist der Prozess, bei dem der Übersetzer die Mitteilung im Originaltext entschlüsselt und in seine eigene Sprache umformuliert. Auf diese Weise entsteht die Übersetzung. (LEVÝ, 1998, S. 44)

⁵⁴ KADE, Otto. Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung. In: PRUNČ, Erich. Einführung in die Translationswissenschaft: Orientierungsrahmen. Band 1. 2. erweiterte und verbesserte Auflage. Graz: Institut für Translationswissenschaft, 2002 (1968). ISBN 3-901540-03-2. S. 10

⁵⁵ PRUNČ, Erich. Einführung in die Translationswissenschaft: Orientierungsrahmen. Band 1. 2. erweiterte und verbesserte Auflage. Graz: Institut für Translationswissenschaft, 2002. ISBN 3-901540-03-2. S. 29

⁵⁶ FIŠER, 2009, S. 63

2.2 Wer ist Übersetzer?

Oft ist der Autor der Übersetzung ein professioneller Übersetzer, d. h. eine Person, die für diese Tätigkeit ausgebildet wird, entweder durch ein institutionelles Hochschulstudium für Übersetzung oder als Autodidakt. Daneben werden Übersetzungen, insbesondere Fachtexte, auch von Spezialisten verschiedener Wissenschaftsfächer erstellt. Für sie ist das Übersetzen nicht der Hauptberuf und sie sind keine professionellen Übersetzer. Daher konsultieren die Verantwortlichen ihre Übersetzungsprobleme mit Sprachexperten.

Übersetzungen der objektiven Texte, die weniger Anforderungen an den wissenschaftlichen Stil stellen, z. B. amtlicher Korrespondenz, Meldungen und persönlicher Korrespondenz, werden auch häufig von nicht professionellen Übersetzern, die als Sekretäre, Korrespondenten und Sprecher verschiedener Institutionen, Unternehmen, politischer oder kultureller Persönlichkeiten arbeiten, erstellt.

Unter dem Begriff *Übersetzer* wird im Allgemeinen eine Person verstanden, die einen Text aus der Ausgangsprache in die Zielsprache übersetzt, unabhängig davon, ob sie Professional, Laie oder Student ist, und die Gründe für die Übersetzung (den sogenannten Auftrag) sind unterschiedlich.⁵⁷

Die bevorzugte, heute sehr betonte Rolle des Übersetzers besteht darin, interkulturelle Barrieren zu überwinden.⁵⁸ Der Übersetzer ist auch in erster Reihe ein Leser, aber der Unterschied zwischen einem einfachen Leser und einem Übersetzer besteht darin, dass der Übersetzer dieses Konzept noch in Sprache ausdrückt.⁵⁹

2.2.1 Kompetenzen des Übersetzers

Sprachkompetenz ist eine Grundvoraussetzung für die Kenntnis einer Fremd- und Muttersprache.

Texterstellungskompetenz bedeutet, dass der Übersetzer in der Lage ist, eine Übersetzung zu erstellen, die als Text des erforderlichen Typs in einem bestimmten

⁵⁷ FIŠER, 2009, S. 28-29

⁵⁸ KNITTLOVÁ, Dagmar. K teorii i praxi překlada. 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0143-6. S. 5

⁵⁹ LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel, ed. Umění překlada. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-X. S. 104

Funktionalstil eine entsprechende Kommunikation in der Zielumgebung ermöglicht.

Literarische Kompetenz stellt eine besondere Fähigkeit des Übersetzers dar, literarische (künstlerische), vor allem ästhetisch aussehende Texte in der Zielsprache zu erstellen, erfordert theoretische Kenntnisse über die spezifischen Eigenschaften literarischer Texte, die Besonderheiten der literarischen Tätigkeit und die Prinzipien der literarisch-semantic Interpretation.

Hohe Anforderungen an die Übersetzer stellt das *Konzept der Verwendung von kreativem Denken*, das sowohl die bildliche Wahrnehmung und Vorstellungskraft als auch die logisch genaue Gedankenrekonstruktion der Mitteilung umfasst.⁶⁰

Für den Übersetzer ist es auch wichtig, seine eigene Arbeit organisieren und sich entsprechende Arbeitsbedingungen sichern zu können. Dazu gehören Ausstattung mit verfügbaren Hilfsmitteln (Wörterbücher, Enzyklopädien, ...), professionelle Berater aus verschiedenen Bereichen, ein geeignetes Arbeitsumfeld und ein angemessenes Honorar. Diese Fähigkeit kann als *sozial-organisatorische Kompetenz* bezeichnet werden.

Informationskompetenz bezeichnet die Fähigkeit, verfügbare Informationsquellen zu nutzen – Wörterbücher, Berater, Medien, Fach- und Kunstliteratur usw. – um die Informationen zu erhalten, die für Bearbeitung des Übersetzungsauftrags erforderlich sind.

Kulturelle Kompetenz bedeutet eine Reihe von Kenntnissen über die verschiedenen Entitäten der Ausgangs- und Empfängskulturen, für deren Übersetzung es nötig ist, zu wissen, wie sie in einer bestimmten Kultur funktionieren, und die Fähigkeit, diese Kenntnisse bei der Erstellung einer Übersetzung adäquat zu nutzen.

Ebenso wichtig ist *strategische Kompetenz*. Wenn der Übersetzer die Prinzipien verschiedener Übersetzungsstrategien kennt und in der entsprechenden Phase des Übersetzungsprozesses über die Möglichkeiten und Methoden ihrer geeigneten Anwendung belehrt, und wenn er lernt, die Charakteristiken eines bestimmten

⁶⁰ FIŠER, 2009, S. 37-38

Übersetzungsauftrags zu identifizieren, kann er sich verantwortungsvoll entscheiden und begründen, warum er ausgewählte Verfahren, Methoden und Strategien für eine bestimmte Übersetzungslösung verwendet hat.⁶¹

3 Wichtige Punkte im Übersetzungsprozess

Bei der Erstellung einer Übersetzung werden Übersetzer von ihrem sozialen Umfeld beeinflusst. Darüber hinaus versuchen sie, die Übertragung der Bedeutung vom Autor des Ausgangstextes auf dem Leser des Zieltextes zu vermitteln, wobei jeder von ihnen auch seinen eigenen sozialen Hintergrund hat. Der Schwerpunkt liegt darauf, wer was für wen, wann, wo, warum und unter welchen Umständen übersetzt.⁶²

3.1 Übersetzungsauftrag

Ein solcher Übersetzungsauftrag sollte die Informationen zu den Empfängern der Übersetzung, zu Zeit, Ort, zu den Gründen und zu Funktion der Übersetzung enthalten.⁶³ Eine Zusammenfassung der allgemein geltenden Anforderungen kann folgendermaßen aussehen:⁶⁴

- a) Die Funktion des Zieltextes für den beabsichtigten Empfänger kann vom Übersetzer nur auf der Grundlage einer eindeutigen Übersetzungsanforderung korrekt bestimmt werden.
- b) Der Übersetzer bewahrt die sachlichen, ästhetischen und kommunikativen Informationen des Ausgangstextes, die für die Erfüllung der Übersetzungsfunktion gemäß dem jeweiligen Auftrag wichtig sind. In Bezug auf den Auftrag bemüht sich der Übersetzer in der Regel um einen möglichst geringen Unterschied zwischen den Informationen des Ausgangs- und des Zieltextes.
- c) Der Übersetzer sollte die Anforderungen des Auftrags kennen und wissen, was mit seiner Übersetzung zu erreichen ist. Er sollte wissen, welche

⁶¹ FIŠER, 2009, S. 42-45

⁶² KNITTLOVÁ, 2000, S. 25

⁶³ SNELL-HORNBY, Mary, Hans G. HÖNIG, Paul KUSSMAUL a Peter A. SCHMITT, ed. Hand-buch Translation. Zweite, verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1999. ISBN 978-3-86057-995-4. S. 146

⁶⁴ FIŠER, 2009, S. 20-21

Verfahren, Mittel und Strategien existieren, sollte und in der Lage sein, sie verantwortungsbewusst und professionell zu verwenden.

- d) Es wird erwartet, dass die tschechische Übersetzung die Anforderungen an die grammatikalische Genauigkeit in dem Maße erfüllt, wie es die Funktion der öffentlichen Publikation vorschreibt.

3.2 Beziehung zwischen Übersetzer und Leser

Der Übersetzer muss den Leser berücksichtigen, für den er übersetzt. Dies bedeutet, dass der Ausgangspunkt des Übersetzers nicht der Text des Originals sein sollte, sondern die darin enthaltenen ideologischen und ästhetischen Werte, und sein Ziel sollte nicht der Text sein, sondern ein bestimmter Inhalt, den dieser Text dem Leser mitteilt. Es ist auch wichtig, die Unterschiede im gesellschaftlichen Bewusstsein des ursprünglichen Lesers und des heutigen tschechischen Lesers zu berücksichtigen; viele Werte eines Werkes könnten, wenn sie wörtlich übersetzt würden, für einen Leser mit anderen Kenntnissen und einer anderen Denkweise eine völlig andere Bedeutung bekommen.⁶⁵

3.3 Beziehung zwischen Idee und Ausdruck

Der Übersetzer bemüht sich, das Werk für den Leser verständlichen zu machen. In Bezug auf den Text übernimmt der Übersetzer die Rolle des Interpreten, und deshalb übersetzt er den Text nicht nur, sondern er interpretiert ihn auch, d. h. macht den Text logischer, vervollständigt und intellektualisiert ihn. In der Übersetzung gibt es hauptsächlich drei Arten der Intellektualisierung:⁶⁶

- a) *den Text logischer machen*

In einem künstlerischen Text besteht eine bewusste Spannung zwischen der Idee und ihrem Ausdruck; Übersetzer neigen dazu, solche Ausdrücke logischer zu machen.

- b) *Unausgesprochen interpretieren*

Der Übersetzer interpretiert oft vollständig die Ideen, die im Text angedeutet und in der verhüllten Bedeutung belassen werden. Diese

⁶⁵ LEVÝ, 1998, S. 52

⁶⁶ Ebd. S. 145-148

unausgesprochenen Stellen sind jedoch ebenso wichtig für den Aufbau des Werkes wie die ausgedrückten Bedeutungen.

c) *formaler Ausdruck syntaktischer Beziehungen*

Übersetzer drücken sehr oft die verborgenen Beziehungen zwischen Ideen, die nur im Hinweis im Text enthalten sind, vollständig durch Konjunktionen aus und ändern Satzverbindungen in Satzgefüge.

3.4 Drei Phasen der Arbeit des Übersetzers

3.4.1 Verständnis der Vorlage

Das Verständnis der Vorlage bedeutet nicht nur das Verstehen von Wörtern und Strukturen, sondern es wird auch die Fähigkeit des Übersetzers vorausgesetzt, in die Bedeutung des Textes einzudringen.⁶⁷ Ein solches Verständnis des Werkes wird in drei Ebenen aufgegliedert:⁶⁸

- a) *Verständnis des Textes*, also philologisches Verständnis, das kein besonderes Talent erfordert und eine Frage der Vorbereitung und Praxis ist.
- b) Das *richtige Lesen des Textes* vermittelt dem Leser einen ideologischen ästhetischen Wert, d. h. Stimmungen, ironische oder tragische Färbung, ausfällige Konzentration auf den Leser oder trockene Konstatierung usw.
- c) *Verständnis der künstlerischen Einheiten*, Verständnis der im Werk geäußerten Tatsachen, ihrer Beziehungen, des Umfelds der Geschichte und der ideologischen Absicht des Autors. Hier ist erhebliche Vorstellungskraft erforderlich.

3.4.2 Interpretation der Vorlage

Jedes Lesen des Textes ist eine Interpretation. Der Übersetzer bringt seine eigenen Meinungen, Einstellungen und Kenntnisse in die Übersetzung ein und spiegelt so seinen seelischen und kulturellen Überblick wider. Deshalb ist es wichtig, ein rechtes Maß der Informationen zu kennen und nicht mehr als nötig in den Text einzufügen.⁶⁹ Wenn der Übersetzer nicht in der Lage ist, einen so breiten oder mehrdeutigen Ausdruck wie das Original in der Muttersprache zu

⁶⁷ KNITTLOVÁ, 2000, S. 27

⁶⁸ LEVÝ, 1998, S. 54-56

⁶⁹ KNITTLOVÁ, 2000, S. 25

finden, muss er die Bedeutung spezifizieren, sich für eine der engeren Bedeutungen entscheiden und dazu die Tatsache hinter dem Text kennen. Hier sind drei wichtige Punkte:⁷⁰

a) *Suche nach einer objektiven Idee des Werkes.*

Was den Übersetzer betrifft, so wird seine Konzeption des Werkes realistisch sein, wenn er als Leser nicht in persönliche Sentimentalität und Beziehungswahn fällt, was zu Lokalisierungen führt, die mit der objektiven Bedeutung der Arbeit in Konflikt stehen können.

b) *Interpretierende Stellung des Übersetzers.*

Der gute Übersetzer stellt seine Interpretationsstellung meistens bewusst fest und weiß, was er dem Leser mit seiner Übersetzung sagen möchte.

c) *Übersetzungskonzept und Möglichkeit einer „Neubewertung“.*

Aus der Meinung über das Werk und aus der Konzentration auf den Verbraucher eines bestimmten Typs entsteht die Konzeption des Übersetzers vom Original, d. h. die ideologische Grundlage seiner kreativen Methode.

3.4.3 Neuerstellung der Vorlage

Hier muss der Übersetzer vor allem stilistische Begabung haben. Die sprachlichen Probleme der Übersetzung betreffen hauptsächlich die folgenden Fragen:⁷¹

a) *Verhältnis der beiden Sprachsysteme.*

Die Sprachmittel der beiden Sprachen sind nicht äquivalent und können daher nicht mechanisch übersetzt werden. Die Bedeutungen und ihre ästhetischen Werte sind nicht genau gleich. Im Gegensatz zum Autor des Originals bewegt sich der Übersetzer in seiner Sprache im Raum enger Auswahlmöglichkeiten und versucht umgekehrt, seine Möglichkeiten über das übliche Inventar zu erweitern, aus dem der Autor schöpft.

b) *Spuren der Ausgangsprache in der Stilisierung der Übersetzung.*

⁷⁰ LEVÝ, 1998, S. 59-64

⁷¹ LEVÝ, 1998, S. 68-76

Die Sprache des Originals trägt nicht nur zur Entstehung des Originals bei, sondern beeinflusst auch die Übersetzung.

c) *Die Spannung im Übersetzungsstil.*

Dies wird durch die Übersetzung der Idee in die Sprache, in der sie geschaffen wurde, entstanden. Der übersetzte Text ist dann in der Regel erkennbar auf den ersten Blick durch die hohe Frequenz einiger Verbindungen, die sich auf Tschechisch grammatikalisch und stilistisch korrekt, aber immer noch ein wenig künstlich fühlt.

3.5 Übersetzungstradition

Im Gegensatz zum kreativen Akt des ursprünglichen Künstlers ist die Reproduktion eine sich wiederholende Tätigkeit, weshalb interpretative Traditionen für größere, meist übersetzte Werke geschaffen werden. In der Übersetzungsarbeit baut jeder weitere Interpret auf der Arbeit früherer Interpreten auf, lernt ihre Erfahrungen kennen und unterliegt eventuell ihren Fehlern.⁷²

3.6 Sprachliche Kreativität

Die Kreativität des Übersetzers beschränkt sich auf das sprachliche Gebiet; nicht nur durch die Schaffung neuer Ausdrücke (Neologismen), sondern auch durch die Domestizierung fremder Ausdrücke in seiner Umgebung (Exotismen). Der Übersetzer kann und muss seine sprachliche Kreativität voll entfalten, wenn er stilistische Werte ins Tschechische übersetzen muss, für die in der Entwicklung unserer nationalen Literatur noch keine Ausdrucksmittel geschaffen wurden.⁷³

3.7 Binarität des übersetzten Werkes

Oft entsprechen sich zwei Sprachen auf der lexikalischen Ebene nicht, was zu den unangemessenen Bedeutungsüberlappungen führen könnte.⁷⁴ Das übersetzte Werk ist gemischt und stellt die Überschneidung zweier Strukturen dar: Einerseits gibt es den semantischen Inhalt und die formale Gliederung

⁷² LEVÝ, 1998, S. 104

⁷³ Ebd. S. 110-111

⁷⁴ SNELL-HORNBY, 1999, S. 49

des Originals, andererseits die gesamte Reihe künstlerischer Merkmale, die an die Sprache gebunden sind und die der Übersetzer für das Werk liefert.

Der Inhalt des Werkes hängt von einer fremden Umgebung ab, aber die Sprache des Werkes ist Tschechisch. Der Leser wird diesen Widerspruch nur erkennen, wenn ein klarer Konflikt zwischen dem Umfeld der Geschichte und einem bestimmten Ausdruck erscheint. Je besser die Widersprüche in der Übersetzung überwunden werden, desto idealer ist die Übersetzung als das Ganze. Daher erfordert die Übersetzungsarbeit eine bestimmte Fähigkeit, damit der Übersetzer die Widersprüche, die in einem übersetzten Werk notwendigerweise aus seinem binären Charakter entstehen, versöhnen kann.⁷⁵

3.8 Nationale und zeitgenössische Besonderheit

Die heutige Übersetzungstheorie betont zunehmend die Bewahrung der nationalen und historischen Besonderheiten des Originals.⁷⁶ In der Frage der nationalen und zeitgenössischen Besonderheit geht es darum, beim Leser den Eindruck der zeitgenössischen und nationalen Umwelt hervorzurufen.⁷⁷

4 Übersetzungsmethoden und Äquivalenztypologie

4.1 Treue vs. freie Übersetzung

In der Entwicklung der reproduktiven Kunst gelten zwei Normen: die *Reproduktionsnorm* (d. h. Forderung der Treue) und die *künstlerische Norm* (Forderung der Schönheit). Dieses grundlegende ästhetische Gegenteil erscheint in der Übersetzung als das Gegenteil von sogenannter Übersetzungstreue und Übersetzungsfreiheit. Als *treue* Übersetzungsmethode beschreibt man das Arbeitsverfahren jener Übersetzer, die die exakte Reproduktion des Originals als ihr Hauptziel betrachten, und als *freie* Übersetzungsmethode diejenige, bei der es hauptsächlich um Schönheit geht, d. h. um ästhetische und gedankliche Nähe zum Leser.⁷⁸

⁷⁵ LEVÝ, 1998, S. 95-96

⁷⁶ Ebd. S. 119

⁷⁷ Ebd. S. 121

⁷⁸ Ebd. S. 88-89

4.2 Methoden der Textübersetzung

Der Begriff *Textübersetzungen* bedeutet Übersetzungen, bei denen es sich vor allem um *textinterne* (d. h. inhaltliche oder formale) *Invarianten* (Kennzeichen, die bewahren werden müssen) handelt. Die Übersetzungsmethoden sind in vier Bereiche unterteilt:⁷⁹

4.2.1 Lexik

- lexikalische Entlehnung⁸⁰
- lexikalische Ersetzung (Substitution)⁸¹
- lexikalischer Strukturwechsel, d. h. Veränderung in der Wortbildung

4.2.2 Grammatik

- Wort-für-Wort-Übersetzung⁸²
- Permutation, d. h. Umstellung von Konstituenten
- Expansion/Reduktion, d. h. Erhöhung oder Verringerung der Wortzahl
- Intrakategorialer Wechsel, d. h. wortartinterne Veränderung der grammatischen Funktion
- Transposition, d. h. Veränderung der Wortart
- Transformation, d. h. Veränderung der syntaktischen Konstruktion

4.2.3 Semantik

- semantische Entlehnung, d. h. Verbalisierung der gleichen Inhaltsmerkmale
- Modulation, d. h. Veränderung der Perspektive durch Verbalisierung anderer Inhaltsmerkmale
- Explikation/Implikation⁸³
- Mutation, d. h. Veränderung des denotativen Inhalts zugunsten einer anderen Invarianten

⁷⁹ SNELL-HORNBY, 1999, S. 152

⁸⁰ Die lexikalische Entlehnung bedeutet Übernahme einer lexikalischen Einheit. Das ist beispielweise typisch für die Bezeichnungen von Realien. (SNELL-HORNBY, 1999, S. 152)

⁸¹ Die lexikalische Ersetzung oder auch Substitution stellt eine Ersetzung eines lexikalischen Elementes durch ein zielsprachliches Element dar. (SCHNELL-HORNBY, 1999, S. 152)

⁸² Bei der Wort-für-Wort-Übersetzung handelt es sich um eine wörtliche Übersetzung. Wortzahl, Wortart und Wortstellung ändern sich nicht. (SNELL-HORNBY, 1999, S. 152)

⁸³ Mit der Explikation ist eine Erhöhung des Explikationsgrades gemeint. Die Implikation äußert sich dagegen in einer Verringerung des Explikationsgrades. (SNELL-HORNBY, 1999, S. 152)

4.2.4 Hilfsverfahren

- Anmerkungen, Vor- und Nachworte⁸⁴

4.3 Methoden der Umfeldübersetzung

Der Begriff *Umfeldübersetzungen* bezeichnet Übersetzungen, bei denen die Aufmerksamkeit auf *textexterne Invarianten* (d. h. den ursprünglichen Textsinn oder die kulturelle Funktion) gerichtet ist. Hierher gehören die folgenden Methoden:⁸⁵

- **Korrektur**, d. h. Berichtigung des ursprünglichen Textsinnes bei Defekten in der Ausgangsprache;
- **Adaptation**, d. h. Angleichung an die Zielkultur entsprechend der Situation.

4.4 Werner Kollers Äquivalenztypologie

Werner Koller führt an, dass für die Äquivalenz in der Übersetzung Folgendes gelten muss: „Die *Qualität(en) X des AS Textes (Qualitäten inhaltlicher, stilistischer, funktioneller, ästhetischer etc. Art) muss (müssen) in der Übersetzung gewahrt werden, wobei sprachlich stilistische, textuelle und pragmatische Bedingungen auf der Seite der Empfänger zu berücksichtigen sind.*“

Für jeden Äquivalenztyp bestimmt er einen Bezugsrahmen und bietet angemessene Übersetzungsmethoden an.⁸⁶

Äquivalenztyp	Bezugsrahmen
Denotative Ä.	Außersprachlicher Sachverhalt
Konnotative Ä.	Art der Verbalisierung
Textnormative Ä.	Text- und Sprachnormen (Gebrauchsnormen)
Pragmatische Ä.	Empfänger (Leser)-Bezug

⁸⁴ Diese Hilfsverfahren erklären z. B. unbekannte Abkürzungen, Fremdbegriffe usw. (SNELL-HORNBY, 1999, S. 152)

⁸⁵ SNELL-HORNBY, 1999, S. 153

⁸⁶ KOLLER, Werner. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. In: PRUNČ, Erich. Einführung in die Translationswissenschaft: Orientierungsrahmen. Band 1. 2. erweiterte und verbesserte Auflage. Graz: Institut für Translationswissenschaft, 2002 (1992). ISBN 3-901540-03-2. S. 65

Formal-ästhetische Ä.	Ästhetische, formale und „individualistische“ Eigenschaften des AT
-----------------------	--

4.4.1 Denotative Äquivalenz

Denotative Äquivalenz besteht aus fünf Subtypen und in ihrem Zentrum ist die Lexik.⁸⁷

Subtyp	Verfahren
1:1	Substitution
1:X	Diversifikation
X:1	Neutralisation
1:0	Kompensation, Innovation
1:1/x	Interpolation, Kommentar

4.4.2 Konnotative Äquivalenz

Konnotative Äquivalenz schafft nach Koller acht konnotative Dimensionen:⁸⁸

Bezugsebene	Merkmale
Sprachschicht	gehoben, dichterisch, normalsprachlich, umgangssprachlich, Slang, vulgär
Sozial bedingter Sprachgebrauch	Studentensprache., Soldatensprache., Arbeitersprache, Sprache des (gehobenen) Bürgertums usw.
Geographische Herkunft	überregional, schwäbisch, österreichisch, schweizerisch
Medium	geschrieben Spr., gesprochen Spr.
Stilist. Wirkung	veraltet, gespreizt, Papierdeutsch, modisch, euphemistisch, anschaulich, bildhaft
Frequenz	gebräuchlich, ungebräuchlich

⁸⁷ PRUNČ, 2002, S. 66-67

⁸⁸ Ebd. S. 70-72

Anwendungsbereich	gemeinsprachlich, fachsprachlich
Bewertung	positive B., negative B., ironisch

4.4.3 Textnormative Äquivalenz

Textnormative Äquivalenz bemüht sich, die zielsprachlichen Textsortenkonventionen zu bewahren. Bei der textnormativen Äquivalenz gilt, je traditioneller eine Textsorte ist, um so ausdrucksvoller und spezifischer sind für bestimmte Kultur Textsortenkonventionen. Solche kulturellen Unterschiede kann man beispielweise in Verwaltungstexten sehen.⁸⁹

4.4.4 Pragmatische Äquivalenz

Pragmatische Äquivalenz entsteht nach Koller, wenn der Empfänger (Leser) eine Übersetzung „auf der Basis seiner Verstehensvoraussetzungen rezipieren können soll“, wobei die Übersetzung so auf den Leser eingestellt wird, dass „sie ihre kommunikative Funktion erfüllen kann“.⁹⁰

4.4.5 Formal-ästhetische Äquivalenz

Formal-ästhetische Äquivalenz, die die ästhetischen, formalen und individualistischen Eigenschaften des Ausgangstextes betrifft, wird von Koller anhand von Metaphern, Sprachspielen und Witzen dargestellt.⁹¹

4.5 Äquivalenztypologie nach D. Knittlová

4.5.1 Lexikalische Äquivalenz

Die bei der Analyse und Beschreibung von lexikalischen Einheiten verwendete Methodik muss vor allem zwischen dem Standardsprachlichen und dem Umgangssprachlichen, dem gewöhnlichen Wortschatz und dem Fachwortschatz, dem Zentrum und der Peripherie unterschieden werden und den funktional stilistischen Fokus des beschriebenen Materials berücksichtigen.⁹²

⁸⁹ PRUNČ, 2002, S. 73-74

⁹⁰ KOLLER, Werner. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. In: PRUNČ, Erich. Einführung in die Translationswissenschaft: Orientierungsrahmen. Band 1. 2. erweiterte und verbesserte Auflage. Graz: Institut für Translationswissenschaft, 2002 (1992). ISBN 3-901540-03-2. S. 74

⁹¹ PRUNČ, 2002, S. 77

⁹² KNITTLOVÁ, 2000, S. 33

4.5.2 Grammatikalische Äquivalenz

Im morphologischen Plan muss der Übersetzer Systemunterschiede zwischen Sprachen verschiedener Typen bewältigen. Hier können problematische Fälle auftreten, die die Kategorie der Zahl, des grammatikalischen Genus, der Person, der Zeit, des Aspekts oder des Genus Verbi betreffen.⁹³

4.5.3 Textuelle Äquivalenz

Diese Äquivalenz betrifft die gehörige Organisation des Textes, seine Informationsstruktur, Kohärenz⁹⁴ und Kohäsion⁹⁵. Auch hier gibt es Unterschiede zwischen den Sprachen und es hängt vom Zweck des Textes ab, ob der Übersetzer den Text an die Prinzipien der Zielsprache anpassen oder die Spezifität der Ausgangssprache beibehalten möchte. Dann wählt er die Methode seiner Arbeit.⁹⁶

4.5.4 Pragmatische Äquivalenz

Ein ebenso wichtiger Bestandteil des Textes, den der Übersetzer unbedingt berücksichtigen muss, ist die Einhaltung des spezifischen situativen und erfahrungsmäßigen Kontextes einer bestimmten Sprachgemeinschaft. Die Nichtbeachtung dieser Bestandteil kann zu einer falschen Interpretation des Textes durch den Leser führen.⁹⁷

5 Funktionalstilistik und ihr Einfluss auf die Übersetzung

5.1 Stilistik

Die *Stilistik* ist eine wissenschaftliche Disziplin, die sich mit dem Stil befasst. Sie konzentriert sich auf die Konkurrenz der Ausdrucksmittel, ihre Verwendungsbedingungen, Funktionen und insbesondere ihre Verwendungsergebnisse, die von der Wirkung verschiedener Stilfaktoren abhängen. Sie bringt somit zusätzliche Informationen über die Funktionen im Text

⁹³ KNITTLOVÁ, 2000, S. 92

⁹⁴ Die Kohärenz bedeutet Verständlichkeit, Sinnhaftigkeit des Textes. (Koherence. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-03-20]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Koherence_\(lingvistika\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Koherence_(lingvistika)))

⁹⁵ Die Kohäsion stellt interne Verbindungen des Textes dar. (Koherence. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-03-20]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Koherence_\(lingvistika\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Koherence_(lingvistika)))

⁹⁶ KNITTLOVÁ, 2000, S. 96

⁹⁷ Ebd. S. 104

und die Kommunikationsbedingungen sowie über die Eigenschaften der kommunizierenden Subjekte. Da die wichtigsten zusätzlichen Informationen der Stilforschung in der tschechischen Konzeption die Informationen über die Funktion des Textes in der Kommunikation sind, sprechen wir über die Funktionalstilistik.⁹⁸

5.2 Stil

Der *Stil* wird gewöhnlich als eine Kommunikationssache verstanden, aber er ist gleichzeitig eine Textsache. Er hat eine integrative Funktion, deshalb beteiligt er sich am Aufbau der Ausdrucksbedeutung, und eine charakteristische Funktion, so dass er einen Ausdruck von einem anderen unterscheidet und umgekehrt den Ausdruck einer bestimmten Textsorte zuordnet.⁹⁹

Abhängig von der Art des Funktionalstils, dem Zweck und der Kommunikationsmethode wird eine ganze Reihe von Übersetzungsmethoden verwendet, obwohl sie alle einen gemeinsamen Nenner in der grundsätzlichen Anforderung an eine Übersetzungsaufgabe haben, d. h. die Übertragung invarianter Information. Die Information wird hier nicht nur als *sachliche, inhaltliche Information*, sondern auch als *ästhetische Information* wahrgenommen, d. h. nicht nur was man mitteilt, sondern auch wie die Information mitgeteilt wird und welche Auswirkungen sie auf den Empfänger hat. In einigen Fällen spielt der Inhalt eine wichtigere Rolle, d. h. sachliche Information (im administrativen Stil, wissenschaftlichen Stil), in anderen Fällen, z. B. im publizistischen Stil, aber vor allem im künstlerischen Stil, hier insbesondere in der Poesie, gibt es eine ebenso wichtige oder noch wichtigere Form, die ästhetische Information. Je näher die nicht literarischen, nicht künstlerischen, sachlichen Stile am künstlerischen Stil (z. B. Essay, Reportage) sind, desto größer ist die Rolle der Übertragung ästhetischer Information.

⁹⁸ Milan Jelínek, Marie Krčmová (2017): STYLISTIKA. [online] In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. [cit. 2.3.2021]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/STYLISTIKA>

⁹⁹ ČECHOVÁ, Marie. Čeština – řeč a jazyk. 2., přeprac. vyd. Praha: ISV, 2000. Jazykověda (Institut sociálních vztahů). ISBN 80-85866-57-9. S. 376

Der *Stil* ist eine Weise der gezielten Auswahl, gesetzmäßigen Anordnung und Verwendung von Sprachmitteln in Bezug auf die Situation, Funktion, Absicht des Autors und inhaltliche Komponente der Sprache.¹⁰⁰

5.3 Typen der Funktionalstile

Stile können vor allem in *individuelle* (Stile einzelner Autoren) und *objektive* Stile unterteilt werden, und die objektiven Stile kann man beispielweise nach der Funktion oder Ausdrucksform unterscheiden. Nach der Funktion teilt man die objektiven Stile in der tschechischen Sprache in:¹⁰¹

- Stil des Alltagsverkehrs,
- Stil der Wissenschaft,
- Stil des öffentlichen Verkehrs,
- Stil der Publizistik,
- Rednerstil,
- Stil der schönen Literatur,
- essayistischer Stil.

Für jeden Funktionsstil sind bestimmte Ausdrucksformen charakteristisch. Zu den häufigsten Ausdrucksformen *des Alltagsverkehrs* gehören Nachrichten, einfache Beschreibung, einfache Erzählung, gewöhnliche Gespräche und persönliche Briefe.

Der *Stil der Wissenschaft* umfasst wissenschaftliche Abhandlungen und Auslegungen, Fachberichte, Rezensionen, aber auch Lehrtexte und populärwissenschaftliche Texte sowie praktische Fachbeschreibungen und -texte.

Die gebräuchlichsten Ausdrucksformen des administrativen Stils, also *des öffentlichen Verkehrs*, sind offizielle Briefe, Anträge und Lebensläufe. Alle Ausdrücke des wissenschaftlichen und administrativen Bereichs sind rational, ohne emotionale Färbung.

¹⁰⁰ KNITTLOVÁ, 2000, S. 122

¹⁰¹ ČECHOVÁ, 2000, S. 377

Im *publizistischen Stil* trifft man sich am häufigsten mit Leitartikeln, die einen nachgedanklichen Charakter haben und sich mit wichtigen gesellschaftlichen Problemen befassen, und Kommentaren sowie mit Nachrichten, Ankündigungen, Werbeanzeigen, Inseraten, Interviews usw.

Rhetorische Äußerungen (z. B. Rede und Vortrag) basieren normalerweise auf ähnlichen Verfahren wie publizistische, eventuell wissenschaftliche Ausdrücke – das hängt von ihrem Charakter ab. Ihre Besonderheit ist Formalität und Sprechen.

Der Stil *der schönen Literatur* enthält innerhalb der literarischen Grundtypen – Lyrik, Epik, Drama – auch eine Vielzahl von Genres, z. B. in der Poesie: Lied, Sonett, Ode..., in der Prosa: Roman, Kurzgeschichte, Novelle..., im Drama: Tragödie, Komödie.¹⁰²

5.4 Übersetzung in Bezug auf Funktionalstile

5.4.1 Stil des öffentlichen Verkehrs

Dieser Stil ist der jüngste und aus Sicht der Übersetzung der am wenigsten problematische Funktionalstil, der auch die Bezeichnungen „Kanzleistil, administrativer Stil“ usw. trägt. Es handelt sich um schriftliche Äußerungen, obwohl es auch gesprochene Formen gibt. Er hängt mit dem publizistischen Stil zusammen, aber er ist näher am wissenschaftlichen Stil. Seine typischen Merkmale sind Objektivität, Klarheit, Eindeutigkeit, Übersichtlichkeit und Kürze.¹⁰³

Um die Texte von amtlichen Dokumenten zu übersetzen, ist es notwendig, die entsprechende Terminologie, die in der Zielsprache üblichen Phrasen und Formulierungen zu kennen. Da die Grundfunktion des administrativen Stils darin besteht, eine sachliche, inhaltliche Information so genau und eindeutig wie möglich zu vermitteln, spielen Formulierungen häufig auch die Rolle eines Begriffs. Der Übersetzer sollte sich dessen bewusst sein und nicht versuchen, stilistisch und lexikalisch vielfältig oder originell zu sein oder den Stil zu modernisieren, sondern sich an die Ausdrucksmittel in Dokumenten eines bestimmten Typs in der jeweils verwendeten Sprache zu halten.¹⁰⁴

¹⁰² ČECHOVÁ, 2000, S. 379-380

¹⁰³ KNITTLOVÁ, 2000, S. 127

¹⁰⁴ Ebd. S. 136

5.4.2 Stil der Wissenschaft

Der Stil der Wissenschaft ist der Grundstil der Sachliteratur. Seine Funktion ist es, die Ideen der verschiedenen Fachgebiete genau, präzise und vollständig mitzuteilen. Er wird meistens in schriftlicher Form realisiert, ähnlich wie administrativer Stil, aber er ist in erster Reihe monologisch.

Der Inhalt ist in der Regel begrifflich anspruchsvoll, daher muss der Text sprachlich und stilistisch klar sein, damit der Kommunikationsprozess glatt und klar verständlich ist. Dies wird durch die Anordnung der Ausdrücke, Gliederung des Textes und Kontinuität der Sätze unterstützt. Strenge Objektivität, die ein wesentlicher Bestandteil des wissenschaftlichen Stils ist, erfordert unpersönliche Konstruktion und Passivität.

Der wissenschaftliche Stil ist begrifflich, typische Wortarten stellen für ihn Substantive und Adjektive dar, und Fachbegriffe, die sorgfältig ausgewählt werden, um eindeutig zu sein, überwiegen. Da das Hauptinteresse aus sprachlicher Sicht darin besteht, die Sache genau zu definieren, ist das grundlegende stilistische Verfahren die Interpretation, in der das Problem erklärt und erläutert wird und Argumente und Beispiele angeführt werden.

Der populärwissenschaftliche Stil, in den die Mittel des Stils des Alltagsverkehrs, eventuell des publizistischen Stils, eingreifen, ist nicht so konzentriert. Er versucht komplizierte Sache auf interessante Weise darzustellen, verwendet eine reichhaltigere Gliederung des Textes und zu seiner Komposition passt die Beschreibung. Die Sätze sind kürzer, die Terminologie ist nicht sehr speziell, die Begriffe im Text werden erklärt, beschrieben und manchmal erscheinen sogar expressive Ausdrücke. Der populärwissenschaftliche Stil ist heute sehr bedeutend, weil er die Ergebnisse von Wissenschaft einer möglichst breiten Öffentlichkeit vorstellt.¹⁰⁵

Übersetzer müssen sich bewusst sein, dass in dem wissenschaftlichen Stil die Zweckmäßigkeit primär ist. Die Grundlage ist die genaue und verständliche Übersetzung von sachlichen Informationen, so dass Übersetzer Satzeinheiten brechen und neu anordnen können, wenn dies im Interesse einer besseren Verständlichkeit liegt. Die Form ist im Stil der Wissenschaft sekundär. Der

¹⁰⁵ KNITTLOVÁ, 2000, S. 136-138

Schwerpunkt liegt auf dem Inhalt, der oft schwierig zu verstehen ist, und der Übersetzer darf nicht die Verständlichkeit des Textes mit umständlichen, komplizierten Satzkonstruktionen erschweren.¹⁰⁶

5.4.3 Stil der Publizistik

Er wird nicht nur in Zeitungen und Zeitschriften verwendet, sondern auch im Rundfunk, Fernsehen und Film. Als ausdrucksvolle Mittel der Zeit und gesellschaftlichen Situation ändert er seine Form und Proportionen, passt sich den Bedürfnissen an und wird sich immer differenzieren. Der publizistische Stil hat sich vom wissenschaftlichen Stil getrennt, mit dem er mit einer Reihe charakteristischer Merkmale verbunden ist, und hat andererseits etwas mit dem administrativen Stil (insbesondere in Inseraten) und dem Stil der schönen Literatur zu tun.

Für publizistische Ausdrücke ist spezifisch die erwerbende, überzeugende Funktion. Angesichts der Tatsache, dass sich der Publizistik an die breite Öffentlichkeit richtet, ist eine weitere wichtige Voraussetzung für den publizistischen Ausdruck die allgemeine Zugänglichkeit und Verständlichkeit.¹⁰⁷ Die Begriffe sind überwiegend politisch, allgemein verständlich, umgangssprachliche Wörter stehen meist in Zitaten. Der tschechische publizistische Stil ist beschreibend, gibt Fakten an, drückt Umstände aus und verwendet Aufzählungen.

In diesem Fall ist es nicht erforderlich, in der Übersetzung die gleichen stilistischen Mittel wie im Original beizubehalten. In erster Linie geht es darum, eine angemessene Reaktion des Empfängers zu erlangen, und zwar durch Mittel, die im entsprechenden Stil der Zielsprache üblich sind.¹⁰⁸

5.4.4 Stil der schönen Literatur

Wie bereits erwähnt, muss der Übersetzer des künstlerischen Textes sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form des Werkes achten. Die Ästhetik spielt in diesem Fall eine bedeutende Rolle, insbesondere im Bereich der Poesie. Der Stil der schönen Literatur umfasst eine Reihe von literarischen Genres wie Sonett,

¹⁰⁶ KNITTLOVÁ, 2000, S. 148

¹⁰⁷ Ebd. S. 178-179

¹⁰⁸ Ebd. S. 180-182

Roman, Kurzgeschichte, Komödie usw., was dazu führt, dass dieser Stil ist sehr vielfältig und reich an den sprachlichen Ausdrücken.

Der künstlerische Text soll die Vorstellungskraft des Lesers wecken und den Leser beeindrucken. Der Autor des Werkes macht den Text attraktiver und interessanter, indem er von der Standardsprache abweicht und beispielsweise Dialekte, Slang usw. verwendet. In diesem Stil gibt es auch viele Metaphern, Metonymien und andere bildhafte Ausdrücke.¹⁰⁹ Die Ausdrucksweise in dem künstlerischen Text ist in der Regel konkret, anschaulich, bildhaft und subjektiv. Gerade die künstlerischen Texte zeichnen sich durch größte Individualität aus.¹¹⁰

Bei der Übersetzung des künstlerischen Textes berücksichtigt der Übersetzer die im dritten Kapitel aufgeführten Faktoren des Übersetzungsprozesses. Vor allem ist es für den Übersetzer wichtig, den Inhalt und die Form des Werkes zu verstehen und die enthaltenen Fakten entsprechend auszudrücken. Er muss die unausgesprochenen Gedanken im Text verborgen behalten und darf sich nicht zu sehr von seiner Vorstellungskraft hinreißen lassen, damit seine Übersetzung nicht zu weit vom Original abweicht.

6 Autoren und Charakteristik des übersetzten Werkes *Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern*

6.1 Richard Petzoldt und Eduard Crass

Einer der Autoren des übersetzten Werkes ist *Richard Petzoldt*, ein deutscher Musikwissenschaftler und Musikpädagoge, der am 12. November 1907 in Plauen geboren wurde und am 14. Januar 1974 in Leipzig gestorben ist.

Er studierte Musikwissenschaft an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin und promovierte 1933. Nach dem Studium schrieb er für „Allgemeine Musikzeitung“ in Berlin und später in Leipzig, wo er 1939 Chefredakteur wurde. Sobald sein Kriegsdienst (1940–1945) beendet wurde, arbeitete er als Musikkritiker in verschiedenen Zeitungen, Mitarbeiter des Leipziger Kulturamtes und leitete kurzzeitig die dortige Musikbibliothek. Von 1946 bis 1952 wirkte er an der

¹⁰⁹ Petr Mareš (2017): UMĚLECKÝ STYL. [online] In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. [cit. 26.4.2021]. Dostupné z: [https://www.czechency.org/slovník/UMĚLECKÝ STYL](https://www.czechency.org/slovník/UMĚLECKÝ%20STYL)

¹¹⁰ ČECHOVÁ, 2000, S. 381

Musikhochschule Leipzig, war Dramatiker der Leipziger Oper und Chefredakteur der Zeitschrift „Musik in der Schule“. 1952 wurde er zum Direktor des Instituts für Musikerziehung und zum stellvertretenden Direktor des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Leipzig ernannt. Ab 1967 arbeitete er als Direktor des Musikinstrumentenmuseums und in den Jahren 1969–1973 als Ordinarius für Musikwissenschaft.

Mit seiner Arbeit, insbesondere mit seinen zahlreichen populären Biografien von Musikern, hat Petzoldt die Musikgeschichte breiten Leserkreisen nahegebracht.¹¹¹

Er arbeitete an vielen Biografien mit *Eduard Crass* zusammen, der seine Kommentare zu den Bildern beitrug. Man kann Biografien wie *Johann Sebastian Bach – Sein Leben in Bildern*, *Wolfgang Amadeus Mozart – Sein Leben in Bildern*, *Giuseppe Verdi 1813–1901 – Sein Leben in Bildern*¹¹² u. a. erwähnen. Für eine nähere Vorstellung dieses Autors, der sich höchstwahrscheinlich auch, auf der Grundlage seiner Werke *Die Thomaner – Kommentierter Bildbericht über ihre 750jährige Geschichte 1212–1962* und *Johannes Brahms – Sein Leben in Bildern*¹¹³, der Musikwissenschaft widmete, wurden leider keine weiteren Informationen über sein persönliches und berufliches Leben gefunden.

6.2 VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig

Das Buch *Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern* wurde 1963 im *VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig* veröffentlicht, der am 1. November 1956 gegründet wurde. 1964 vereinigte er sich mit dem größeren *VEB Bibliographischen Institut*, aber seine rechtliche Unabhängigkeit verlor er nicht. Er konzentrierte sich auf Sprachen, also Wörterbücher, Grammatiken, Sprachlehrbücher und Zeitschriften. 1990 wurden sich die beiden Verlage Enzyklopädie

¹¹¹ Richard Petzoldt. Sächsische Biografie [online]. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, 2005- [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: [https://saebi.isgv.de/biografie/Richard%20Petzoldt%20\(1907-1974\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Richard%20Petzoldt%20(1907-1974))

¹¹² Richard Petzoldt, Eduard Crass. ZWAB.com - Zentrales Verzeichnis antiquarischer Bücher [online]. AbeBooks Europe, 1996- [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: https://www.zvab.com/buch-suchen/autor/RICHARD-PETZOLD,-EDUARD-CRASS?cm_sp=brcr-_-bdp-_-author

¹¹³ Eduard Crass. ZWAB.com - Zentrales Verzeichnis antiquarischer Bücher [online]. AbeBooks Europe, 1996- [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: <https://www.zvab.com/buch-suchen/autor/crass-eduard/>

und Bibliographisches Institut in einen einzigen Verlag *Bibliographisches Institut & Verlag Enzyklopädie GmbH* verändert, der im Mai 1991 an den Verlag *BIFAB Mannheim* (Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus¹¹⁴) und dann an den 1. November 1991 am Verlag *Langenscheidt* verkauft wurde.¹¹⁵

6.3 Inhalt und Stil des Buches *Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern*

Das Buch stellt die Persönlichkeit des berühmten Musikkomponisten Ludwig van Beethoven dar, beschäftigt sich mit seiner Kindheit, Ausbildung, seinem künstlerischen Schaffen, seiner Wahrnehmung der damaligen politischen Situation im Kaisertum Österreich, Familienbeziehungen und Beziehungen zu anderen bedeutenden Persönlichkeiten der Zeit, seiner Krankheit und seinem Tod.

Diese Biographie ist in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil bildet einen Text von Richard Petzoldt, der aus einer Einleitung und zwei Kapiteln mit dem Titel Bonn und Wien besteht. Der zweite Teil von Eduard Crass enthält 48 Bilder zu diesem Thema und ihre entsprechenden Kommentare. Die beiden Teile sind miteinander verbunden, im ersten Teil gibt es Verweise zu Bildern, die den Leser dazu veranlassen, durch die Seiten zu blättern und eine klarere Vorstellung von Beethoven und seiner Umgebung zu schaffen.

Gemäß den Definitionen der Funktionalstile in Kapitel 5 gehört dieses Buch aus mehreren Gründen zum wissenschaftlichen Funktionalstil. Erstens ist das Ziel des Buches, die Leser über diesen berühmten Musikkomponisten zu informieren und zu belehren. Zweitens gibt es hier Fachbegriffe und Fakten. Der Text scheint jedoch nicht kompliziert zu sein, ist in einer leichteren und fesselnden Form geschrieben, damit er von einem größeren Leserkreis gelesen werden kann. Daher kann sich das Buch in populärwissenschaftliche Texte einordnen.

¹¹⁴ Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Bibliographisches_Institut_%26_F._A._Brockhaus

¹¹⁵ LINKS, CHRISTOPH. *Das Schicksal der DDR-Verlage: Die Privatisierung und ihre Konsequenzen*. Berlin: Edition Berolina, 2016. ISBN 978-3-95841-051-0. S. 89-90

PRAKTISCHER TEIL

7 Übersetzung des deutschen Originaltextes *Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern* ins Tschechische

7.1 Textteil von Richard Petzoldt

LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770–1827

JEHO ŽIVOT V OBRAZECH

Naše doba staví před umělce požadavek, aby vědomě žil svou přítomností. Tento požadavek se stal nezbytným poté, co déle než sto let trvalo období, v němž se na život a činy umělce pohlíželo jako na záležitosti nezávislé na obecném společenském bytí jeho okolí, kdy umění mělo být provozováno bez zvláštního důvodu. Na rozdíl od toho vnímala dřívější staletí umělce jako člena celku, sloužícího společnosti. V době Johanna Sebastiana Bacha tak byla hudba v rezidenčních městech výrazem dvorské reprezentace. V maloměstě byl muzikant jako městským hudebníkem, radním houslistou, varhaníkem nebo kantorem z pověření měšťanstva. Člověk komponoval, protože nová užitková hudba byla samozřejmostí. Všechna díla, která jsou dnes z hlediska stylu a obsahu považována za výraz své doby a jsou uznávána dnešní hudební historií, vděčí za svůj vznik právě takové zakázkové činnosti umělce. Striktní stavovské členění v 18. století vedlo ve stejně striktní rozdělení v rámci jednotlivých uměleckých žánrů. Opera, nejnáročnější forma vyjádření života v období baroka, sloužila téměř výhradně pro dvorskou reprezentaci – toto pravidlo potvrzují některé výjimky v politicky samostatných městech nebo ve městech, která prostřednictvím obchodu zbohatla a stala se nezávislými, např. v Benátkách, Hamburku, Norimberku nebo Lipsku. Měšťanské reprezentaci sloužily oslavné kantáty a touhu městského patriciátu a studentů po hudbě měly uspokojit suity a koncerty pro Collegia musica, duchovní kantáty a varhanní chorály stejně jako věžní hudba radních trumpetistů a hudba k tanci zkušených houslistů a „šumařů“ vystupujících na slavnostech. Nikdo si

nevšímal písní tovaryšů a služebných ve městech, natož hudebních dovedností rolníků: bylo nedůstojné se takovou hudbou zabývat vážně.

Avšak právě odtud pramenily zdroje, které uměleckou hudbu neustále přiváděly k novému životu. Také ono období, které dnes nazýváme klasickou hudbou, by bylo nemyslitelné bez neustálého obnovování kontaktu s jednoduchou hudbou řemeslníků a rolníků. Haydn přijal císařovu výtku, že je „šprýmař“, když spojil dohromady odporující síly: z prvků lidové hudby vytvořil formu klasické sonáty a symfonie. V Mozartově hudbě se italské serenády a salcburské tance sloučily s prvky dvorské opery, a stejně tak by si Beethovenovo celoživotní dílo nikdy nezachovalo svou životní sílu napříč časem a generacemi, pokud by v něm sám nezkušený a neškolený posluchač okamžitě nepocítil ono zdravé jádro folklóru.

Beethoven však nevyrostl bezprostředně z lidu jako Haydn. Před generacemi ještě žili jeho předkové jako vlámští rolníci a řemeslníci v okolí Lutychu, Mechelenu a Bruselu. Tehdy během krutého tažení španělských utlačovatelů proti Nizozemcům, kteří volali po občanské svobodě, byla Josine van Beethoven¹¹⁶ v roce 1595 upálena na hranici jako „čarodějnice“. Poté se Beethovenové přestěhovali k Rýnu. Jeden z nich pracoval jako obchodník se svíčkami, a jeho bratr, křestním jménem Ludwig, byl hudebníkem. Tento Ludwig byl nejprve členem chlapeckého pěveckého sboru v Mechelenu a vokalistou v kostelních sborech v Lovani a Lutychu. V roce 1733 si vydělával na živobytí jako zpěvák bonnského dvorního orchestru a o čtyři desetiletí později si vysloužil pozici dvorního kapelníka. Když tento velmi vážený muž umíral na Štědrý večer roku 1773, nemohl tušit, že v té době jeho tříletý a po něm pojmenovaný vnuk jednou vynese pověst jeho jména z tichého Bonnu do světa.

BONN

Bonn (obr.1), pole působnosti dvorního kapelníka Ludwiga van Beethovena, byl po několik století rezidencí kolínského arcibiskupa a jedním ze sedmi kurfiřtství Německé říše. Dvorní kapelník sloužil různým držitelům tohoto církevního úřadu, který byl spojen se světskou suverenitou nad rozsáhlou rýnskou oblastí. Po rozhazovačném Klementu Augustovi, bavorském princí, který z Bonnu učinil sídlo zářící barokním přepychem, plné oslav, maškarních bálů a divadelních

¹¹⁶ Josine van Beethoven byla příbuzná Ludwiga van Beethovena.

představení a který především nešetřil na svém dvorním orchestru, následoval Maxmilián Friedrich, až lakotně šetrný arcibiskup-kurfiršt, jenž odkázal početné věřitele svého předchůdce na lepší časy, omezil drahé dvorní plesy a lovy, snížil platy svým dvorním úředníkům, ale přinejmenším s dvorní hudbou zacházel poměrně shovívavě. Žertování bavících se dam a pánů dvorské společnosti nahradil střízlivý duch osvíceného absolutismu, světonázor panovníků, který hodlal směřovat stále hlasitější volání lidu po svobodě do zdánlivě bezpečných „apolitických“ kolejí vědeckých akademií a německých národních divadel. Také bonnský dvůr pocítil tento pohled na svět, jenž dělal dílčí ústupky, aby měl vše o to pevněji pod kontrolou. Typické pro tento vládní systém bylo působení německého národního divadla a založení bonnské univerzity, které připravoval kurfiršt Maxmilián Friedrich a uskutečnil je až jeho nástupce Maxmilián František, bratr německého císaře Josefa II. Rovněž v duchu osvícenství přisoudil katolický kurfiršt hudebnímu řediteli divadla Christianu Gottlobu Neefemu v roce 1781 nárok na pozici dvorního varhaníka, aniž by se ho kvůli své „protestantské víře dožadoval“. Dvorní varhaník Neefe brzy získal schopného mladého pomocníka; ještě chlapce, vnuka někdejšího dvorního kapelníka Ludwiga van Beethovena a syna dvorního tenoristy Johanna van Beethovena.

Mladý Ludwig van Beethoven se narodil v polovině prosince roku 1770 v malé zadní budově domu na Bonngasse 515 (obr. 2). Zápis v církevní matrice označuje 17. prosinec jako den křtu. Poněvadž bylo zvykem křtít děti co nejdříve, lze považovat 17. nebo 16. prosinec 1770 také za datum narození. O pár let později se rodina dvorního tenoristy van Beethovena vystěhovala z domu na Bonngasse, který je nyní sídlem instituce Beethoven-Haus a jejího archivu o Beethovenovi. Ludwigovi mladší bratři, Kaspar Anton Karl a Nikolaus Johann, se narodili v letech 1774 a 1776 v jiných bonnských bytech neklidného dvorního hudebníka. Vypadá to, jako kdyby skladatel zdědil sklony k pozdějším častým změnám bydliště po svém otci. Johann van Beethoven nebyl vyrovnanou a silnou osobností jako jeho otec, dvorní kapelník. Dokud žila jeho žena, zdálo se, že v jeho domě vládne pořádek a skromný maloměstský blahobyt. Ludwigův kamarád z dětství, Gottfried Fischer, jehož otci patřil dům, ve kterém Beethovenovi několikrát bydleli, popsal Ludwigovu rodinu následovně: „Johann van Beethoven, dvorní tenorista, se přesně držel své funkce. Dával hodiny na klavír a hodiny zpěvu synům a dcerám zdejších

anglických, francouzských a císařských vyslanců, příslušníkům šlechty i váženým měšťanům. Často měl víc práce, než kolik dokázal zvládnout. A také často dostával drobné dárky, protože si ho mnozí vážili. Díky tomu si jeho domácnost vedla dobře.“ Tento řád zanikal se zhoršujícím se onemocněním jeho ženy Marii Magdaleny. Po její smrti v roce 1787 hledal dvorní zpěvák útěchu ve víně, takže v soupisu obyvatel z roku 1790 je již jako majitel bytu uveden dvacetiletý „dvorní varhaník Beethoven junior“: Johann van Beethoven byl „dispenzován“ ze služby a uchráněn před trestem vyhoštění z Bonnu pouze díky snahám svého syna a zásluhám starého dvorního kapelníka.

Johann van Beethoven brzy rozpoznal hudební talent svého nejstaršího syna. Tenkrát nebyli hudebníci zdaleka tak specializovaní jako v pozdější době. Dědeček Ludwig byl vokalistou, vystupoval na pódiu a dirigoval dvorní orchestr. Stejně tak Johann van Beethoven nebyl pouhým zpěvákem. Můžeme předpokládat, že také věděl, jak naučit svého syna psát na hodině klavíru tehdy nezbytný zápis basso continuo, tedy improvizovaně vytvářet vokální nebo instrumentální doprovod na klavír, který byl uváděn pouze v obrysech, a možná také i to, jak už ho uvést do teorie kompozice. Mladý Beethoven se v brzké době ukázal jako velmi zdatný také ve hře na varhany. Občas převzali lekce přemýšlivého a zarputilého chlapce jiní bonnští hudebníci: dvorní varhaník Heinrich van den Eeden a jako herec, zpěvák a flétnista obratný, ale jinak nezodpovědný hudebník Tobias Friedrich Pfeiffer, který u Beethovenových vyučoval za bydlení a stravu. O hudebním vzdělání malého Ludwiga informoval člen dvorního orchestru, violoncellista Bernhard Mäurer: „Často, když Pfeiffer pil s Beethovenovým otcem ve vinárně do jedenácti večer nebo do půlnoci, šel s ním domů, kde Louis ležel v posteli a spal. Otec jím prudce zatřásl; chlapec se s pláčem sebral a šel ke klavíru, kde s ním Pfeiffer zůstal sedět až do časného rána, jelikož rozpoznal chlapcův neobvyklý talent.“

Za těchto okolností byl kladen malý důraz na všeobecné vzdělání dítěte. „Beethovenova výchova nebyla nápadně zanedbávaná, ale ani nijak zvlášť kvalitní. Čtení, psaní, počítání a trochu latinsky se naučil ve veřejné škole, a hudbě, u které ho jeho otec nepřetržitě a nekompromisně držel, se učil doma,“ uvádí Franz Gerhard Wegeler, který byl o pět let starší než Beethoven a který se s ním brzy spřátelil. Již zmíněný kamarád Gottfried Fischer dokonce tvrdil: „Podle jeho otce se toho

ve škole moc nenaučil, a proto ho otec dal tak brzy ke klavíru a byl na něj tak přísný.“ Beethoven později velmi pociťoval tyto nedostatky, které se projevíly nejistým pravopisem téměř ve všech jeho dopisech a početnými chybami v jeho domácích účetních knihách. Mnoho takových mezer však doplnil díky tomu, že jednal se stejně starými syny a dcerami bonnských maloměšťanských a šlechtických rodin, ke kterým brzy našel přístup jako učitel. Když byla v roce 1786 otevřena bonnská univerzita, patřil nejspíš také mezi její posluchače a s čínorodostí jemu vlastní, pilným a kritickým čtením básnických a filozofických spisů dosáhl toho, že mohl v roce 1809 napsat: „Neexistuje žádné pojednání, které by pro mě v tuto chvíli bylo příliš naučné. Aniž bych si dělal alespoň nárok na skutečnou vzdělanost, od dětství jsem se snažil pochopit význam těch lepších a moudrých v každém období. Ostuda pro umělce, který nepovažuje za svou povinnost dostat se přinejmenším takhle daleko.“

Dvorní tenorista Johann van Beethoven se v brzké době pokusil vydělat peníze na talentu svého synka. V březnu 1778 uspořádal koncert svých dvou „školáků“ (obr. 3a), přičemž syna uvedl jako šestiletého. (Z tohoto důvodu Ludwig van Beethoven do svých čtyřiceti let považoval rok 1772 za svůj skutečný rok narození.) Po tomto prvním veřejném koncertu chlapce, jenž byl násilně označen za zázračné dítě, přišel následujícího roku do Bonnu Christian Gottlob Neefe (obr. 5a). Jako hudební ředitel divadla a dvorní varhaník rozvíjel v rýnském rezidenčním městě aktivní hudební život. V něm získal mladý Ludwig van Beethoven, jehož génia Neefe okamžitě poznal, prvního metodicky postupujícího učitele. Poté, co Neefe v roce 1781 podnikl cestu do Holandska, bylo Ludwigovi rok nato dovoleno zastupovat jej u varhan. Toho roku se také objevila první tištěná a v Mannheimu publikovaná skladba téměř dvanáctiletého umělce: klavírní variace na pochod kasselského skladatele Dreßlera. Po nich následovaly v roce 1783 tři klavírní sonáty, které mladý skladatel jistě na Neefovu a otcovu radu věnoval kurfiřtu Maxmiliánu Friedrichovi (obr. 3b). Tato dnes takřka neznámá díla, pojmenovaná jako „kurfiřtské sonáty“, byla plodem namáhavých studií. Neefe mladého Beethovena neřídil malichernými pravidly, ale ovlivňoval ho prostřednictvím velkých vzorů. V té době i v hudebních kruzích poměrně neznámý „Dobře temperovaný klavír“ od Johanna Sebastiana Bacha Beethoven studoval tak pečlivě, že si mnoho těchto preludií a fug pamatoval celý život. Kromě toho ho Neefe

seznámil především s klavírními sonátami a slavnou učebnicí „Studie o pravém umění klavírní hry“ od Philippa Emanuela Bacha, který ve druhé polovině 18. století zastínil slávu svého otce. Beethoven později použil tuto knihu, která byla důležitá nejen pro hru na klavír, ale ještě více pro tehdejší interpretaci, jako základ pro svou vlastní výuku. V jednom hudebním časopise Neefe uvedl o svém studentovi, kterému předpovídal zářnou budoucnost, kdyby mohl cestovat a dále se vzdělávat: „Určitě by se stal druhým Wolfgangem Amadeem Mozartem, kdyby pokračoval stejně tak, jak začal.“ U nového kurfiřta Maxmiliána Františka se mu v roce 1787 podařilo pro svého žáka uskutečnit studijní cestu do Vídně za Mozartem. V roce 1784 nechal Neefe najmout mladého Beethovena, jehož hra na varhany strhla obdiv dvorního orchestru, jako pomocníka a od roku 1785 Beethoven nesl titul druhého dvorního varhaníka. Mimo to byl ve výplatních listinách zapsán jako hráč na violu.

Jaké služby musel mladý dvorní hudebník z Bonnu vykonávat? Nejprve podle duchovního stavu kurfiřta provozoval chrámovou hudbu. V divadle, ve kterém Neefe, významný skladatel zpěvoher, působil jako „režisér zpěvoher a klavicembalista“, a kde Beethoven hrál na violu, byly uváděny hlavně francouzské a italské komické opery. Nový kurfiřt si proti tomu z Vídně přivezl zálibu také v německých zpěvohrách a operách, takže orchestrový hudebník Beethoven poznal nejen Dittersdorfova díla, ale také Mozartův „Únos ze serailu“, „Figarovu svatbu“ a „Dona Giovanniho“. Symfonie, sólové koncerty – od Beethovena je v klavírním výtahu známý koncert Es-Dur z doby kolem roku 1784 – serenády a jiná dvorní zábavná hudba zaznívala v bonnském zámku, který byl po velkém požáru roku 1777 přestavěn v poněkud střízlivém klasicistním stylu, a v dalších budovách kurfiřta, kam jej musel doprovázet jeho dvorní orchestr. Existuje podrobná zpráva o takovém několikaměsíčním pobytu v Mergentheimu, kam se dvorní orchestr vydal „dvěma jachtami po Rýnu a Mohanu“. Například na zámku v Brühlu poblíž Bonnu, v hudebním sálu (obr. 4b) slavnostně osvětleném blikajícími lustry, si představme dvorního hudebníka Beethovena, který rozhodně není hezký, ale je naopak znetvořený po neštovicích, a často kvůli své tmavé pleti posměšně přezdíváný „Španěl“, jak hraje v hedvábné livreji s napudrovanými a do copu zapletenými vlasy (obr. 4a).

Tak často, jak jen mohl, unikal živelný mladík dvorské etiketě, kterou jen trochu uvolňovala otevřenost charakterního a před kurfirtem nebojácného Neefeho. Vedle bonnského dvora se vlastní kulturní život rozvíjel v rodinách měšťanů a úředníků.

Ideje osvobození lidstva a bratrství šířící se z Francie zakořenily zejména v srdcích mládeže. Univerzitní profesor Eulogius Schneider (obr. 5b), vášnivý obdivovatel francouzských revolucionářských myšlenek, jenž byl později popraven kontrarevolucí ve Štrasburku, kolem sebe shromáždil pokrokově smýšlející studenty. Z katedry recitoval svůj vlastní hymnus oslavující útok Pařížanů na královskou pevnost Bastilu. Lze vůbec pochybovat o tom, že byl mladý Beethoven těmito novými myšlenkami prudce zasažen? Nedokáže si člověk představit jeho píseň napsanou slovy Konrada Pfeffela „Kdo je svobodný muž? Ten, komu může zákony vydávat jen jeho vlastní vůle a žádný rozmar diktátora!“ doslova jako aktuální každodenní píseň svých přátel? Schillerova revoluční dramata „Loupežníci“ a „Fiesco“ byla čtena a vášnivě diskutována v kruzích progresivních bonnských občanů. Beethoven se těchto idejí republikánské ctnosti, jakou ztvárnil Schiller, nikdy nevzdal, a soška Bruta, římského hrdiny bojujícího za svobodu, byla trvalou ozdobou jeho bytu ve Vídni.

Měšťanský Bonn se vydal novým směrem také v hudbě. Roku 1787 se v hamburském časopise „Cramersche Magazin“ objevila zpráva z Bonnu: „Počet milovníků hudby mezi obyvateli velmi roste. Obzvláště je oblíbený klavír; máme zde několik Steinových kladívkových klavírů z Augsburgu a další jim odpovídající nástroje.“ (Kladívkový klavír tehdy nahradil staré cembalo.) Rovněž se uvádí, že lidé v těchto kruzích rádi zpívali rýnské lidové písně. To je důležité upozornění na spojitost mezi Beethovenovou tvorbou a lidovou hudbou. Jeho lidové a veselé písně jako „Urianova cesta“ se s oblibou zpívaly v takových společenských kruzích, jaké se tvořily kolem vážené paní von Breuning (obr. 6d), Beethovenovy „druhé matky“, a v jiných rodinách. Tato společnost přijala tak trochu nemotorného Beethovena, jenž byl rád veselý mezi veselými lidmi a jenž se často snažil zapomenout na nepříjemnou atmosféru v domě svého otce. Brzy ho se čtyřmi dětmi Heleny von Breuning pojilo opravdové přátelství, zejména s Eleonorou a Lorenzem, které učil na klavír, a se Stefanem, jenž později působil jako právník ve Vídni a navzdory nevyhnutelným občasným roztržkám způsobenými

Beethovenovou nevlou povahou zůstal se skladatelem v kontaktu až do konce. Stefanův syn Gerhard, jenž se narodil v roce 1813, už jako čtrnáctiletý tušil budoucí význam Beethovena a u nemocného mistra byl každý den. Jemu vděčíme za velmi obsáhlé paměti „Aus dem Schwarzspanierhause“, které se týkají Beethovenových posledních let, vydané v roce 1870.

Do tohoto okruhu Breuningových patřil také již zmíněný lékař Franz Gerhard Wegeler, jenž této rodině doporučil mladého hudebníka jako učitele (obr. 6a). Wegeler se později oženil s Eleonorou von Breuning a prostřednictvím svých poznámek „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven“ informoval o různých skutečnostech ze skladatelova mládí v Bonnu. Tyto vzpomínky vydal v roce 1834 společně s Beethovenovým žákem Ferdinandem Riesem, jehož otcí, „bývalému hudebnímu řediteli kolínského kurfiřtství v Bonnu a prvnímu Beethovenovu mecenášovi“, jsou tyto vzpomínky věnovány. Franz Ries byl znamenitým houslistou dvorního orchestru a později hudebním ředitelem. Jeho hodiny houslí si Beethoven užíval. Vděčně na tyto lekce vzpomínal, když později ve Vídni nezištně podporoval Ferdinanda Riese. Z řad osobností, které ovlivnily první dvě desetiletí Beethovenova života v Bonnu, nelze zapomenout na hraběte Ferdinanda z Valdštejna, jenž byl amatérským skladatelem a pocházel z českého Duchcova. Ukázalo se, že byl jeho prorocký zápis do Beethovenova památníku v době konečného stěhování do Vídně neskutečně pravdivý („Díky nepřetržité píli obdržíte Mozartova ducha z Haydnových rukou“ [obr. 7b]). Beethoven se později rozešel s tímto poněkud dobrodružným hrabětem, kterému ještě v roce 1805 věnoval jednu ze svých největších klavírních sonát: opus 53, dnes známý jako Valdštejnská sonáta. Valdštejn, který přišel o majetek kvůli spekulacím na burze, zemřel ve Vídni v roce 1823.

V prvních listopadových dnech roku 1792 se Beethoven vydal cestu do Vídně, která ho měla navždy odvést z jeho rýnského domova. Cesta již na začátku vedla válečnou zónou, neboť na konci roku 1792 byly hraniční přechody Francouzské republiky posunuty, jak je Goethe ve stejném roce zachytil na obraze (obr. 7a), dokonce přes Rýn do rýnského Hesenska. Možná cestující ve voze slyšeli z dálky revoluční písně francouzských vojsk Marseillaisu nebo „Chant du départ“, která dosud zní v pochodových variacích „Eroicy“.

S velkým množstvím hotových nebo rozpracovaných skladeb hlavně komorní hudby dorazil dvaadvacetiletý Beethoven koncem listopadu 1792 do Vídně, zářící nadšením a nadějemi.

VÍDEŇ

Vídeň nebyla mladému hudebníkovi cizí; navštívil ji už před pěti lety, když mu bylo sedmnáct. Ale jeho pobyt tehdy neměl dlouhého trvání. Hrál před Mozartem, který ho zpočátku přijal s nedůvěrou, ale později byl mladým géniem stále více nadšený. Brzy se však Beethoven musel vrátit zpět do rodného Bonnu, kde jeho matka umírala. Mezitím zemřel také Mozart, nepochopen dvorskou společností a bez finanční podpory měšťanstva, které se teprve pomalu kulturně osamostatňovalo. Ale Haydn stále žil. Hudebník, v jehož díle, navzdory ponechání jeho titulu kapelníka knížete Esterházyho, se rovněž projevilo kulturní odtržení měšťanstva od umění dvorně aristokratické společnosti. Po svém návratu z koncertního turné po Londýně se zastavil v Bonnu, kde přívětivě posoudil skladby dvorního varhaníka Beethovena. Tak mohl mladý hudebník od Rýna, kterému bylo dovoleno navštívit Vídeň, skutečně doufat, že se k němu dostane „Mozartův duch z rukou Haydna“.

Rychle našel ve Vídni a jejím okolí zalíbení (obr. 8). Možná mu rakouské středohoří protkané širokou řekou trochu připomnělo jeho domov na Rýnu. Ve srovnání se skromným maloměstským Bonnem se zdál rušný život ve Vídni velkoměstský a inspirující (obr. 9 a 10). Zde se koncentrovala kultura a umění habsburského státu. Feudálové z Maďarska, Čech, Chorvatska a Haliče se ve Vídni scházeli během zimních měsíců. Přivázeli si s sebou také své hudebníky, takže podnětů ke hraní lidové hudby všeho druhu bylo víc než dost. Kromě toho zde měli přirozené hudební nadání místní obyvatelé, což se projevilo v plesových domech, na veřejných zahradních koncertech a v předměstských hudebních divadlech: mladý Beethoven si musel připadat jako v jiném světě.

Přesto však existovaly věci, které byly pro něj v porovnání s Bonnem pravděpodobně méně uspokojivé. Navzdory duchovní vládě tam obecně panovala svobodnější politická atmosféra. Z prozíravé Francie přicházely k lidem myšlenky osvícenství a ideály svobody, rovnosti a bratrství. Převratné události Velké francouzské revoluce roku 1789 sice nebyly napodobeny, ale člověk v rýnské

oblasti pocítil novoty dříve než v oblasti Dunaje. Kurfiřt Maxmilián František nakonec musel uprchnout před pochodem revolučního francouzského vojska a hledat útočiště u svého bratra, císaře Josefa II., kde v roce 1801 zemřel. Trvalo ještě pár let než francouzská vojska, která byla mezitím zneužívána Napoleonem pro kontrarevoluční a imperialistickou politiku, hrubě vyrušila ze svého klidu ospalou „Svatou říši římskou národa německého“ na bitevním poli u Slavkova a vpochoďovala do Vídně.

Prozatím se ještě v politické a kulturní oblasti vychloubali velmoži habsburské monarchie, přestože se už konec feudální vlády jasně rýsoval. Mnozí z těchto aristokratů se brzy zapojili do kapitalistického ekonomického systému, který se nyní v Německu dostával k moci. Tak například udržovala lobkovická knížata svůj majetek v Čechách v manufakturách. Jiní, kupříkladu již zmíněný hrabě z Valdštejna, prováděli finanční transakce, a také Beethoven patřil nějaký čas ke klientům banky hraběte Moritze von Friese. S úpadkem feudalismu, který v Evropě utrpěl smrtelnou ránu kvůli událostem francouzské revoluce a jejích následků, se od vládnoucí třídy oddělila také péče o umění, která jí byla do té doby téměř výlučně vyhrazena. V hudební ročence „Jahrbuch der Tonkunst“ se roku 1795 uvádí, že ve Vídni „kromě knížecího Schwarzenberského orchestru téměř žádné jiné orchestry neexistovaly“.

Když Beethoven přišel do Vídně, tak zpočátku na základě doporučení bonnského kurfiřta a hraběte z Valdštejna rychle našel uplatnění ve vídeňských šlechtických domech. Velkolepá barokní budova knížete Ferdinanda Kinského (obr. 11) mu byla stejně známá jako palác uměleckého nadšence, knížete Karla Lichnovského, který byl čas od času Mozartovým žákem. Beethoven učil v těchto rodinách – k velké nelibosti vídeňských umělců, kterých si tento „přistěhovalec“ moc nevážil -, kde měl příležitost vyzkoušet účinky svých nových skladeb. Hodiny s Josephem Haydnem (obr. 13a) přinesly ovoce, ačkoli Beethoven později neprávem tvrdil, že se od něj nikdy nic nenaučil. Velký mistr klasické symfonie se samozřejmě nezabýval maličkostmi, jako je zaškrtávání chybné partitury. Vyučování tak získá spíše zábavnější a podnětnější podobu než mentorskou. Ale právě tuto chybějící přísnost Beethoven hledal, neboť neustále pracoval na svém zlepšení a doplňoval mezery ve svých znalostech. Ať už se to stalo za zády starého mistra Haydna, jehož umělecký význam Beethoven sice upřímně uznával, ale jehož

způsoby v některých ohledech odporovaly těm jeho, byl Beethoven rád, že se ho ujal Johann Schenk, známý nejen jako skladatel úspěšné zpěvohry „Der Dorfbarbier“, ale také jako schopný teoretik. Během Haydnova opakovaného pobytu v Londýně byli požádáni o radu a lekce ještě další vídeňští hudebníci, například slavný kontrapunktik Johann Georg Albrechtsberger a italský dirigent Antonio Salieri, jemuž příslušely otázky týkající se zpěvu a jeho zápisu.

Pomineme-li jeho četná díla napsaná v Bonnu, začal Beethoven ve Vídni znovu počítat své skladby od opusového čísla 1. Již v roce 1795 se jako první objevila tři klavírní tria, v náčrtcích možná ještě z dob, kdy žil v Bonnu, která byla vydána prostřednictvím subskripce jako dílo dosud neznámého mladého mistra. Po rozumném uvážení je věnoval knížeti Lichnovskému (obr. 12), který si se svými příbuznými objednal 27 exemplářů. Když poprvé slyšel tuto trojici Joseph Haydn, značně skladateli rozmlouval vydání třetího tria z této skupiny, neboť podle něj jeho čas ještě nepřišel. Starý mistr se musel divit, že mladší člen cechu tak rychle prorazil se svými neznámými a novými skladbami. Toho roku viděl Beethovenovo první vystoupení na veřejném koncertě (obr. 14) poté, co se již Beethoven proslavil v aristokratických a měšťanských salonech jako skvělý pianista a nápaditý improvizátor a ve virtuózních soutěžích, které byly v té době běžné, zanechal nejlepší pianisty daleko za sebou. O jedné z těchto soutěží napsal ve své autobiografii Beethovenův student Carl Czerny, který se později proslavil jako významný klavírní pedagog: „Ještě nyní si pamatuji, jak jednoho dne Jelínek¹¹⁷ mému otci vyprávěl, že byl navečer pozván do jedné společnosti, kde se měl utkat s nějakým cizím pianistou: chceme ho rozdrtit, dodal Jelínek. Druhého dne se můj otec Jelínka zeptal, jak včerejší souboj dopadl. Ó, řekl Jelínek zcela poražen, na včerejšek budu vzpomínat. V tom mladém člověku vězel ďábel. Nikdy jsem takové hraní neslyšel! Na téma, které jsem mu zadal, improvizoval takovým způsobem, jaký jsem nikdy neslyšel ani od Mozarta. Pak zahrál své vlastní skladby, které jsou nanejvýš podivuhodné a úžasné, a na klavír vytváří složité věci a efekty, o kterých se nám ani nesnilo.“

Beethoven si za krátkou dobu ve Vídni vybudoval pevné zázemí. Brzy byl obklopen širokým a věrným okruhem známých a často navázal milostné vztahy,

¹¹⁷ Josef Jelínek (něm. Joseph Gelinek) byl český hudební skladatel a klavírista.

keré mu urození a bohatí kavalíři záviděli. Rovněž jeho ekonomická situace byla taková, že si mohl dovolit sluhy a jezdeckého koně. V roce 1801 směl tedy v dopise napsat: „Od loňského roku mi Lichnovský, který byl, jakkoliv se Ti to také zdá neuvěřitelné, vždy můj nejsrdečnější a milovaný přítel (také byly mezi námi neshody, ale neposílilo to snad naše přátelství?), stanovil jistou částku 600 florinů, již mohu čerpat tak dlouho, dokud si nenajdu zaměstnání, které by mi vyhovovalo; mé skladby mi hodně vynáší, a mohu říci, že mám tolik zakázek, že je téměř nemožné, abych je dokázal splnit. Také mám pro každou věc šest, sedm vydavatelů, a ještě více, když se do toho chci vložit: se mnou se nedohaduje, já kladu nároky a druhý platí!“ Čím více se stárnoucí Haydn stahoval z očí veřejnosti a ze své tvorby, tím více se pohledy hudebníků a hudebních nadšenců obracely k Beethovenovi. Ve věku kolem třiceti let (obr. 15) se Beethoven stal předním vídeňským hudebníkem.

Nad těmito zdánlivě tak šťastnými životními okolnostmi však visely temné stíny. Již v roce 1798 si Beethoven začal stěžovat na „hučení a šumění“ v uších „ve dne v noci“. Utrpení se stupňovalo. Navzdory několika lepším obdobím se skladatelova schopnost sluchu v průběhu posledních třiceti let jeho života stále více ztrácela. Nejdříve přestal slyšet vysoké tóny; jeho žák Ries uvádí, že na procházce upozornil mistra na pastýře hrajícího před branami města na flétnu. Ale Beethoven, přestože jeho slova zaslechl, už tóny flétny neslyšel a byl „neobvykle tichý a zachmuřený“. Radil se s nejvýznamnějšími lékaři, ale medicína nedokázala postupující ničení sluchových nervů zastavit. Nejtragičtější osud, který může hudebníka potkat, ho zasáhl s nemilosrdnou krutostí, stejně jako později osobitého německého skladatele Roberta Franze a českého mistra Bedřicha Smetanu. Docházelo k žalostným scénám. V roce 1818 jej pozorovali návštěvníci, jejichž klepání nezaznamenal: „Mistr stál shrbený nad klavírem. Udeřil pěstí do kláves a zoufale vykřikl: „Neslyším nic, vůbec nic!“ V roce 1823 houslista Schuppanzigh, jehož příchodu si skladatel rovněž nevšiml, viděl Beethovena, jak praštil do zdi velkým zouvákem na boty, aby uslyšel alespoň tuto ránu. Komunikace s vnějším světem byla postupem času stále těžší. Jeho návštěvníci s ním jednali prostřednictvím konverzačních sešitů, do kterých mu zapisovali své otázky. Tyto sešity, jež dosud nebyly kompletně zhodnoceny, se staly neocenitelným zdrojem pro pozdější zkoumání jeho života a charakteru.

Pod tlakem tohoto osudu se Beethovenova radostná rýnská povaha pochopitelně změnila v melancholii. V krásném prostředí Vídně, kterou si zamiloval a která v něm výrazně zdvojnásobila propast mezi veselou povahou a vlastním neštěstím, napsal v roce 1802 závěť, protože se domníval, že by horšící se sluch mohl ukončit jeho život. V půvabném Heiligenstadtu (obr. 16), kde v létě rád a často pobýval, napsal tzv. „Heiligenstadtskou závěť“ (obr. 17). V srdceryvném dokumentu jsou vyjádřeny vnitřní boje způsobené Beethovenovou nemocí: „Ó vy lidé, kteří mě považujete nebo prohlašujete za nevraživého, zatvrzelého nebo mrzoutského, jak se ve mně mýlíte. Neznáte tajnou příčinu toho, co se vám tak jeví... Narodil jsem se s ohnivým, živým temperamentem, dokonce náchylným k zábavám společnosti, avšak musel jsem se brzy odloučit a strávit svůj život o samotě... Pro mě už není odpočinku v lidské společnosti, jemnějších rozhovorů, vzájemného vyjevení citů. Úplně sám, jen v takové míře, kolik se vyžaduje v nejnужnějším případě, smím vstoupit do společnosti... Chybělo málo a byl bych svůj život ukončil sám – pouze umění, to mě drželo zpátky. Ach, připadalo by mi nemožné opustit tento svět dříve, dokud bych nestvořil vše, k čemu se cítím povolán ...“ Jako dědice svého „malého jmění“ – pokud se dá o jmění vůbec mluvit – Beethoven jmenoval své dva bratry, kteří ho mezitím následovali do Vídně, a to Johanna, jenž pracoval jako lékárník, a Karla, který byl zpočátku hudebníkem a některé jeho skladby byly dokonce zveřejněny, avšak později se stal účetním. Ten zemřel již roku 1815 a zanechal po sobě zanechal syna, rovněž Karla, který později svému strýci bezohledně ztrpčoval život (obr. 32). Johann, který svého bratra často rozčiloval tak, že ho Beethoven v dopisech označoval za „ničemného bratra“ nebo „nebratrského bratra“, zbohatl zásobováním armády během napoleonských válek a v roce 1819 získal rozsáhlé panství v Gneixendorfu nedaleko Kremže. To jemu poslal skladatel zpět jeho chvástavé blahopřání „J. v. Beethoven, majitel panství“ s lakonickou poznámkou „Ludwig van Beethoven, majitel rozumu“!

Podle romantizujícího pojetí umění odráží umělecké dílo momentální psychické rozpoložení svého tvůrce. Takové teorii dalo vzniknout mnoho básní a skladeb 19. století, ačkoli povahy s tak silně subjektivními pocity jako Wagner nebo Verdi měli moc objektivizovat své prožívání a vytvářet dramatické postavy mimo své vlastní já jako odraz skutečného prostředí. Beethovenova díla jsou sice vyjádřením jeho života, vyznáním jeho velké duše a vznešené lidskosti, ale nikdy

neodrážejí malicherné, momentální nálady skladatele. Jedině tak lze pochopit, že toho samého léta roku 1802, které skladateli přineslo kruté poznání jeho pravděpodobně nevléčitelné nemoci, mohlo navzdory občasným stínům vůbec vzniknout takové dílo plné světla, jakým je 2. symfonie.

Beethoven čekal dlouho, než vystoupil na tak velkolepě promyšlené symfonické pole vytvořené Haydnem a Mozartem. Teprve až 2. dubna 1800 představil veřejnosti svůj první výtvar tohoto žánru. Dlouho se lidé spokojili s hodnocením prvních dvou symfonií jako „přípravných fází“ ještě v Haydnově a Mozartově duchu ke „skutečnému“ symfonikovi Beethovenovi, aniž by vzali na vědomí, kolik nových, na tu dobu děsivých a neobvyklých prvků tento „raný Beethoven“ obsahoval. Tyto novinky jsou v první řadě stylistickými prvky, které si Beethoven s sebou přivezl od Rýna; jsou charakteristickými rysy energické hudby v pochodovém rytmu francouzské revoluce, v níž nespočet významných francouzských skladatelů odrazil hrdinského ducha doby. V Beethovenových dílech, zejména v dílech jako je 3. klavírní koncert, 3., 5. a 7. symfonie a v opeře „Fidelio“, je patrný tento duch historických událostí, jež převrátily celou Evropu, takže tehdy vyneseny rozsudek proti 2. symfonii, která byla považována za „příliš složitou“ a „do očí bijící monstrum“, se zdá sice pochopitelný, ale nespravedlivý.

Generál Bernadotte, jenž jako první vyslanec ve Vídni zastupoval zájmy mladé Francouzské republiky, napadán rakouskou aristokracií a oklamanými masami lidí, se s Beethovenem seznámil a údajně ho upozornil na osobnost konzula Bonaparta. Beethoven ve své 3. symfonii vyjádřil myšlenky svobody a mravní důstojnosti člověka jasněji než kdy předtím. Aniž by byl schopen rozpoznat změny základních myšlenek původně prosazovaných francouzskou revolucí v imperialistickém mocenském útvaru pod vládou peněžní aristokracie a Napoleonovu hrozivou vojenskou diktaturu, Beethoven zpočátku viděl generála Bonaparta jako završitele osvobozování lidstva, které začalo v roce 1789, a ničitele starých feudálních států, které držely všechny národy v otroctví. Proto na titulní stranu své 3. symfonie hrdě napsal slova „Buonaparte“ a „Luigi van Beethoven“. Z tohoto důvodu mělo také hlubší význam, že v závěrečné větě znovu použil téma ze svého baletu „Stvoření Prométheova“ z roku 1801: paralela mezi nositelem ohně Prometheem a Napoleonem je zřejmá. Beethoven krutě procítl, když zjistil, že si republikánský konzul Napoleon nasadil na hlavu císařskou korunu. Vztekle roztrhal titulní stranu

symfonie, která se do té doby ještě nazývala „Symfonie eroica zkomponovaná na počest velkého člověka“ (obr. 18).

Příchod Napoleona a jeho vojsk do Vídně však přes veškerou úctu a vlídnost, kterou Beethovenovi osobně prokazovali, narušil jeho tvorbu do té míry, že premiéra Beethovenovy opery „Fidelio“, jež se konala osm dní po invazi, měla pramálo úspěch. Je pochopitelné, že vystrašení Vídeňané měli v těchto dnech jiné starosti a že francouzští vojáci, kteří divadlo navštívili, nebyli běžným publikem. Vlastně měli být touto operou nadšeni. Text byl téměř doslovným překladem operní básně, již nedávno předtím zhudebnili francouzský skladatel Gaveaux a italský skladatel Paër. Řadil se k takzvaným operám s vysvobozením francouzských revolučních hudebníků. Hrdinský čin ženy, jež osvobodila svého muže z vězení, a obvinění utlačovaného lidstva proti politické tyranii, vyjádřené v srdceryvném sboru vězňů (obr. 35c), které se dotýká naší dnešní doby ještě více než osudu dvou hlavních postav, představovaly myšlenky, jež vyslovili nejprve umělci francouzské revoluce roku 1789. Tyto myšlenky se zažehly v Beethovenově duši toužící po svobodě. Teprve po různých úpravách a díky obsazení tak vynikajících jevištních zpěvaček jako byla Anna Milder (obr. 35a) a Wilhelmine Schröder-Devrient (obr. 35b), jejichž představení Fidelia například silně ovlivnilo umělecký vývoj mladého Richarda Wagnera, se jediná Beethovenova opera dostala v jevištním repertoáru na místo, které jí náleželo.

První desetiletí nového století bylo pro Beethovenova tím neplodnějším v jeho životě. Kromě četných klavírních sonát, mezi nimi „sonáta na způsob fantazie“ op. 27, fascinující svou novou stavbou, tři sonáty op. 30, „Valdštejnská“ sonáta a „Appassionata“, kromě takových důležitých děl komorní hudby jako jsou tři smyčcová kvarteta op. 59, vytvořená na zakázku ruského velvyslance Razumovského s využitím témat ruských lidových písní, kromě oratoria „Kristus na hoře Olivetské“, předehry ke Collinově (ne Shakespearově) dramatu „Coriolan“, hudby ke Goethovu „Egmontovi“, kromě Chorální fantazie, 3. a 4. klavírního koncertu a houslového koncertu vznikla vrcholná díla 5. a 6. symfonie (obr. 20). První jmenovaná symbolizovala vzepření se vůči všem bouřím a těžkostem života a konečné vítězství člověka nad nimi. A ta druhá, samotným Beethovenem nazvaná „Pastorální symfonie“ (obr. 21), představuje mistrovo vyznání přírodě. Nejedná se však o samoúčelnou malichernou imitaci přírodních

zvuků a šumu, ale „spíše o vyjádření citu jako obrazu“, aby příroda se skladatelem hovořila.

Kolem roku 1810 byl Beethoven vedle Goetha obecně uznáván jako jeden z představitelů německého kulturního života. Bettina Brentano (obr. 22a), pozdější manželka básníka Achima von Arnim, ho v romantickém nadšení líčila svému idolu Goethovi jako ideál člověka, a Beethoven sám ujistil výmarského básníka Goetha o své velké úctě k němu (obr. 22b). Když se však básník a skladatel v Teplicích (obr. 23) a Karlových Varech osobně setkali, dostavilo se určité zklamání. Jeho Excellence, ministr státní správy Goethe a Beethoven, ztělesňující republikánské ctnosti, byli příliš odlišné povahy: Goethe označil hudebníka za „nezkrotnou osobnost“, zatímco Beethoven z něj až moc cítil „dvorský vzduch“.

Pro Goetha hrál Beethoven na klavír ještě v roce 1812. Později vystupoval jako pianista pouze zřídkka. Zřejmě hrával čas od času v přátelských kruzích salonní hudby, například v rodině svého lékaře Dr. Malfattiho (obr. 24), jehož neteř Theresu po nějakou dobu miloval. Mezi svými přáteli, kteří mu rozuměli, zasedl za klavír bez vyzvání, aby předvedl něco ze své bohaté fantazie. Když ho k tomu chtěl někdo přinutit, byl pak hrubý, vzal si svůj klobouk a odešel nebo dokonce pohrozil, že použije násilí. To zažil například kníže Lichnovský, který ho nutil k tomu, aby hrál před jeho francouzskými důstojníky, a Beethoven mu na to uraženě odepsal: „Kníže! K tomu, čím jste, vám pomohla náhoda a váš původ, ale k tomu, čím jsem já, jsem dospěl sám! Knížat jsou a budou ještě tisíce, ale Beethoven je jen jeden!“

Výše zmíněná Therese Malfatti a celá řada žen z okruhu Beethovenových známých, zejména jeho žačka komtesa Therese Brunswick a její příbuzná, hraběnka Giulietta Guicciardi, byly uvedeny do souvislosti s jedním z nejosobitějších mistrových dokumentů, dopisem „Nesmrtelné milence“ (obr. 25). Dodnes se neví, kdo byl příjemcem tohoto vášnivého vyznání lásky, kdy byl dopis napsán a zda byl vůbec někdy odeslán nebo později pisateli navrácen. Beethoven si bezpochyby několikrát v životě přál vidět po svém boku milovanou ženu. Ale strach z toho, že zažije opovržení kvůli své nemoci nebo v případě urozených dam bude odmítnut kvůli svému měšťanskému stavu, ho umlčel pokaždé, když si myslel, že našel tu pravou. Jeho cyklus písní „Vzdálené milé“ (obr. 26) zní jako pozdrav nedosaženému cíli. Proto dál vedl svůj staromládenecký život, dohadoval se

se služebnými, stěhoval se, aniž by vypověděl smlouvu, takže často musel platit nájem na několika místech najednou, a byl rád, když se jeho shovívaví známí, kupříkladu slavná výrobkyně klavírů Nanette Streicher (obr. 27a), příležitostně starali o jeho zdraví a blaho a když mu poradili s těžkými otázkami ohledně vedení domácnosti, například jak má živit služebnictvo (obr. 27b) nebo s jakým množstvím masa má počítat v případě jednoho návštěvníka!

Přestože jeho kontakt s okolím byl stále více narušován jeho sluchovým postižením, zůstal Beethoven veřejnou osobností. Toho si dostatečně užil během velkých politických událostí v letech 1813 až 1815, které skončily porážkou Napoleona. Takový úpadek člověka, který ze sebe udělal tyrana tím, že zradil revoluční myšlenky svobody, rovnosti a bratrství všech lidí, naplnil Beethovena uspokojením. Ne z šovinistického pocitu odplaty, ale vědom si své národní důstojnosti litoval, že toho Korsičana nebyl schopen porazit jeho vlastními zbraněmi: „Kdybych jako generál rozuměl strategii tolik co já jako skladatel rozumím kontrapunktu, jistě bych vám taky zadělal na problémy!“

Neznáme sice žádné přímé zdroje, v nichž by se Beethoven vyjadřoval k pokusu Tyrolanů o osvobození pod vedením Andream Hofera nebo k Napoleonově porážce v Rusku, ale víme od jeho pomocníka a později životopisce Antona Schindlera, do jaké míry byl umělec seznámen s historií států a národů a jak si – k Schindlerově úžasu – Beethoven jasně uvědomoval souvislosti mezi uměním a politikou: „Musíme si však pozvolna zvyknout vyhledávat našeho skladatele také v této oblasti, která je zcela cizí (!) jeho skutečnému poli působnosti, protože jedna strana jeho temperamentu se neodolatelně klonila tímto směrem a předváděla politický ráz.“

Osvobozené války vyvolaly vlnu německého národního uvědomění a i Beethoven je považoval za krok na cestě k osvobození lidí. Proto plánoval, že složí masovou píseň o bitvě národů u Lipska, která by se každoročně uváděla pro připomenutí této rozhodující bitvy. Ale protože Beethoven, jak sděluje Schindler, „byl dost chytrý a věděl, jak si uchovat své tajné myšlenky před cizími“, tak se nám nedoneslo, co si myslel o oceněných knížatech „tančícího kongresu“, který z Vídně vůbec nevedl Evropu ke svobodě, ale do doby před revolucí. Beethoven by o těchto lidech příliš nepřemýšlel. Výraz „knížecí ničema“, který

občas použil, zrovna nenaznačoval hlubokou oddanost a jeho výrok „Není nic menšího než naši ‚velikáni‘“ ostatně také nevyjadřoval nic, co by bylo žádoucí, pokud jde o význam.

V těchto letech Beethoven prostřednictvím svého umění přímo zasáhl do současného dění. Mechanik Johann Nepomuk Mälzel, jenž je dodnes známý svým vynálezem nebo přinejmenším zdokonalením metronomu, přesvědčil mistra, aby zkomponoval dílo pro jeden z jeho hudebních automatů (obr. 28), stejně jako již dříve Haydn a Mozart, kteří příležitostně tvořili skladby pro hrací mechanismy. Navrhl, aby skladba byla koncipována jako pocta vítězství anglických vojsk nad Francouzi u španělského města Vitoria, neboť se hudební ztvárnění bitev odedávna těšila velké oblibě. (Již po bitvě u Marignana v roce 1515 vytvořil francouzský skladatel Clément Jannequin naturalistickou imitaci války v podobě chorálního madrigalu!) Beethoven, tehdy na vrcholu své slávy (obr. 29), souhlasil a složil živou a radostnou skladbu „Wellingtonovo vítězství aneb Bitva u Vitorie“, která ve verzi pro orchestr se dvěma obrovskými bicími bateriemi představujícími bitevní vřavu proslavila Beethovenovo jméno více, než se kdy podařilo jeho osmi symfoniím, ostatním orchestrálním výtvorům, mnohým klavírním a komorním skladbám a opeře „Fidelio“ (obr. 31).

Beethoven uvedl tuto dnes již zcela zapomenutou skladbu pro zraněné vojáky dvakrát v sále univerzity, přičemž se jí ochotně účastnili přední vídeňští hudebníci, částečně na podřízených pozicích. Dokonce ani dvorní kapelník Salieri nepovažoval za škodu vést značný bicí arzenál jako druhý dirigent. Prvním dirigentem byl samotný skladatel – ne však ve prospěch svého díla, které neslyšel, takže, jak uvedl účinkující sólista Wild, „v rozhodující chvíli převzal velení kapelník, což pro orchestr znamenalo, že budou sledovat pouze jeho. Beethoven si tohoto uspořádání dlouho nevšiml...“ Skladatel jistě vždy při těchto slavnostech promyšleně spojil své ztvárnění bitvy se 7. symfonií, která je od smělé interpretace Richarda Wagnera ještě i dnes často vykládána poněkud jednostranně jen jako „Apoteóza tance“, ale jak se zdá, má mnohem konkrétnější ideový základ.

Skladba „Wellingtonovo vítězství aneb Bitva u Vitorie“ posílila Beethovenův věhlas rovněž – a to obzvlášť! – u lidí bez hudebního sluchu, takže skladatel, jak informoval jeden z jeho návštěvníků, údajně prohlásil toto dílo za hloupé. Vídeňané

se však této „hlouposti“ nemohli nabažit. Proto Beethoven skladbu předvedl ještě několikrát a zařadil ji jako vrcholné číslo na konci „Velké hudební akademie“, kterou uspořádal 29. listopadu 1814 ve Velkém sále reduty zhruba před 6 000 posluchači, včetně hostů vídeňského kongresu (obr. 30). Pro tuto událost ještě vytvořil novou politickou kantátu „Slavný okamžik“, jejíž méně významný text ovšem nevynesl jeho uměleckého ducha do výšin, a tak rovněž tuto skladbu, byť byla nedávno opatřena novým textem, sotva najdeme v koncertních sálech.

S jistotou lze předpokládat, že Beethoven ve vlnách národního nadšení v těchto měsících držel hlavu vzpřímenou. Možná ho už nepřekvapila ani rakousko-pruskoruská reakce, která se spustila v důsledku vídeňského kongresu. Člověku, který rozuměl politice tak jako Beethoven, muselo být jasné, že zničený napoleonský despotismus ještě nebude nahrazen vládou národů. Ale Beethoven, ta bojovná povaha, si nezoufal ani v tváři v tvář nezdarům. Právě z prvního desetiletí Metternichovy reakce informuje Beethovenův ochotný sekretář Schindler o revolučním, progresivním postoji skladatele. Schindler dokonce shrnul motivy, které „mohly z Beethovena učinit důsledného odpůrce rakouské státní politiky, vlády a stejně tak císařského dvora“, a jako takové mimo jiné zmiňuje: svévolná a zkorumpovaná právní péče, zásahy policie, byrokratismus státního aparátu, výstřednost a demoralizace aristokracie, nezájem dvora o umění. Proti této době, jež větrila státní nebezpečí v každém uměleckém díle, stál Beethoven se svými díly, které se zabývaly svobodou lidského pokolení, kupříkladu 9. symfonie a „Missa solemnis“, v nejostřejší opozici – vzdorující také všem překážkám a nepříjemnostem své vlastní existence, jichž se mu dostávalo.

Velké starosti mu dělal jeho synovec Karl (obr. 32a), jemuž se stal poručíkem po smrti svého bratra a jehož musel silně chránit před vlivy jeho matky, nemorální, prolhané a lstivé ženy. Veškerou svou lásku věnoval tomuto mladíkovi, který mu jeho náklonost oplácel pramalým vděkem a všechna napomenutí (obr. 32b) ignoroval. Karl van Beethoven se po neúspěšných studiích stal vojákem a dle vrtkavého osudu zemřel v roce 1858. Jeho nesmyslný pokus o sebevraždu jistě přispěl k dalšímu rozčilení, které urychlilo mistrův konec. Olejomalba Ferdinanda Waldmüllera (obr. 33) ukazuje skladatele v těchto letech, kdy byl ve městě známou osobností díky neustálým procházkám za každého počasí (obr. 34a, b).

Ve svých šedesáti letech tvořil Beethoven pomaleji. Nebylo to však způsobeno nedostatkem nápadů nebo obtížemi, jak vyjádřit hudbu, kterou slyšel pouze uvnitř, ale kvůli stále přísnějším měřítkům, která Beethoven kladl na svou tvorbu. Převzal hudební zákonitosti formy a vyjadřování svých velkých vzorů Haydna a Mozarta a přetvářel je do svých vlastních útvarů, které patřily jen jemu. V této chvíli dospěla nová generace s novým uměleckým obsahem a novou uměleckou řečí. Goethe jí pohrdal a nazval nové věci „nemocné“ a staré „zdravé“. Také Beethoven se zdráhal najít cestu k dílům Webera a Schuberta. Samozřejmě uznal pokrokové novoty v opeře „Čarostřelec“, ale sám by se k takovému romantickému materiálu pravděpodobně nepřiklonil. Nejspíš plánoval nástupce pro svého „Fidelia“, který byl v roce 1822 znovu a nyní definitivně přidán do repertoáru (obr. 35). Ale romantická pohádková opera „Meluzína“, kterou mu nabídl jeho obdivovatel, básník Franz Grillparzer, nebyla pro muže, který napsal „Fidelia“ a myslel na silná témata jako „Faust“, „Romulus“, „Brutus“, „Macbeth“ nebo „Odysseus“.

Hloubka jeho prožívání zcela jasně budí úžas, když – jak odhalují jeho konverzační sešity (obr. 36) – se někdy jeho nejhlubší myšlenky střídají s dětsky šťastnými myšlenkami, ale někdy také s drsnějšími vtipy, nebo když vedle upřímné vděčnosti za přátele stojí také silná pokárání nebo, v lepších případech, utahování si například z obtloustlého Schuppanzigha (obr. 37), posměšně přezdívaného Falstaff.

Tato hloubka se odráží v Beethovenově díle, zejména ve vztahu, který ještě zdaleka není znám v plném smyslu, mezi uměleckou tvorbou a lidovou hudbou. Již v rýnském Bonnu si díky písničím lodníků a rolníků udělal přátele. Jejich melodie vstoupily v umělecké podobě do Beethovenových děl, a dokonce i v jeho zdánlivě zcela subjektivních výtvořech žije normální lidová hudba, prostřednictvím které první z velkých německých hudebních klasiků, Joseph Haydn, pozvedl sonátu a symfonii z vymezených oblastí dvorní estetické zábavy a vrátil ji širšímu okruhu obyvatelstva. Anton Schindler nám názorně vysvětluje, jak Beethoven sedmi hudebníkům, kteří jako hudební doprovod vídeňských pouličních muzikantů (obr. 38) hráli k tanci v mödlingském hostinci „U dvou havranů“, přispěl k umělecky ztvárněné lidové hudbě svými v roce 1907 znovunalezenými a od té doby známými „Mödlingskými tanci“. Neuzavírá se kruh jeho tvorby, když se na konci jeho poslední klavírní sonáty (obr. 38) zcela jednoduše a na způsob lidové písně vzdaluje

variační téma „Arietty“ od uměleckého prolínání hlasů? Dokonce ani pět posledních klavírních sonát a pět posledních kvartet, na něž se dlouho pohlíží s jistou ostýchavostí jako na osobní tajemství neslyšícího hudebníka, v žádném případě nepostrádají takovou, na vyšší úroveň postavenou, ale přece jen lidovou jednoduchost a důležitost hudebních myšlenek.

To, co Beethoven měl ještě sdělit široké veřejnosti, vyjádřil v tak impozantních dílech, jako jsou 9. symfonie a Missa solemnis. Překvapivě milovníci hudby neselhali, když umělec, jenž byl proti své vůli označen za velkého samotáře a bázlivě hledal spojení se životem a s lidmi, vznesl požadavek, který připsal na konec své skladby Missa solemnis: „Ze srdce – necht' půjde zase do srdce!“ Pozvánka na jeho koncert pořádaný 7. května 1824 (obr. 40), jenž se tehdy nazýval „Akademie“, byl podle módy mimořádně dlouhý a bohatý a předvedl 9. symfonii a části z Missa solemnis, přilákala do divadla všechny vídeňské zájemce o Beethovenovo umění. Sám Beethoven stál navzdory své hluchotě u dirigentského pultu. Neslyšel však ani potlesk davu, takže jedna účinkující zpěvačka mistra nasměrovala tak, aby ho alespoň viděl. Bylo nelibě přijato, že dvorní lóže zůstala prázdná, třebaže Beethoven osobně pozval císařskou rodinu – ještě pozůstatek dvorní šlechtické péče o umění. Měšťanstvo se v desetiletích, do kterých spadala Beethovenova tvorba a jeho působení, konečně stalo nositelem kulturního života. V období hudebního života rozvíjejícího se na základě kapitalismu patřili nyní monarchové a šlechtici, již byli dříve umělcovými mecenáši, k „platicímu publiku“ stejně jako měšťanští přátelé umění. Beethoven k nim promluvil radostnou hymnou 9. symfonie (obr. 41), která, stejně jako dříve čistě instrumentální díla, ale nyní doplněná slovem, vyjadřuje Schillerův požadavek na lidskost a bratrství. Stejná umělcova vůle zní ve skladbě Missa solemnis, jež jde nad rámec liturgické církevní hudby a směřuje ke vznešenému požadavku míru pro lidstvo.

Stárnoucí Beethoven, který se ještě pořád neúnavně hnal od bytu k bytu, si na podzim roku 1825 zvolil pro svůj poslední domov byt (obr. 44) v domě „černých Španělů“ (obr. 43), kdysi pojmenovaném podle španělských benediktinských mnichů oděných v černé. Právě tam vznikly Beethovenovy pozdější skladby, tam s rostoucím údivem studoval výtvoř Franze Schuberta, který ho hluboce zbožňoval, ale sotva se k němu odvážil přiblížit a již v roce 1822 mu uctivě věnoval dílo variací (obr. 46b). Tam Ludwig van Beethoven odpoledne 26.

března 1827 vydechl naposledy, zatímco venku zuřila jarní bouře. V posledních měsících života si musel hodně vytrpět, takže i přátelé, kteří ho navštěvovali, a jeho obětavý pomocník Anton Schindler (obr. 46a), ponořený do historie v měnícím se světle, prožívali těžké dny a týdny. Mezi poslední světlé okamžiky nemocného, jenž trpěl cirhózou jater a jemuž břišní punkce poskytly jen dočasnou úlevu, patřilo víno zasláné z mohučského vydavatelství Schott a dopis londýnské filharmonické společnosti, která mu poslala 100 liber šterlinků jako zálohu na vyžádanou 10. symfonii. Jejimi náčrtly se Beethoven zabýval až do posledních dnů svého života.

Beethovenův pohřeb (obr. 47) byl smuteční slavností celého lidu. Školy se uzavřely a armáda byla povolána, aby dohlížela na provoz v ulicích. Osm kapelníků kráčelo vedle rakve se svícemi ve smutečním flóru, a přátelé a obdivovatelé, včetně Franze Schuberta, Carla Czernyho a Ignáze Schuppenzigha, ji následovali. Poté, co Grillparzer přednesl smuteční řeč, Beethovena pochovali na hřbitově ve Währingu, kde byl o více než rok později v jeho blízkosti pohřben také Franz Schubert. Od roku 1888 odpočívají jeho ostatky stejně jako ostatky mnoha dalších umělců a vědců v čestných hrobech na Vídeňském ústředním hřbitově.

Beethovenovo dílo zůstalo navzdory generacím plné života a v každém taktu hlásá lidskou a morální sílu. Také rysy jeho tváře, jak je viděli a s různými temperamenti napodobovali malíři a kreslíři a jak byly převzaty na základě povahy žijícího a v roce 1827 zemřelého Beethovena (obr. 48), podporují toto vědomí, že se Ludwig van Beethoven stal pro lidstvo vzorem, který se vyplatí následovat.

7.2 Kommentierter Bildteil von Eduard Crass

1. Pohled na Rýn s výhledem na Bonn (*rytina od Zieglera okolo roku 1790*)

Beethovenovo rodné město Bonn bylo od 13. století rezidenčním městem malého německého církevního státu, Kolínského arcibiskupství a kurfiřtství.

2. Beethovenův rodný dům (pohled ze zahrady) v Bonngasse

Pozdější obytný dům na Rheingasse (*olejomalba*)

V zadní budově v Bonngasse č. 515 (dnes č. 20) se Beethoven narodil 16. nebo 17. prosince 1770 jako syn tenoristy dvorní orchestru. Na konci roku 1776 se rodina přestěhovala do domu pekařského mistra Fischera

v Rheingasse, kde žil již jeho dědeček, dvorní kapelník Louis van Beethoven; zde jeho vnuk strávil bonnská léta.

3. Oznámení o Beethovenově prvním veřejném vystoupení z roku 1778

Titulní strana prvně tištěných sonát, 1783

Již brzy se otec snažil vytřískat kapitál ze synova talentu. Na obou dokumentech jej uvedl o dva roky mladšího. Titulní strana prvně tištěných sonát nese erb kurfiřta a jeho věnování. Vytoužené stálé místo ve dvorním orchestru však následovalo až za jeho nástupce.

4. Beethoven, 16 let (*siluetní portrét od Neesena, originál chybí*)

Siluetní portrét zobrazuje mladého Beethovena ve slavnostním obleku dvorního hudebníka. Již od svých dvanácti let hrál v kurfiřtské kapli na violu, klavír a varhany. Za místo druhého varhaníka v roce 1785 vděčil svému učiteli Neefemu (obr. 5a), kterého také často zastupoval při hře na varhany a cembalo v kostele, divadle a na koncertech.

Hudební sál v kurfiřtském letohrádku v Brühlu

Kurfiřtský dvorní orchestr byl často zván do jednoho z letohrádků v okolí Bonnu, aby pozvedl úroveň slavnostního vystupování dvora v přepychových místnostech. Také v rokokovém hudebním sále „Augustusburgu“ v Brühlu, na půli cesty mezi Bonnem a Kolínem, často působil mladý Ludwig, jak ho ukazuje výše uvedený stínový portrét.

5. Christian Gottlob Neefe (*rytina od C. G. A. Liebeho podle J. G. Rosenberga*)

Eulogius Schneider (*rytina od Ketterlina podle kresby Lohbauera*)

Svému učiteli, dvornímu varhaníkovi a hudebnímu řediteli Neefemu, vděčí Beethoven za mnohé. Neefe jako první rozpoznal mimořádný talent svého žáka a nezištně ho podporoval. – Mladého Beethovena poměrně brzy ovlivnily myšlenky svobody Francouzské revoluce. Patřil k velkému posluchačstvu nadšeného představitele revolučních idejí a cílů, bonnského univerzitního profesora Eulogia Schneidera, jehož básně si předplácel za účelem proslavení těchto myšlenek.

6. Nejvýznamnější přátelé z bonnského období

Stephan v. Breuning

Franz Ries (*vpravo*)

Gerhard Wegeler (*vlevo*)

Čas na čaj u paní v. Breuning (*neoznačená silueta*)

Franz Ries, kurfiřtský koncertní mistr, byl učitelem houslí mladého Beethovena. Jeho syn Ferdinand byl Beethovenovým žákem ve Vídni v letech 1801–1805 a společně s Gerhardem Wegelerem, lékařem a manželem Eleonory v. Breuning, v letech 1838 a 1845 publikoval „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven“. V rodině v. Breuningových se Beethovenovi po matčině smrti dostalo chybějícího rodinného zázemí stejně jako cenné mravní a intelektuální výchovy. Dcera Eleonore je vzorem Leonory¹¹⁸. Ze synů v. Breuningových se přestěhoval do Vídně Stephan v. Breuning. Kniha jeho syna Gerharda „Aus dem Schwarzspanierhause“ z roku 1874 je důležitou zprávou očitých svědků mistrových posledních let života.

7. Hraniční sloup (Strom svobody) Francouzské republiky (*akvarel od Goetheho, 1792*)

Když Beethoven počátkem listopadu 1792 opustil Bonn, revoluční vojska již posunula hraniční přechody mladé republiky blíž k jeho vlasti a jejich okupace v roce 1794 znemožnila Beethovenův návrat ke kurfiřtské službě u dvora. Po cestě hesenskou válečnou zónou možná k jeho uchu zdálky pronikla Marseillaisa nebo Chant du départ, která se nese ve variacích pochodu Eroica.

Úvodní slovo hraběte z Valdštejna k Beethovenovu odjezdu z Bonnu, 1792

Vyjadřuje záměr této druhé cesty mladého bonnského hudebníka do Donaustadtu ve Vídni, kde měl nyní zůstat navždy.

8. Pohled z Wienerbergu na Vídeň (*akvarel od Lodera*)

V listopadu 1792 přišel Beethoven do Vídně. Malebná vídeňská krajina spolu s rovinami, širokou řekou a mírným pohořím, zde při pohledu z pahorku „Wienerberg“ na jihu města – tehdy ještě zvenčí –, způsobila, že se mladík z Porýní musel cítit jako doma a byl neustále váben k dlouhým túrám.

¹¹⁸ Leonora je hlavní postavou Beethovenovy opery Fidelio.

9. Promenáda ve vídeňském Prátru (*kresba od Georga V. Kiningera*)

Joseph II. v roce 1766 rozhodl, že v Prátru – kdysi obrovské zoologické zahradě Habsburků – „je každému dovoleno volně se procházet“. Přední část se stala zábavním parkem Prátru a jižní zahrady byly místem setkávání šlechty a střední třídy.

10. Kohlmarkt ve Vídni (*barevná rytina okolo roku 1800*)

Pulzující život obchodní metropole Vídně mohl maloměšťana zprvu ohromit. Vícepodlažní domy lemovaly hlavní nákupní ulice a výlohy Beethovena vždy přitahovaly. Na Kohlmarktu často navštěvoval obchod s hudbou Artaria a obchod s uměním a hudbou Steinerja a Haslingera v Paternostergässchen mezi ulicemi Kohlmarkt a Graben.

11. Palác knížete Kinského na náměstí Freyung ve Vídni (*kresba od Salomona Kleinera*)

Ještě na konci 18. století byly paláce šlechty hlavní dějištěm pěstování hudby ve Vídni. Beethoven, který byl politickými událostmi připraven o svůj rýnský příjem a odkázán sám na sebe, tam hledal a brzy získal místo jako pianista neobyčejného umění. Jména Vídeňanů Kinský, Lichnovský, Lobkowitz, arcivévoda Rudolf, ruský velvyslanec Razumovský a další, kterým věnoval svá díla, však svědčí také o tom, jakou odezvu u nich Beethoven našel.

12. Titulní strana tří klavírních trií op. 1, 1795

Tři klavírní tria Es dur, G dur a c moll, která dnes zná každý hráč komorní hudby a která Beethoven nechal vydat jako op. 1 v roce 1795, byla jistě o několik let dříve hrána na soaré knížete Lichnovského, jemuž byla věnována předtím, než mohl mladý Beethoven počítat s tím, že by si publikum zvyklo na výstřední povahu děl a bylo připraveno na subskripci.

13. Joseph Haydn (*rytina od W. Daniella podle kresby G. Dance, 1794*)

Johann Schenk (*dobová olejomalba*)

Starý mistr, zaneprázdňený svými vlastními tvůrčími plány, nebral lekce tak vážně, jak si zvědavý a umíněný žák přál – Haydn jej žertem nazval „Velký Mogul“. Beethoven se proto tajně učil u skladatele zpěvoher a chrámové hudby Johanna Schenka a po Haydnově odjezdu do Londýna roku 1794 u teoretika Albrechtsbergera a Gluckova žáka Salieriho.

14. Oznámení „Velké hudební akademie“, 1795

Beethovenovu pověst, která pronikla i mimo šlechtické kruhy, dokazuje kritika jeho prvního veřejného vystoupení jako sólisty a skladatele na koncertu každoročně konaném v Burgtheateru pro charitativní účely a tehdy nazývaném „akademie“, odehraném 29. 3. 1795: „Po mezihře sklidil slavný pan van Beethoven se svým zcela novým koncertem na pianoforte (B-dur, op. 19) obrovský potlesk diváků“ (Wiener Zeitung 1. 4. 1795).

15. Beethoven, 1803 (*miniatura ve slonovině od Christiana Hornemanna*)

Jen málo Beethovenových portrétů tak silně odporuje té „zatvrzelé povaze“, z níž se mladý mistr v Heiligenstadtské závěti sám obviňuje, jako uvolněné rysy na miniatuře od Hornemanna. Účes a oděv ilustrují proměnu módy pod vlivem francouzské revoluce, jejíž hlásání lidských práv tak hluboce zakořenilo v umělci a osobě Beethovena.

16. Heiligenstadt u Vídně (*litografie od Raulina*)

Od té doby, co se Beethoven pevně usadil ve Vídni, rád trávil teplé roční období na venkově v bližším či vzdálenějším okolí. V Heiligenstadtu, který leží severně od města a který je ještě dnes částečně venkovsko-biedermeierovského charakteru, strávil letní měsíce v roce 1802 (tehdy vznikla „Heiligenstadtská závěť [obr. 17]), 1808, 1815 a 1817.

17. Závěrečná strana Heiligenstadtské závěti, 1802

Během svého letního pobytu v Heiligenstadtu roku 1802 se Beethovena náhle zmocnila předtucha nevyhléditelnosti jeho sluchového postižení, které ho již šest let stále více trápilo, a také předtucha možné blízké smrti. Závěť, jež zde byla sepsána pro jeho dva bratry, je srdceryvným dokumentem o důsledcích hluchoty pro Beethovenovu osobu a jeho vůli překonat tyto důsledky ve své tvorbě. Zmíněné nástroje, které mu daroval kníže Lichnovský, jsou cennými italskými nástroji smyčcového kvarteta.

18. Titulní strana 3. symfonie („Eroica“) op. 55

Třetí symfonie se měla jmenovat „Buonaparte“, v němž Beethoven viděl jednoho z velkých hrdinů lidstva. Když se však dozvěděl, že se konzul stal císařem, roztrhl titulní stranu kopie, která byla připravena k odeslání, a rozčileně vymazal druhý řádek titulu „intitolata Buonaparte“ i na kopii, která byla vytvořena pro Bonaparta. Dílo, jež vzniklo v letech 1802/03,

dokazuje, jak málo bránil přijatý těžký osud kreativitě v tom, jak moc bylo správné nést název Symfonie eroica (hrdinská symfonie) daný v době tisku.

19. Napoleonův příchod do Vídně, 1805 (*dobová rytina*)

Po rakouské kapitulaci 20. října 1805 u Ulmu již nemohl být Napoleonův pochod na Vídeň zastaven. Dne 13. listopadu vpochodoval do Donaustadtu a zasadil tím smrtelnou ránu „Svaté říši římské národa německého“. O několik dní později, 20., 21. a 22. listopadu byla poprvé uvedena v divadle Theater an der Wien Beethovenova nová opera „Fidelio aneb manželská láska“, která však nenašla pochopení u převážně francouzského publika a musela být odložena.

20. Začátek 5. symfonie c moll, op. 67

V mistrově notovém zápisu vidíme hlavní téma první věty „Páté“, které Schindler charakterizoval slovy: „Tak osud klepe na dveře.“ Toto ohromné dílo Beethovena zaměstnávalo asi pět let, náčrty sahají do doby „Eroicy“ a s ní souvisí také bojovný a vítězný charakter „Páté“. Premiéra se konala v akademii 22. prosince 1808 v Theater an der Wien, mimo jiné společně s „Pastorální“ symfonií a Chorální fantazií.

21. Titulní strana prvního vydání 6. symfonie („Pastorální“) op. 68, 1809

Pastorální symfonie, jež byla dokončena v roce 1808 jako „Pátá“ symfonie a věnována knížeti Lobkowitzovi, jakož i ruskému vyslanci, hudebníkovi a hraběti Razumovskému, odráží Beethovenovu velkou lásku k přírodě a uklidňující, uvolněný dojem, kterým na něj působilo okouzující vídeňské prostředí. Však také řekl Schindlerovi při procházce půvabným lučním údolím, jímž protékal potok, mezi Heiligenstadtem a Nußdorfem: „Tady jsem napsal scénu u potoka; a ti strnadi tam nahoře, křepelky a slavíci všude kolem komponovali se mnou.“

22. Bettina Brentano, 1809 (*neoznačená miniatura*)

Beethovenův dopis Goethemu ze dne 12. dubna 1811

Ve Vídni roku 1810 během návštěvy svého bratra Franze, jehož rodina se s Beethovenem spřátelila, byla Bettina Beethovenem přijata a brzy si získala jeho důvěru. V nadšených dopisech vypráví Goethovi o velkém hudebním géniovi a snaží se domluvit jim setkání. Povzbuzen Bettinou píše Beethoven 12. dubna 1811 básníkovi, jehož dlouho obdivuje, a oznamuje mu, že obdrží kopii jeho hudby k „Egmontovi“.

23. Lázně v Teplicích (*dobová rytina*)

V českých lázních pobýval Beethoven na léčení v letech 1811 a 1812. Sprátelil se zde s literárními osobnostmi, jako jsou Karl August Varnhagen, Rahel Levin a Christoph August Tiedge a vyjádřil hlubokou náklonnost Amalii Sebald z Berlína. V červenci a září 1812 se zde setkal s Goethem a silný dojem, který si o sobě básník a skladatel navzájem vytvořili, dokládají Goethovy deníky a jejich dopisy, ale také kontrast mezi „nezkrotnou osobností“ hudebníka a osobností básníka, kterému vyhovoval „dvorský vzduch“. – Zde vznikla roku 1812 radostná osmá symfonie.

24. Salonní hudba v rodině Malfatti (*dobová olejomalba*)

S rodinou Malfatti spojovaly Beethovena přátelské vztahy od roku 1807. V domě na venkově v Hietzingu býval častým hostem. Zvláště ho přitahovala Therese, jedna ze dvou půvabných dcer. Někteří ji považují za jednu z možných adresátek dopisu „Nesmrtelné milence“. Odmítla Beethovenovu nabídku k sňatku. Vděčíme jí za některé z nejkrásnějších mistrovských skladeb na Goethovy motivy. Její strýc, povoláním lékař, Beethovena ošetřoval.

25. Beethovenův dopis „Nesmrtelné milence“

Po Beethovenově smrti byl v tajné přihrádce jeho psacího stolu nalezen třídílný vášnivý milostný dopis bez data a údajů o příjemci. Kdo je adresátkou, ať už Therese Malfatti, Giulietta Guicciardi, Therese nebo Josephine v. Brunswick nebo kdokoli jiný, a kdy byl dopis napsán, ať už v prvních letech po roce 1800 nebo snad až v roce 1811 nebo 1812 z Teplic, pravděpodobně nikdy nebude s jistotou objasněno.

26. Titulní strana cyklu písní „Vzdálené milé“ (*první vydání*)

Jako umělecké příkrášlení dopisu „Nesmrtelné milence“ působí s podobným názvem cyklus písní, který mistr napsal v roce 1816 na základě emotivní série básní mladého vídeňského studenta medicíny Aloise Jeittelese z Brna. Je tím posledním a nejkrásnějším dílem skladatele písní Beethovena.

27. Nanette Streicher (*dobová kresba*)

Otázky a odpovědi ohledně věcí v domácnosti

Nanette Streicher, dcera augsburského výrobce klavírů Johanna Adrease Steina, kterou v době jejího mládí Mozart chválil jako zázračnou malou

klavíristku, byla jednou z nejobětavějších Beethovenových přítelkyň, s níž se rád radil ohledně věcí v domácnosti, které mu byly tak vzdálené. Se svým manželem Theodorem Streicherem, Schillerovým přítelem z dětství, vedla ve Vídni známou továrnu na klavíry, dokonce pracovala jako „první tovaryš“. V klavírním salonu Streicherových slyšeli milovníci hudby mnoho mistrových děl komorní hudby.

28. Empírový psací sekretář s hudebním automatem od Joh. Nepomuka Mälzela, 1810, z Muzea hudebních nástrojů na univerzitě v Lipsku

Řezenský hudebník a mechanik Mälzel, žijící ve Vídni od roku 1792 a známý jako vynálezce metronomu, se proslavil díky mechanickým hudebním nástrojům, zejména „panharmonikonem“. Pro tento typ orchestrionu Beethoven napsal „Bitvu u Vitorie“ po Wellingtonově vítězství ze dne 21. června 1813. Ztvárnění bitvy se ve verzi pro orchestr stalo jeho největším úspěchem u publika.

29. Beethoven, 1814 (rytina od B. Höfela podle Louise Letronna)

Beethoven nyní stál na vrcholu své slávy. Společnost Artaria proto mohla počítat s dobrým prodejem, když v roce 1814 pověřila rytce Höfela vyhotovením měděrytu na základě předložené kresby tužkou Francouze Letronna. Jelikož se rytcí předloha nezdála příliš podobná, požádal Beethovena, aby mu seděl modelem. Ale ten se sotva po pěti minutách vrhl ke klavíru a začal improvizovat. V této chvíli mohl rytec ve volném čase portrétovat mistra zcela ponořeného do svého hraní, a Schindler dokládá, že výsledek z hlediska podobnosti překonává všechny ostatní portréty.

30. Vídeňský kongres (rytina podle obrazu J. B. Isabeye)

Od září 1814 do června 1815 byla Vídeň městem vídeňského kongresu, na němž mělo být údajně dosaženo trvalého míru v Evropě; ve skutečnosti se kongres pokusil otočit kola dějin zpět a umlčet myšlenky svobody, které vyvolala francouzská revoluce.

31. Oznámení „Velké hudební akademie“ ze dne 29. listopadu 1814

Vedle velkolepých slavností, divadelních představení, koncertů a dalších akcí, které byly k dispozici shromážděným knížatům a státníkům vídeňského kongresu, se také konala velká Beethovenova „akademie“. Při této příležitosti byla uvedena sedmá symfonie A dur, pro orchestr

přepřacovaná „Bitva u Vitorie“ a kantáta „Slavný okamžik“; celá akce se opakovala 25. prosince.

32. Beethovenův synovec a poručenec Karl

Beethovenův dopis synovci, 1825

Karl van Beethoven po své smrti v roce 1815 jmenoval bratra Ludwiga poručníkem svého devítiletého syna Karla. Tento povahou slabý synovec a později adoptovaný mistrův syn, jehož se on, kolísající mezi přísností a shovívavostí, marně snažil vychovat ve schopného člověka, se stal pro Beethovena během posledních let jeho života trvalým zdrojem trápení. Na konci roku 1825 se Karl několik dní skrýval. K tomu se vztahuje výše uvedený dopis.

33. Beethoven, 1823 (*olejomalba od Ferdinanda Waldmüllera*)

Beethovenův portrét od mladého, později proslulého vídeňského malíře, zdůrazňuje nepřítomnost a nevrlost mistra, který mu, podle Schindlera, seděl neochotně modelem, a ve srovnání s portréty z let 1803 (obr. 15) a 1814 (obr. 29) odhaluje hluboké psychické změny v člověku a umělci.

34. Nedoslýchavý Beethoven na procházce (*kresba vlevo od Boehma a vpravo od Joh. Nep. Hoechla*)

„Většinou pohroužený v myšlenkách a bručící si je sám pro sebe, gestikuloval rukama, když šel sám. Jestliže šel do společnosti, mluvil velmi živě a nahlas, a protože mu jeho doprovod vždy musel napsat odpověď do konverzačního sešitu, často se při chůzi zastavoval...“ Tento popis od Gerharda v. Breuninga odpovídá Boehmově kresbě, zatímco poněkud karikaturní kresba perem od Hoechleho se snaží vyjádřit „umělcova démona“ v romantickém stylu.

35. Anna Milder, první představitelka „Fidelia“ (*rytina*)

Wilhelmine Schröder jako „Fidelio“ v roce 1822 (*litografie*)

„Fidelio“. Scéna na nádvoří věznice (*scénické provedení Lipské opery roku 1946*)

Jediná Beethovenova opera „Fidelio“, jasný dozvuk francouzské revoluce v námětu a ve scénách, jako je nádvoří věznice, byla v hlavní roli skvěle představena zpěvačkou Milder-Hauptmann na premiéře v roce 1805 (stejně tak v roce 1806 a při prvním znovuuvedení v roce 1814), ale dramatický účinek měla teprve v roce 1822 v podání osmnáctileté Schröder-Devrient.

Na zkoušce „Fidelia“ v roce 1822 se musel téměř úplně hluchý Beethoven navždy vzdát dirigentského pultu.

36. Jedna strana z „konverzačního sešitu“

Od roku 1819 musel nedoslýchavý Beethoven používat k rozhovoru malé sešity oktávového formátu. Otázky a odpovědi návštěvníků se střídají s jeho vlastními komentáři, literárními nebo filozofickými poznámkami, kresbami obličejů, vtipy a hudebními myšlenkami. Zde je návrh kánonu na popud jména sbormistra Hoffmanna z roku 1820. Nachází se nad textem: „Ne, nejsem žádný dvořan, ale jmenuji se Hofmann – Ničema“, ve kterém se projevuje Beethovenův hněv vůči pochlebovačným dvořanům, s nimiž se ve Vídni tak často potkával.

37. „Falstafferel“ – kánon na Schuppanzigha, 1823

V pozdější době Beethoven miloval psaní kánonů „jako když básník tvoří epigram“, aforistické, vážné a veselé obrázky nálad, stránky památníků, blahopřání, uštěpačné poznámky atd. V kánonu na Ignáce Schuppanzigha oslavuje přítele a hlavního houslistu Razumovského kvarteta jako potomka Shakespearova obtlouklého rytíře a milovníka alkoholu Falstaffa a dokazuje tím životní sílu svého vlastního humoru proti všem ranám osudu.

38. Vídeňští pouliční muzikanti (*barevný lept od Ponheimera podle G. Opitze*)

Na vnitřních nádvořích starých vídeňských domů obklopených balkony si houfy potulných muzikantů vydělávaly na své skromné živobytí. V roce 1819 pro takové pouliční muzikanty, kteří sestávali z několika málo hudebníků na smyčcové a dechové nástroje, Beethoven napsal své veselé „Mödlingské tance“.

39. Z rukopisu poslední klavírní sonáty op. 111, c moll, 1822

V jemném a úhledném notovém zápise, který je tak typický pro „pozdního“ Beethovena, je vyjádřena křehká „Arietta“, začátek druhé věty a téma jeho čím dál více duchovnějších variací. Avšak skutečnost, že mistr, jenž se stále více izoloval od vnějšího světa, nebyl v žádném případě zcela mimo realitu, dokazuje bojovný charakter první věty téže sonáty.

40. Oznámení „Velké hudební akademie“, 1824

Beethoven naposledy vystoupil na veřejnosti na dvou velkých koncertech 7. a 23. května. Bylo uvedeno následující: 1. předehra „Svěcení domu“,

2. Kyrie, Credo, Agnus Dei ze skladby Missa solemnis a 3. devátá symfonie. Téměř hluchý Beethoven stál před dirigentským pultem jen naoko a řídil své pohyby podle koncertního mistra Schuppanzigha a dirigenta Umlauffa. Umělecký úspěch byl obrovský, avšak po finanční stránce se nezadařilo.

41. Z rukopisu partitury 9. symfonie

Beethoven zápolil s tímto odkazem celému lidstvu více než pět let. Premiéra se konala v „akademii“ dne 7. května 1824 (obr. 40). Zobrazená strana obsahuje konec barytonového recitativu v (radosti) „plnějším“ finále a nástup sboru („radost“). Značky přednesu červenou tužkou již známe ze strany partitury „Páté“ (obr. 20). Jsou to mistrovy poslední přednesové pokyny zapsané do rukopisu.

42. Titulní strana prvního vydání partitury „Missa solemnis“, 1827

V roce 1818 se Beethoven rozhodl složit mši u příležitosti slavnostního ustanovení jeho žáka arcivévody Rudolfa do funkce olomouckého arcibiskupa roku 1820, ale dokončena byla až o tři roky později, než bylo plánováno. Pět let usiloval o toto dílo daleko převyšující liturgické normy. Pojmenování „Missa solemnis“ (slavnostní mše) se původně nachází pouze na kopiích, které mistr zaslal předplatitelům. První vydání partitury z roku 1827 ještě nese pouze titul „Missa“. V Petrohradě 6. dubna 1824 uskutečnil premiéru kníže Galitzin, Beethovenův obdivovatel. Samotný Beethoven své dílo jako celek nikdy neslyšel.

43. Vídeňské předměstí Alsergrund se domem „černých Španělů“

Z mnoha bytů, které měl Beethoven od roku 1792, byl jeho posledním ten, do kterého se přistěhoval v říjnu roku 1825, ve 2. patře takzvaného domu „černých Španělů“ – s přilehlým kostelem postaveným „španělskými“, „černě“ oděnými benediktinskými mnichy. Dům stál na glacis alserského předměstí (v popředí) s volným výhledem, který Beethoven miloval: vpředu na centrum města a vzadu na Vídeňský les (v pozadí).

44. Beethovenova pracovna v domě „černých Španělů“

Kresba z roku Beethovenova úmrtí ukazuje nepříliš zařízenou místnost: uprostřed klavír, jenž mu v roce 1818 daroval londýnský výrobce klavírů Thomas Broadwood a který pak přešel do vlastnictví F. Liszta; vedle otevřeného okna s výhledem na věž Katedrály svatého Štěpána stojí domácí knihovna milovníka knih Beethovena a vedle ní Beethovenova busta, kterou

vytvořil vídeňský sochař Franz Klein po sejmutí masky mistrova obličeje (obr. 48) v roce 1812.

45. Z rukopisu posledního smyčcového kvarteta F dur op. 135, 1826

Vrcholným dílem mistra ve zralém věku je posledních pět smyčcových kvartet op. 130 až 133 a 135 s jedinečným čtyřhlasým kánonem. Náš obrázek znázorňuje začátek věty op. 135 s názvem „Obtížné rozhodnutí“. V dolní části jsou poznamenána témata: otázka „Musí to být?“ a odpověď „Musí!“. Právě tato věta je důkazem nezlomné vůle starého mistra.

46. Anton Schindler (1786-1864) (fotografie z pozdějších let)

Titulní strana Variací op. 10 od Franze Schuberta věnovaných Beethovenovi

Od roku 1819 byl právník a hudebník Anton Schindler jako „sekretář bez výplaty“ skoro každý den u Beethovena. Plný hlubokého obdivu pečlivě shromažďoval a uchovával o mistrovi a jeho okolí vše, co mu přišlo pod ruku, a v roce 1840 napsal první Beethovenův životopis. Během svých posledních chvil strávených na lůžku se nemocný Beethoven díky Schindlerovi s úžasem seznámil se spoustou písní od jediného, jemu rovnocenného vídeňského hudebníka Franze Schuberta. Schubert vyjádřil mistrovi obdiv již v roce 1822 tím, že mu věnoval svůj op. 10.

47. Beethovenův pohřeb (barevná rytina od Stobera)

Beethoven zemřel 26. března 1827. Tři dny nato nepřehlédnutelný dav truchlících s pochodněmi a svícemi ve smutečním flóru následoval smuteční průvod opouštějící dům „černých Španělů“ do alserského kostela a dále na hřbitov nedaleké vesnice Währing. U hrobu přednesl dvorní herec Anschütz smuteční řeč, kterou napsal básník Grillparzer.

48. Beethovenova posmrtná maska (vlevo), sejmuta 28. března 1827 J. Danhauserem, a jeho maska obličeje z roku 1812, sejmuta Franzem Kleinem

8 Kommentare der Übersetzerin zu ausgewählten Phänomenen auf lexikalischer, grammatikalischer, textueller und pragmatischer Ebene

Wie bereits im sechsten Kapitel erwähnt, kann man das Buch anhand der Merkmale des Textes in dem wissenschaftlichen Funktionalstil zugeordnet. In Bezug auf die Regeln für die Übersetzung eines wissenschaftlichen Textes bestand die Aufgabe der Übersetzerin, den Text aus dem Deutschen ins Tschechische so genau und verständlich wie möglich zu übersetzen.

Um eine klare Vorstellung von der Art des Übersetzens zu geben, werden die interessanten Ausdrücke und Probleme aus dem Textteil angeführt, auf die während des Übersetzungsprozesses gestoßen wurde, und die Verfahren, mit denen gearbeitet wurde, unter Berücksichtigung der Äquivalenztypologie von D. Knittlová und W. Koller.

8.1 Übersicht über ausgewählte Beispiele aus dem Textteil des übersetzten Buches

Bsp. 1:

*So war in **Bachs Zeit** die Musik in den Residenzstädten Ausdruck der höfischen Repräsentation.* = V **době Johanna Sebastiana Bacha** tak byla hudba v rezidenčních městech výrazem dvorské reprezentace.

Der Begriff „Bachs Zeit“ scheint hier nicht klar zu sein, weil er auch die Zeit des Neoabsolutismus oder Bachs Absolutismus, verbunden mit der historischen Person Alexander von Bach, signalisieren kann. Neoabsolutismus herrschte im Kaisertum Österreich in den Jahren 1851-1859 und konnte sich daher in diesem Zusammenhang nicht auf Beethoven beziehen. Aus diesem Grund geht „Bachs Zeit“ den Komponisten Johann Sebastian Bach an, der in den Jahren 1685-1750 lebte, also in der Zeit, als die Musik vor Beethoven formuliert wurde. Daher wurde der Begriff „Bachs Zeit“ nicht wörtlich übersetzt, sondern erweitert und damit mehr spezifiziert. Als Übersetzungsmethode ist konkret die Explikation auf der pragmatischen Ebene benutzt.

Bsp. 2:

Bierfiedler = šumaři

Bei der Suche nach der Bedeutung dieses Begriffs wurde festgestellt, dass es keine wörtliche Übersetzung dafür gibt. „Bierfiedler“ ist ein veraltetes deutsches Wort, das nach vereinzelt Definitionen im Internet einen niedrigeren Musiker (oder eine Gruppe von Musikern) darstellt, der in Kneipen gespielt hat¹¹⁹. In tschechischer Sprache könnte der Begriff „šumař“ dem entsprechen. Er bezieht sich auf einen volkstümlichen Amateurmusiker, der durch das Spielen in Kneipen und bei kleinen Festen Geld verdient hat¹²⁰. Hier wurde Adaptation auf der lexikalischen Ebene verwendet.

Bsp. 3:

Handwerksgeselle = tovaryš

„Handwerksgeselle“ ist laut Duden ein Handwerker, der die Gesellenprüfung absolviert hat¹²¹. Es handelt sich um ein veraltetes Synonym für das Wort „Geselle“. Die Definition von Duden entspricht dem tschechischen Äquivalent „tovaryš“, der im heutigen Tschechisch nicht weit verbreitet ist und durch das Wort „Lehrling“ ersetzt wird. Aufgrund der Tatsache, dass es darum geht, den Ausdruck beizubehalten, der heute nicht mehr so häufig verwendet wird, was es notwendig, die Verschiebung auf der konnotativen Ebene zu lösen.

Bsp. 4:

Dieser Ludwig war erst Chorknabe in Mecheln und Sänger in den Kirchenchören in Löwen und Lüttich gewesen und hatte dann im Jahre 1733 in der Bonner Hofkapelle sein Brot als Sänger gefunden. In vier Jahrzehnten diente er sich zum Range eines Hofkapellmeisters hinauf. = Tento Ludwig byl nejprve členem chlapeckého pěveckého sboru v Mechelenu a vokalistou v kostelních sborech v Lovani a Lutychu. V roce 1733 **si vydělával na živobytí** jako zpěvák bonnského

¹¹⁹ Der Bierfiedler. Münchener Digitalisierungszentrum [online]. Bayerische Staatsbibliothek, 2016 [cit. 2021-04-01]. Dostupné z: https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/lemma/bsb00009131_4_2_2512

¹²⁰ Šumař. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-01]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0uma%C5%99>

¹²¹ Handwerksgeselle. Duden [online]. Berlin: Bibliographisches Institut [cit. 2021-4-29]. Dostupné z: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Handwerksgeselle>

dvorního orchestru a o čtyři desetiletí později si vysloužil pozici dvorního kapelníka.

„Sein Brot finden“ leitet sich von der Redewendung „sein Brot verdienen“ ab. In der tschechischen Übersetzung bedeutet das „vydělavat si na chleba“, aber das wurde in diesem Fall nicht wörtlich übersetzt, sondern die Redewendung durch eine andere ähnliche Redewendung, die in der tschechischen Umgebung häufiger vorkommt, auf der denotativen Ebene substituiert.

Bsp. 5:

Chorknabe = člen chlapeckého pěveckého sboru

Im angeführten Beispiel sehen wir ein deutsches Kompositum, das in tschechischer Sprache weit verbreitet ist. Es war die Expansion auf der lexikalischen Ebene erforderlich, damit der Ausdruck dem Original so nahe wie möglich kommt.

Bsp. 6:

Max Franz = Maxmilián František

In der Übersetzung konnten die Namen auf Deutsch gehalten werden. In einigen Fällen, in denen der Name der Person auf Tschechisch nicht häufig vorkam, wurde der Name in Deutsch beibehalten, aber den Namen wie Maximilian Franz von Österreich¹²², in der tschechischen Umgebung namens Maxmilián František Habsbursko-Lotrinský¹²³, begrüßt der Leser eher als seine deutsche Version, die ihm fremd ist. Die verwendete Methode stellt wieder die Substitution auf der denotativen Ebene dar.

Bsp. 7:

Hoforganist Neefe bekam bald einen tüchtigen jungen Gehilfen: den noch im Knabenalter stehenden Enkel des seinerzeitigen Hofkapellmeisters Ludwig

¹²² Maximilian Franz von Österreich. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Maximilian_Franz_von_%C3%96sterreich

¹²³ Maxmilián František Habsbursko-Lotrinský. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Maxmili%C3%A1n_Franti%C5%A1ek_Habsbursko-Lotrinsk%C3%BD

van Beethoven und Sohn des Hofkapellmeisters Johann van Beethoven. = Dvorní varhaník Neefe brzy získal schopného mladého pomocníka; ještě **chlapce**, vnuka někdejšího dvorního kapelníka Ludwiga van Beethovena a syna dvorního tenoristy Johanna van Beethovena.

Eine wörtliche Übersetzung würde hier „v chlapeckém věku“ lauten, aber eine solche Ausdruck wird auf Tschechisch nicht verwendet und erscheint daher unnatürlich. Gleichzeitig würde es die Verwendung dieser wörtlichen Lösung schwieriger machen, dem Rest des Satzes zu folgen. Dieses Problem wurde durch Substitution auf der denotativen Ebene gelöst, sodass die Bedeutung unverändert blieb.

Bsp. 8:

Darf man sich sein auf Konrad Pfeffels Worte geschriebenes Lied „Wer ist ein freier Mann? Der, dem nur eigener Wille und keines Zwingherrn Grille Gesetze geben kann!“ nicht geradezu als aktuelles Tageslied seiner Freunde vorstellen? = Nedokáže si člověk představit jeho píseň napsanou slovy Konrada Pfeffela „Kdo je svobodný muž? Ten, komu může zákony vydávat jen jeho vlastní vůle a žádný rozmar diktátora!“ doslova jako aktuální každodenní píseň svých přátel?

Das Wort „aktuell“ kann sich in diesem Fall entweder auf die damalige aktuelle Zeit Beethovens oder auf die aktuelle Zeit des Autors beziehen. Obwohl es sich um einen wissenschaftlichen Text handelt, der völlig objektiv bleiben sollte, scheint es ein bisschen, dass der Autor seine Zeit erwähnt. Sofern nicht anders angegeben, bezieht er sich wahrscheinlich auf die damalige politische Situation in einigen europäischen Ländern, die stark vom Kommunismus beherrscht wurden, denn wie in Kapitel 6 angegeben, wurde das Buch 1963 veröffentlicht.

Es wäre auch nicht die einzige Erwähnung der Zeit des Autors im Text. In dem Original auf Seite 22 schreibt er im Zusammenhang mit der Oper „Fidelio“: „*Die heldenhafte Tat der ihren Mann aus dem Kerker befreienden Frau und **die unsere heutige Gegenwart noch stärker als das Einzelschicksal der Menschheit gegen politische Tyrannei**, wie sie sich in dem erschütternden Chor der Gefangenen ausdrückt, waren Gedanken, die erstmals von den Künstlern der Französischen Revolution von 1789 ausgesprochen worden waren.*“

Das Wort „aktuell“ kann zwei Bedeutungen haben, da der Autor keine genaueren Informationen geliefert hat. Daher hat der Leser in der übersetzten Version auch die Möglichkeit zu wählen, was er sich darunter vorstellen möchte. Das Wort hat jedoch immer noch dieselbe Form, sodass es eine einfache Substitution auf der denotativen Ebene darstellt.

Und was das Lied betrifft, so gibt es im Original einen Reim. Dieses Lied hat jedoch keine tschechische Version. Es stellte sich die Frage, ob nur die Bedeutung des Liedes übersetzt oder auch versucht werden soll, seine Form zu bewahren. Obwohl das ein Auszug ist, der zum künstlerischen Stil gehört und daher seine Form bewahren bleiben sollte, wurde es während des Übersetzens berücksichtigt, dass dieser Auszug auch Teil eines wissenschaftlichen Textes ist, der sich hauptsächlich auf Bedeutung konzentriert. Die Form wird als sekundär betrachtet. Daher wurde nur die Bedeutung des Liedes übersetzt, die in diesem Fall für den Leser wichtiger ist. Auf diese Weise besteht auch kein Risiko, dass sich die Bedeutung des Textes beim Erstellen desselben Form versehentlich ändert. Deshalb tritt hier eine formal-ästhetische Äquivalenz auf.

Bsp. 9:

Wegeler heiratete später Eleonore von Breuning und hat durch seine „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven“ mancherlei Tatsache über die Bonner Jugendjahre des Komponisten berichtet. = Wegeler se později oženil s Eleonorou von Breuning a prostřednictvím svých **poznámek „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven“** informoval o různých skutečnostech ohledně skladatelova mládí v Bonnu.

Ein weiteres Beispiel für die Explikation. Die tschechische Version wird um den Begriff „poznámky“ erweitert, um dem tschechischen Leser klar zu machen, was der Titel Biographische Notizen bedeutet. Der deutsche Titel blieb unverändert, weil die tschechische Version dieser Notizen nicht existiert. Dieses Beispiel betrifft die pragmatische Äquivalenz.

Bsp. 10:

*In der Reihe von Gestalten, die Beethovens zwei erste Lebensjahrzehnte in Bonn beeinflussten, darf der auch als Komponist dilettierende, aus **Dux** in Böhmen*

stammende Graf Ferdinand von Waldstein nicht vergessen werden, dessen prophetische Eintragung in Beethovens Stammbuch bei der endgültigen Übersiedlung nach Wien („Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen“) sich so glänzend bewahrheiten sollte. = Z řad osobností, které ovlivnily první dvě desetiletí Beethovenova života v Bonnu, nelze zapomenout na hraběte **Ferdinanda z Valdštejna**, jenž byl amatérským skladatelem a pocházel z českého **Duchcova**. Ukázalo se, že byl jeho prorocký zápis do Beethovenova památníku v době konečného stěhování do Vídně neskutečně pravdivý („Díky nepřetržité píli obdržíte Mozartova ducha z Haydnových rukou“ [obr. 7b]).

Wie beim Namen Max Franz wurde hier die Substitution verwendet, und die gilt auch für den deutschen Namen der Stadt „Dux“, die in tschechischer Sprache „Duchcov“ heißt. Zur besseren Orientierung im Text und zur Einhaltung des Kontextes wurde der lange Satz des Originals geteilt. Aufgrund der Kontinuität des Textes wurde auch die syntaktische Konstruktion transformiert, d. h. die Wortfolge wurde geändert. Dieses Phänomen nennt man Transformation und es handelt sich um eine Verschiebung auf der grammatikalischen Ebene.

Bsp. 11:

Aber Haydn, in dessen Werk sich trotz der Beibehaltung des Titels eines Fürstlich-Esterházyischen Kapellmeisters die kulturelle Ablösung des Bürgertums von der höfisch-aristokratischen Gesellschaftskunst ebenso deutlich offenbarte, lebte noch. = Ale Haydn stále žil. Hudebník, v jehož díle, navzdory ponechání jeho titulu kapelníka knížete Esterházyho, se rovněž projevovalo kulturní odtržení měšťanstva od umění dvorně aristokratické společnosti.

Auch hier wurde in die syntaktische Konstruktion eingegriffen. Im Original enthält der Hauptsatz einen Relativsatz, der jedoch in tschechischer Sprache zu kompliziert erscheint und der Leser daher leicht den Überblick verlieren wird. Nach der Äquivalenztypologie von D. Knittlová gehört dieses Beispiel zur grammatikalischen Äquivalenz.

Bsp. 12:

*Schließlich mußte Kurfürst Max Franz vor dem Marschtritt der französischen Revolutionsheere flüchten und **bei seinem kaiserlichen Bruder** Unterschlupf suchen, wo er 1801 starb.* = Kurfürst Maximilián František nakonec musel uprchnout před pochodem revolučního francouzského vojska a hledat útočiště **u svého bratra, císaře Josefa II.**, kde v roce 1801 zemřel.

Abgesehen von der Tatsache, dass sich eine Transformation in diesem Beispiel verwirklicht hat, genauer gesagt, eine Veränderung der Wortfolge, gab es auch ein Problem, dass das Possessivpronomen „sein“ und das Adjektiv „kaiserlich“ direkt hintereinander liegen. Wörtlich könnte diese Verbindung als „u jeho císařského bratra“ übersetzt werden. Auf Tschechisch klingt es jedoch nicht sehr natürlich. Eine mögliche Lösung war in die Apposition, die zur Explikation und Verschiebung auf der grammatikalischen Ebene führte.

Bsp. 13:

*Mancher dieser Aristokraten schaltete sich frühzeitig in das nun auch in Deutschland zur Macht **kommende** kapitalistische Wirtschaftssystem ein.* = Mnozí z těchto aristokratů se brzy zapojili do kapitalistického ekonomického systému, **který** se nyní v Německu dostával k moci.

Auch in diesem Fall begegnen wir der Transformation auf der grammatikalischen Ebene, jedoch auf etwas andere Weise als in den vorherigen Beispielen. In diesem Satz wurde das deutsche Partizip I mit dem Relativsatz verwechselt, weil hier der Relativsatz besser für die tschechische Sprache geeignet ist.

Bsp. 14:

*„Ich erinnere mich noch jetzt, als eines Tages Gelinek meinem Vater erzählte, er sei für den Abend in eine Gesellschaft geladen, wo er mit einem fremden Klavierspieler **eine Lanze brechen** sollte: Den wollen wir zusammenhauen, fügte **Gelinek** hinzu.“* = „Ještě do teď si pamatuji, jak jednoho dne Jelínek mému otci vyprávěl, že byl navečer pozván do jedné společnosti, kde **se měl utkat** s nějakým cizím pianistou: chceme ho rozdrtit, dodal **Jelínek**.“

Der Begriff „für jemandem eine Lanze“ brechen ist eine Redewendung, die auf mittelalterlichen Ritterturnieren basiert¹²⁴. Mit der Präposition „für“ bedeutete das auf Tschechisch „postavít se za někoho“. Hier wird jedoch die Präposition „mit“ angegeben, die dem Begriff eine andere Bedeutung gibt, und so die Redewendung die Form eines Konflikts zwischen Personen annimmt. Der tschechische Ausdruck „utkat se s někým“ entsprach eher dem hier angegebenen Redewendung, daher wurde die Methode der Adaptation gewählt.

Im Fall von Gelinek, der in der tschechischen Umgebung unter einem anderen Namen bekannt ist, wurde eine Substitution auf der denotativen Ebene verwendet.

Bsp. 15:

*Es fehlte wenig, und ich **endigte** selbst mein Leben – nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück.* = Chybělo málo a **byl bych** svůj život **ukončil** sám – pouze umění, to mě drželo zpátky.

Das deutsche Verb „endigen“, das veraltet ist und jetzt in der deutschen Sprache durch das Verb „enden“ ersetzt wird, hat die Form des Präteritums, aber in der tschechischen Version wurde stattdessen das Konjunktiv II verwendet. Dieser Modus, die im heutigen Tschechisch nicht sehr verbreitet ist, ist nachdrücklicher und stilisiert den tschechischen Ausdruck in die ursprüngliche archaische Form des Originals. Wir betrachten diese Lösung als eine Verschiebung auf der konnotativen Ebene.

Bsp. 16:

*Es gab für Beethoven ein grausames **Erwachen**, als er erfuhr, daß sich der republikanische Konsul Napoleon die Kaiserkrone aufs Haupt gesetzt hatte.* = Beethoven krutě **procitl**, když zjistil, že si republikánský konzul Napoleon nasadil na hlavu císařskou korunu.

Hier wurde das Substantiv gegen ein Verb ausgetauscht, was zu einer Reduktion der Wortzahl und gleichzeitig zu einer Transposition, d. h. Änderung der Wortart führte. Daher gibt es eine Verschiebung auf der lexikalischen Ebene.

¹²⁴ HANNEN, Katharina. REDEWENDUNG: Für jemanden eine Lanze brechen. In: GEOLINO: Redewendungen von A-Z [online]. Hamburg: G+J Medien, 2018- [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.geo.de/geolino/redewendungen/3540-rtkl-redewendung-fuer-jemanden-eine-lanze-brechen>

Zum Zweck dieser Veränderung ist die Tatsache, dass der tschechische Text natürlich aussieht.

Bsp. 17:

*Er gehörte in eine Reihe mit den sogenannten **Rettungsopern** der französischen Revolutionsmusiker.* = Řadil se k takzvaným **operám s vysvobozením**, které byly typické pro francouzské revoluční hudebníky.

Für das unbekannte Wort „Rettungsopern“ wurde einen äquivalenten tschechischen Ausdruck „opera s vysvobozením“¹²⁵ gefunden. In der tschechischen Sprache muss die Expansion vorhanden sein, damit der Ausdruck korrekt dem Original entspricht. Es gibt auch die Transformation der syntaktischen Konstruktion, die eine bessere Verbindung zwischen tschechischen Ausdrücken ermöglicht. Hier begegnet man denotativer Äquivalenz und grammatikalischer Äquivalenz.

Bsp. 18:

Neben zahlreichen Klaviersonaten, darunter den neuen Inhalten in neue Formen bannenden „Fantasie“-Sonaten op. 27, den drei Sonaten op. 30, der „Waldstein“-Sonate und der „Appassionata“, neben solchen bedeutenden Kammermusikschöpfungen wie den im Auftrage des russischen Botschafters Graf Rasumowski geschaffenen, russische Volksliedthemen verwendenden drei Streichquartetten op. 59, neben dem Oratorium „Christus am Ölberg“, der Ouvertüre zu Collins (nicht Shakespeares!) Drama „Coriolan“, der Musik zu Goethes „Egmont“, der Chorfantasie, dem 3. und dem 4. Klavierkonzert und dem Violinkonzert entstanden Gipfelwerke sinfonischer Art vom Range der 5. und 6. Sinfonie, jene als Sinnbild des Auflehns gegen alle Stürme und Bedrängnisse des Lebens und des endlichen Sieges des Menschen über sie, diese, die von Beethoven selbst so genannte „Pastoralsinfonie“, als ein Bekenntnis des Meisters zur Natur, jedoch nicht in einer zum Selbstzweck erstarrten kleinlichen Nachahmung von Naturlauten und Naturgeräuschen, sondern „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“, um mit dem Komponisten zu reden. = Kromě četných klavírních sonát,

¹²⁵ Opéra à sauvetage. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Op%C3%A9ra_%C3%A0_sauvetage

mezi nimi „sonáta na způsob fantazie“ op. 27, fascinující svou novou stavbou, tři sonáty op. 30, „Valdštejnská“ sonáta a „Appassionata“, kromě takových důležitých děl komorní hudby jako jsou tři smyčcová kvarteta op. 59, vytvořená na zakázku ruského velvyslance Razumovského s využitím témat ruských lidových písní, kromě oratoria „Kristus na hoře Olivetské“, přede hry ke Collinově (ne Shakespearově) dramatu „Coriolan“, hudby ke Goethovu „Egmontovi“, kromě Chorální fantazie, 3. a 4. klavírního koncertu a houslového koncertu vznikla vrcholná díla 5. a 6. symfonie. První jmenovaná symbolizovala vzepření se vůči všem bouřím a těžkostem života a konečné vítězství člověka nad nimi. A ta druhá, samotným Beethovenem nazvaná „Pastorální symfonie“, představuje mistrovo vyznání přírodě. Nejedná se však o samoúčelnou malichernou imitaci přírodních zvuků a šumu, ale „spíše o vyjádření citu jako obrazu“, aby příroda se skladatelem hovořila.

Die Übersetzung dieses Satzes war besonders schwierig und unangenehm, weil es sich um den längsten Satz im Buch handelt. Um die Kohäsion und die Klarheit beizubehalten, war es notwendig, den Satz zu teilen. Das war am Ende der Liste von Beethovens Werken angemessen, wo ich mich als Leser in der Beschreibung der 5. und 6. Symphonie verloren war. Hier musste in die syntaktische Konstruktion eingegriffen werden. Wir sprechen hier über der grammatikalischen Äquivalenz.

Darüber hinaus spielte auch hier die Substitution der Titel von Beethovens Werken auf der denotativen Ebene eine wichtige Rolle. Die Titel, die in der tschechischen Umgebung üblicherweise vorkommen, werden hier angegeben. Falls ihre Äquivalente auf Tschechisch nicht verfügbar waren, wurde ihr deutscher Titel lieber bewahrt, was zu der lexikalischen Entlehnung führt.

Bsp. 19:

*Vielleicht spielte er noch ab und zu in geselligen **Hausmusikkreisen**, wie etwa bei der befreundeten Familie seines Arztes Dr. Malfatti, dessen Nichte Therese er zeitweilig **liebend verehrte**. = Zřejmě hrával čas od času v přátelských **kruzích salonní hudby**, například v rodině svého lékaře Dr. Malfattiho (Obr. 24), jehož neteř Theresu po nějakou dobu **miloval**.*

Im Fall des ersten Ausdrucks handelt es sich erstens um eine Substitution des Begriffs „Hausmusik“, der in der tschechischen Sprache als „salonní hudba“

bezeichnet wird, und zweitens um die Expansion des Begriffs „Hausmusikkreisen“, wodurch sich die Wortzahl erhöht wird, so dass der Ausdruck entspricht dem Original.

Der zweite Punkt dieses Beispiels ist der Ausdruck „liebend verehren“, der als „láskyplně zbožňovat“ wörtlich übersetzt werden könnte. Anstelle einer solchen wörtlichen Übersetzung wurde eine neutrale Variante gewählt. Diese Übersetzungsverfahren gehören zu der denotativen Äquivalenz.

Bsp. 20:

*„Wenn ich als General soviel von der Strategie verstünde, wie ich als Komponist vom Kontrapunkt verstehe, ich würde **euch schon etwas zu schaffen geben!**“ = „Kdybych jako generál rozuměl strategii tolik co já jako skladatel rozumím kontrapunktu, jistě bych **vám taky zadělal na problémy!**“*

Die Redewendung „jemandem zu schaffen geben“, abgeleitet vom Ausdruck „jemandem zu schaffen machen“, wurde durch die entsprechende Methode der Substitution auf der denotativen Ebene für die Redewendung „zadělát na problémy“ ersetzt.

Bsp. 21:

Adlatus = pomocník

Ein veralteter Begriff, der auf Tschechisch die gleiche Benennung hat. Um dem Leser jedoch klar zu machen, was der Begriff bedeutet, wurde der Begriff durch die Substitution seines verständlicheren, aber inhaltlich gleichen Begriff „pomocník“ umgetauscht.

Bsp. 22:

*Der Ausdruck „fürstlicher **Lumpenkerl**“, den er gelegentlich verwendet, läßt nicht eben auf tiefe Devotion schließen, und sein Ausspruch „Etwas Kleineres als unsere **Großen**“ gibt es nicht“ **läßt an Deutlichkeit ebenfalls nichts zu wünschen übrig.*** = Výraz „knížecí **ničema**“, který občas použil, zrovna nenaznačoval hlubokou oddanost a jeho výrok „Není nic menšího než naši **velikáni**“ ostatně také **nevyjadřoval nic, co by bylo žádoucí, pokud jde o význam.**

Das Wort „Lumpenkerl“, das eine Beleidigung darstellt, wurde auf der konnotativen Ebene verschoben und durch einen äquivalenten tschechischen Ausdruck „ničema“ ersetzt. Der Ausdruck „Großen“ steht in der tschechischen Übersetzung für Menschen, die in irgendeiner Weise wichtig sind und eine hohe Position haben. Aus dem Kontext und den Anführungszeichen geht hervor, dass das eine ironische Äußerung ist, daher wurde der Ausdruck „Großen“ durch das Wort „velikáni“ ebenfalls auf der konnotativen Ebene substituiert.

Der Rest des Satzes wurde durch die Transformation der Syntax und die lexikalische Substitution bearbeitet, so dass die gleiche Bedeutung wie möglich erhalten blieb, jedoch mit einer natürlicheren Ausdrucksform in der tschechischen Sprache.

Bsp. 23:

*Er regte an, die Komposition als Huldigung für den von englischen Truppen bei der spanischen Stadt **Victoria** errungenen Sieg über die Franzosen zu gestalten, da sich musikalische Schlachtgemälde seit je großer Beliebtheit erfreuten.* = Navrhl, aby skladba byla koncipována jako pocta vítězství anglických vojsk nad Francouzi u španělského města **Vitoria**, neboť se hudební ztvárnění bitev odedávna těšila velké oblibě.

Übrigens wurde in diesem Buch vereinzelt grammatische Fehler gefunden, weder seitens des Autors noch des Herausgebers. Der Ausdruck wurde daher in der tschechischen Version des Buches korrigiert und der korrekte Name der Stadt angegeben.

Bsp. 24:

*Sicherlich **nicht gedankenlos** koppelte der Komponist sein Schlachtengemälde bei diesen nationalen Feiern jedesmal mit der 7. Sinfonie, die, seit Richard Wagners kühner Deutung, noch heute häufig etwas einseitig nur als „Apotheose des Tanzes“ erklärt wird, dagegen eine viel konkreteren Ideengehalt zu haben scheint.* = Skladatel jistě vždy při těchto slavnostech **promyšleně** spojil své ztvárnění bitvy se 7. symfonií, která je od smělé interpretace Richarda Wagnera ještě dnes často vykládána poněkud jednostranně jen jako „Apoteóza tance“, ale zdá se, že má mnohem konkrétnější obsah myšlenek.

Ein Beispiel für Substitution auf der denotativen Ebene und gleichzeitig für Reduktion. Der Ausdruck „nicht gedankenlos“ bedeutet in der tschechischen wörtlichen Übersetzung „ne bezmyšlenkovitě, nepromyšleně“, was auf Tschechisch nicht allgemein gesagt wird. Die erste Negation wird durch zweite Negation in der tschechischen Sprache eliminiert und der übliche Ausdruck „promyšleně“ wird erstellt.

Bsp. 25:

*Aber die Wiener konnten diese „Dummheit“ gar nicht oft **genug hören**. = Vídeňané se však této „hlouposti“ nemohli **nabažit**.*

In einer wörtlichen Übersetzung würde es ungefähr so aussehen: vůbec se jí (die Dummheit) nemohli dostatečně často naposlouchat. Das klingt wirklich nicht gut auf Tschechisch, weil der Satz sehr künstlich und bedeutungslos wirkt. Daher wurde „genug hören“ durch „nabažit se“ ersetzt und die Wortzahl reduziert, was auf der denotativen Ebene passiert.

Bsp. 26:

*Er hängte seine ganze Liebe an den Jüngling, der diese Zuneigung mit wenig Dank lohnte und alle Ermahnungen **in den Wind schlug**. = Veškerou svou lásku věnoval tomuto mladíkovi, který mu jeho náklonost oplácel pramalým vděkem a všechna napomenutí **ignoroval**.*

Bei der Suche nach der Bedeutung dieser Redensart wurde im Internet folgende Bedeutung gefunden: etwas ignorieren¹²⁶, was einfach als „něco ignorovat“ ins Tschechische übersetzt werden kann. Die Redewendung wurde somit substituiert und neutralisiert, was auch die Wortzahl verringerte.

Bsp. 27:

*Ferdinand Waldmüllers Ölgemälde zeigt den Komponisten in diesen Jahren, der durch seine unverdrossen **bei Wind und Wetter** unternommenen Spaziergänge eine stadtbekannte Persönlichkeit war. = Olejomalba Ferdinanda Waldmüllera ukazuje*

¹²⁶ Etwas in den Wind schlagen. In: Redensarten-Index [online]. 2001- [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=etwas%20in%20den%20Wind%20schlagen&bool=relevanz&ga_woe=an&sp1=rart_varianten_ou&von=rartstmap

skladatele v těchto letech, kdy byl ve městě známou osobností kvůli neustálým procházkám **za každého počasí**.

Die Redensart „bei Wind und Wetter“ ist ein typisch deutscher Ausdruck, der auf Tschechisch als „za každého počasí“ übersetzt wird. In diesem Fall wurde diese Verschiebung auf der denotativen Ebene durch Substitution durchgeführt.

Bsp. 28:

*In seinem sechsten Lebensjahrzehnt **floß der schöpferische Born** Beethovens langsamer.* = Ve svých šedesáti letech *tvůřil* Beethoven pomaleji.

Dieser Satz stellt auch eine Komplikation während des Übersetzens dar. Es handelt sich um eine Metapher, die lieber neutralisiert wurde. Im Wesentlichen drückt diese Wortverbindung aus, dass Beethoven in späteren Jahren weniger komponierte als zuvor. Im Vergleich zum Original bleibt die Bedeutung gleich.

Bsp. 29:

die Funktionen des Unterleibens = břišní punkce

Ein interessanter Wandel von den Begriffen aus dem Musikbereich war die Wortverbindung „die Funktionen des Unterleibens“, die aus dem medizinischen Bereich stammt. Dieser Begriff wurde auf medizinischen Webseiten aufgesucht und mit einer Person diskutiert, die in dem medizinischen Bereich arbeitet. Am Ende dieses Prozesses wurde die Lösung „břišní punkce“ gefunden. Das Wort Unterleiben war verwirrend, weil das auf Tschechisch „podbříšek“ bedeutet, und das ist nur ein bisschen anders als der „Bauch“. Zu dem äquivalenten medizinischen Begriff wurde es durch Substitution auf der denotativen Ebene gelangen.

Bsp. 30:

*Acht Kapellmeister schritten **mit umflorten Kerzen** neben dem Sarge, die Freunde und Verehrer, unter ihnen Franz Schubert, Carl Czerny und Ignaz Schuppanzigh, folgten ihn.* = Osm kapelníků kráčelo vedle rakve **se svícemi ve smutečném flóru**, a přátelé a obdivovatelé, včetně Franze Schuberta, Carla Czernyho a Ignaze Schuppenzigha, ji následovali.

Das Wort „umflören“ bedeutet per Definition 1) mit einem Trauerflor versehen oder 2) als eine Art Schleier, wie eine Art Schleier bedecken¹²⁷. Basierend auf dem Begriff „Trauerflor“ wurde die tschechische Bezeichnung „smuteční flór“ im Wörterbuch gefunden, die ich in der tschechischen Text gesetzt habe. Das Ergebnis ist wieder die Expansion auf der lexikalischen Ebene, d. h. die Erhöhung der Wortzahl für einen bestimmten Begriff.

8.2 Allgemeine Zusammenfassung des Übersetzungsprozesses

Weitere Beispiele sowohl des Textteils als auch die Beispiele aus dem kommentierten Teil könnten erwähnt werden, aber im Grunde würden ähnliche Verfahren wiederholt werden.

Kurz und einfach gesagt, bei Namen wurde die Substitution verwendet, wenn der Titel auf Tschechisch existiert. Wenn der tschechische Name für ein bestimmtes Werk, eine bestimmte Komposition, ein bestimmtes Dokument, eine bestimmte Figur usw. nicht vorhanden war, wurde er in der deutschen Sprache beibehalten. Bei zu langen und bedeutungslosen Sätzen wurde der Satz durch einen Punkt oder einen Relativsatz geteilt oder die Wortfolge geändert. Veraltete Wörter, Komposita, Redewendungen und Begriffe wurden so interpretiert, dass sie den Lesern so viel Bedeutung wie möglich geben, aber dass sie ihre ursprüngliche Form nicht zu sehr verlieren. Außer der Substitution wurde auch die Adaptation, Explikation und Expansion in Bezug auf die denotative, konnotative, pragmatische und ästhetische Ebene nach D. Knittlová und W. Koller verwendet, um geeignete tschechische Äquivalente zu finden. In einigen Fällen wurden die Ausdrücke neutralisiert oder reduziert.

Im Kapitel über die Geschichte der tschechischen Übersetzung wurde es vorgestellt, wie es aussah, wenn der Übersetzer frei oder im Gegenteil treu übersetzte. In diesem Fall wird diese Übersetzung für treue Übersetzung gehalten, weil das Ziel war, den tschechischen Text zu vorlegen, der dem deutschen Original so ähnlich wie möglich ist. Das bedeutet jedoch nicht, dass die tschechische Version die Form einer wörtlichen Übersetzung haben sollte. Der tschechische Text ist vor

¹²⁷ Umflören. Duden [online]. Berlin: Bibliographisches Institut [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.duden.de/rechtschreibung/umfloren>

allem so aufgebaut, dass er natürlich und fließend auf den tschechischen Leser wirkt.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Übersetzung des Buches *Ludwig van Beethoven - Sein Leben in Bildern* von Richard Petzoldt und Eduard Crass. Das Ziel war es, dieses Buch zu übersetzen und einen Kommentar zu liefern, der sich auf Fälle der Äquivalenz zwischen Original und Übersetzung auf lexikalischer, grammatikalischer, textlicher und pragmatischer Ebene konzentriert.

Im ersten Kapitel des theoretischen Teils wurde die Geschichte der tschechischen Übersetzung charakterisiert. Es wurde vorgestellt, wie sie sich auf tschechischem Gebiet im Verhältnis zum Deutschen entwickelt hat und wie sie in verschiedenen Zeitaltern angegangen wurde, genauer gesagt im Mittelalter, im Humanismus und in der Reformation, in der nationalen Wiederbelebung, ab der zweiten Hälfte des 19. Jhs., in der Zeit zwischen den Weltkriegen und nach dem Jahr 1945.

Das zweite Kapitel erklärt den Begriff *Übersetzung* und führt den Leser in seine Definitionen ein. Gleichzeitig wird dieses Kapitel durch eine genauere Beschreibung des Übersetzers bereichert, der über bestimmte Fähigkeiten verfügen muss. Dieses Kapitel bezieht sich notwendigerweise auf das dritte Kapitel, das auch beide Begriffen *Übersetzung* und *Übersetzer* folgt. Das beschäftigt sich mit dem Übersetzungsauftrag, dem Unterschied zwischen einem Übersetzer und einem üblichen Leser und der Beziehung zwischen einer Idee und einem Ausdruck, die der Übersetzer berücksichtigen muss. Der Übersetzer muss den Originaltext auf eine bestimmte Weise interpretieren und auf der Übersetzungstradition folgen. Er muss sich auch mit der Binarität des übersetzten Werkes und den nationalen und zeitgenössischen Besonderheiten befassen.

Ein wesentliches Kapitel, das eng mit dem praktischen Teil verbunden ist, ist das vierte Kapitel, in dem die Übersetzungsmethoden und die Äquivalenztypologien vorgestellt werden, die während der Übersetzung verwendet wurden und in den Kommentaren im praktischen Teil erwähnt werden.

Natürlich hat der Funktionalstil ebenfalls einen großen Einfluss auf die Übersetzung. Der Leser wird im fünften Kapitel über Stilistik und Stil und vor allem über Funktionalstile im tschechischen Umfeld lesen. Basierend auf den Merkmalen der Funktionalstile werden dann die Übersetzungsbedingungen des

administrativen, wissenschaftlichen und publizistischen Textes angegeben. In diesem Kapitel werden jedoch nur wenige Worte dem Stil der schönen Literatur gewidmet, da die Übersetzungsregeln für diesen Stil schon in den vorigen Kapiteln zu finden sind.

Das sechste und letzte Kapitel des theoretischen Teils präsentiert das Buch Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern. Der Leser wird die Autoren des Werkes kennenlernen, Richard Petzoldt und Eduard Crass, über die aufgrund fehlender Quellen nur sehr wenige Informationen gefunden wurden. In diesem Kapitel befindet sich auch einen kurzen Absatz über den Verlag, der dieses Werk veröffentlicht hat und der heute nicht mehr existiert. Hier werden der Inhalt und die Form des Buches vorgestellt und anschließend wird Einordnung des Buches in den wissenschaftlichen Funktionalstil erläutert.

Das siebte Kapitel, das bereits zum praktischen Teil gehört, enthält die vollständige Übersetzung des Buches *Ludwig van Beethoven - Sein Leben in Bildern*, das die Grundlage dieser Bachelorarbeit bildet. Der übersetzte Text ist in zwei Teile unterteilt, einen Textteil von Richard Petzoldt und einen kommentierten Bildteil von Eduard Crass.

Im achten Kapitel werden Beispiele vorgestellt, die sich auf die Gleichwertigkeit der deutschen und der tschechischen Version beziehen und nur den Textteil des Buches betreffen. Für jedes Beispiel wird ein entsprechender Kommentar angegeben, der erklärt, welche Übersetzungsmethode gewählt wurde und warum die bestimmte Methode verwendet wurde. Die Äquivalenz beider Texte wurde auf lexikalischer, grammatikalischer, syntaktischer und pragmatischer Ebene bewertet.

Das Ergebnis der Arbeit richtet sich in erster Reihe an Leser, die dieses Buch lesen möchten, aber Unkenntnis der deutschen Sprache würde es ihnen nicht ermöglicht. Gleichzeitig kann diese Arbeit als Grundlage für eine Diplomarbeit dienen, die sich mit der Bewertung der Qualität der Übersetzung befasst, was zu ihrer eingehenderen Erforschung führen würde.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur:

PETZOLDT, Richard a Eduard CRASS. Ludwig van Beethoven: Sein Leben in Bildern. 61.-71. Tausend. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, 1963.

Sekundärliteratur:

BELISOVÁ, Šárka, HRALA, Milan, ed. Kapitoly z dějin českého překladu. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0386-1.

CATFORD, J. C. A Linguistic Theory of the Translation: An Essay in Applied Linguistics. Oxford University Press, 1965. ISBN 0194370186.

ČECHOVÁ, Marie. Čeština – řeč a jazyk. 2., přeprac. vyd. Praha: ISV, 2000. Jazykověda (Institut sociálních vztahů). ISBN 80-85866-57-9.

FIŠER, Zbyněk. Překlad jako kreativní proces: teorie a praxe funkcionalistického překládání. Brno: Host, 2009. Studium (Host). ISBN 978-80-7294-343-2.

JAKOBSON, Roman O. On Linguistic Aspects of Translation. In: LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel, ed. Umění překladu. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-X.

KADE, Otto. Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung. In: PRUNČ, Erich. Einführung in die Translationswissenschaft: Orientierungsrahmen. Band 1. 2. erweiterte und verbesserte Auflage. Graz: Institut für Translationswissenschaft, 2002. ISBN 3-901540-03-2.

KNITTLOVÁ, Dagmar. K teorii i praxi překladu. 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0143-6.

KOLLER, Werner. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. In: PRUNČ, Erich. Einführung in die Translationswissenschaft: Orientierungsrahmen. Band 1. 2. erweiterte und verbesserte Auflage. Graz: Institut für Translationswissenschaft, 2002. ISBN 3-901540-03-2.

LEVÝ, Jiří, HONZÍK, Jiří, ed. České teorie překladu: vývoj prekladateľských teorií a metod v české literatuře. Vyd. 2. Praha: Ivo Železný, 1996. ISBN 80-237-2952-7.

LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel, ed. Umění překladu. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-X.

LINKS, CHRISTOPH. Das Schicksal der DDR-Verlage: Die Privatisierung und ihre Konsequenzen. Berlin: Edition Berolina, 2016. ISBN 978-3-95841-051-0.

PRUNČ, Erich. Einführung in die Translationswissenschaft: Orientierungsrahmen. Band 1. 2. erweiterte und verbesserte Auflage. Graz: Institut für Translationswissenschaft, 2002. ISBN 3-901540-03-2.

SNELL-HORNBY, Mary, Hans G. HÖNIG, Paul KUSSMAUL a Peter A. SCHMITT, ed. Handbuch Translation. Zweite, verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1999. ISBN 978-3-86057-995-4.

Elektronische Quellen:

Antonín Jaroslav Puchmajer. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. [cit. 2021-03-06]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Jaroslav_Puchmajer

Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. [cit. 2021-03-13]. Dostupné z:

https://de.wikipedia.org/wiki/Bibliographisches_Institut_%26_F._A._Brockhaus

Der Bierfiedler. In: Münchener DigitalisierungsZentrum [online]. [cit. 2021-04-01]. Dostupné z: https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/lemma/bsb00009131_4_2_2512

Eduard Crass. In: ZWAB – Zentrales Verzeichnis antiquarischer Bücher [online]. [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: <https://www.zvab.com/buch-suchen/autor/crass-eduard/>

Etwas in den Wind schlagen. In: Redensarten-Index [online]. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z:

https://www.redensartenindex.de/suche.php?suchbegriff=etwas%20in%20den%20Wind%20schlagen&bool=relevanz&gawoe=an&sp1=rart_varianten_ou&von=rartstmap

Handwerksgeselle. Duden [online]. [cit. 2021-4-29]. Dostupné z: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Handwerksgeselle>

HANNEN, Katharina. REDEWENDUNG: Für jemanden eine Lanze brechen. In: GEolino: Redewendungen von A-Z [online]. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.geo.de/geolino/redewendungen/3540-rtkl-redewendung-fuer-jemanden-eine-lanze-brechen>

Klaret. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. [cit. 2021-4-24]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Klaret#Slovn%C3%ADky>

Koherence. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. [cit. 2021-03-20]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Koherence_\(lingvistika\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Koherence_(lingvistika))

Maxmilián František Habsbursko-Lotrinský. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Maxmili%C3%A1n_Franti%C5%A1ek_Habsbursko-Lotrinsk%C3%BD

Maximilian Franz von Österreich. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Maximilian_Franz_von_%C3%96sterreich

Milan Jelínek, Marie Krčmová (2017): STYLISTIKA. [online] In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. [cit. 2.3.2021]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/STYLISTIKA>

Opéra à sauvetage. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Op%C3%A9ra_%C3%A0_sauvetage

Otokar Fischer. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. [cit. 2021-03-06]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Otokar_Fischer

Petr Mareš (2017): UMĚLECKÝ STYL. [online] In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. [cit. 26.4.2021]. Dostupné z: https://www.czechency.org/slovník/UMĚLECKÝ_STYL

Richard Petzoldt, Eduard Crass. In: ZWAB – Zentrales Verzeichnis antiquarischer Bücher [online]. [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: <https://www.zvab.com/buch->

suchen/autor/RICHARD-PETZOLD,-EDUARD-CRASS?cm_sp=brcr-_-bdp-_-author

Richard Petzoldt. In: Sächsische Biografie [online]. cit. 2021-03-13]. Dostupné z: [https://saebi.isgv.de/biografie/Richard%20Petzoldt%20\(1907-1974\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Richard%20Petzoldt%20(1907-1974))

Šumař. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. [cit. 2021-04-01]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0uma%C5%99>

Umfloren. Duden [online]. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.duden.de/rechtschreibung/umfloren>

ANHANG: ORIGINALTEXT

LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770-1827

SEIN LEBEN IN BILDERN

Textteil

Richard Petzoldt

Kommentierter Bildteil

Eduard Crass

1963

VEB VERLAG ENZYKLOPÄDIE LEIPZIG

Unsere Zeit stellt an den Künstler die Forderung, be-
wußt in seiner Gegenwart zu leben. Diese Forderung ist not-
wendig, nachdem es eine mehr als hundert Jahre dauernde
Epoche gegeben hat, in der das Leben und Tun des Künstlers
als unabhängig vom allgemeinen gesellschaftlichen Dasein
seiner Umgebung angesehen wurde, als man Kunst um ihrer
selbst willen zu treiben vermeinte. Dagegen hatten frühere
Jahrhunderte den Künstler als dienendes Glied des Ganzen
empfunden. So war in Bachs Zeit die Musik in den Residenz-
städten Ausdruck der höfischen Repräsentation. In den Bür-
gerstädten war der Musiker als Stadtmusikant, Ratsgeiger,
als Organist oder Kantor Beauftragter der Bürgerschaft. Man
komponierte, weil die Lieferung neuer Gebrauchsmusik als
Selbstverständlichkeit gefordert wurde. Alle jene Werke, die
von der Musikgeschichte heute in Stil und Inhalt als Ausdruck
ihrer Zeit betrachtet und gelobt werden, verdanken ihr Ent-
stehen einer solchen Auftragsgebundenheit des Künstlers. Die
strenge Ständegliederung des 18. Jahrhunderts brachte eine
ebenso strenge Trennung innerhalb der einzelnen Kunst-
gattungen mit sich. Die Oper, anspruchsvollste Form des
barocken Lebensausdrucks, diente fast ausschließlich der höf-
schen Repräsentation – einige Ausnahmen in politisch selb-
ständigen oder durch Handel reich und unabhängiger gewor-
denen Städten, wie Venedig, Hamburg, Nürnberg oder Leipzig,
bestätigten die Regel. Der bürgerlichen Repräsentation dienten
Festkantaten, dem Musikbedürfnis städtischer Patrizier und
Studenten Suiten und Konzerte für die Collegia musica,
Kirchenkantaten und Orgelchoräle sowie die Turmmusiken
der Ratstrompeter und die Tänze der bei den Festlichkeiten
aufspielenden Kunstgeiger und „Bierfedler“. Von der Musik
der Handwerksgehlen und Mägde in den Städten und gar
von der bäuerlichen Musikübung nahm man keine Notiz: es
war unwürdig, sich ernsthaft mit ihr zu beschäftigen.

Aber gerade aus ihr strömten die Quellen, die der Kunst-
musik stets neues Leben zuführten. Auch jener Zeitabschnitt,
den wir heute die musikalische Klassik nennen, wäre nicht
denkbar ohne die ihn ständig erneuernde Berührung mit der
schlichten Musik von Handwerkern und Bauern. Haydn nahm
den kaiserlichen Vorwurf auf sich, ein „Spaßmacher“ zu sein,

61.–71. Tausend

Einbandentwurf: Herbert Wiederroth

Gesamtherstellung: VEB Graphische Werkstätten Leipzig, III 18/87

Verlagslizenz 434 130/138/63

ES 13 B 2

EVP 2,80 DM

als er die empordrängenden Kräfte zusammenfaßte: aus Elementen der Volksmusik schweißte er die Form der klassischen Sonate und Sinfonie. Italienische Serenaden und Salzburger Tänze verbanden sich in Mozart mit den Elementen der höfischen Oper zur klassischen Einheit, und ebenso hatte Beethovens Lebenswerk niemals über Zeiten und Generationen hinweg seine Lebenskraft behalten, wenn nicht selbst der unerfahrene und ungeschulte Hörer in ihm unmittelbar jenen gesunden Kern des Volkstümlichen spürte.

Beethoven ist allerdings nicht so wie Haydn unmittelbar aus dem Volk herausgewachsen. Es war schon Generationen her, daß seine Vorfahren noch als flämische Bauern und Handwerker in der Gegend von Lüttich, Mecheln und Brüssel gewohnt hatten. Damals war während des grausamen Feldzuges der spanischen Unterdrücker gegen das zur bürgerlichen Freiheit drängende Volk der Niederländer auch eine Josine van Beethoven 1595 als „Hexe“ auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden. Dann waren die Beethovens zum Rhein hin gewandert, der eine war ein Kerzenhändler, sein Bruder, Ludwig mit Vornamen, ein Musikus. Dieser Ludwig war erst Chorknabe in Mecheln und Sänger in den Kirchenchören in Löwen und Lüttich gewesen und hatte dann im Jahre 1733 in der Bonner Hofkapelle sein Brot als Sänger gefunden. In vier Jahrzehnten diente er sich zum Range eines Hofkapellmeisters hinauf. Als der „sehr respektable Mann“ am Weihnachtsabend 1773 starb, konnte er nicht ahnen, daß sein nach ihm benannter, gerade drei Jahre alt gewordener Enkel einst den Ruf seines Namens vom stillen Bonn aus in die Welt tragen würde.

BONN

Bonn (Bild 1), die Wirkungsstätte des Hofkapellmeisters Ludwig van Beethoven, war seit einigen Jahrhunderten Residenz des Erzbischofs von Köln, der zugleich eins der sieben Kurfürstentümer des Deutschen Reiches innehatte. Der Hofkapellmeister diente verschiedenen Inhabern dieses geistlichen Amtes, das mit der weltlichen Oberhoheit über ein umfangreiches rheinisches Gebiet verbunden war. Dem verewwenderischen Klemens August, einem bayrischen Prinzen,

der Bonn zu einer in barockem Prunk strahlenden Residenz voller Feste, Maskenbälle und Theateraufführungen gemacht und vor allem nicht an seiner Hofkapelle gespart hatte, war in Maximilian Friedrich ein bis zum Geiz sparsamer Erzbischof-Kurfürst gefolgt, der die zahlreichen Gläubiger seines Vorgängers auf bessere Zeiten vertröstete, die kostspieligen Hofbälle und Jagden einschränkte, die Gehälter seiner Hofbeamten kürzte, jedoch wenigstens die Hofmusik verhältnismäßig glimpflich behandelte. An die Stelle des zierlichen Gefändels plaudernder Damen und Herren der Hofgesellschaft trat der nüchterne Geist des aufgeklärten Absolutismus, eine Weltanschauung der Regierenden, die den im Volke immer lauter werdenden Ruf nach Freiheit in die scheinbar ungefährlicheren „unpolitischen“ Bahnen wissenschaftlicher Akademien und deutscher Nationaltheater zu lenken gedachte. Auch am Bonner Hof spürte man diese Weltanschauung, die im einzelnen Zugeständnisse machte, um das Ganze um so fester in der Gewalt zu haben. Das Wirken eines deutschen Nationaltheaters und die vom Kurfürsten Maximilian Friedrich vorbereitete, aber erst unter seinem Nachfolger Max Franz, dem Bruder des deutschen Kaisers Joseph II., erfolgte Gründung der Bonner Universität sind Merkmale dieses Regierungssystems gewesen. Es war ebenfalls im Sinne der Aufklärung, daß der katholische Kurfürst im Jahre 1781 dem Theatermusikdirektor Christian Gottlob Neefe, ohne ihn wegen seiner „protestantischen Religion in Anspruch zu nehmen“, die Anwartschaft auf die Hoforganistenstelle zuerkannte. Hoforganist Neefe bekam bald einen tüchtigen jungen Gehilfen: den noch im Knabenalter stehenden Enkel des seinerzeitigen Hofkapellmeisters Ludwig van Beethoven und Sohn des Hoforganisten Johann van Beethoven.

Der junge Ludwig van Beethoven war Mitte Dezember des Jahres 1770 in dem kleinen Rückgebäude des Hauses Bonn-gasse Nr. 515 geboren worden (Bild 2). Die Eintragung im Kirchbuche zeigt den 17. Dezember als Tag der Taufe an. Da es Sitte war, die Kinder möglichst bald zu taufen, darf der 17. oder 16. Dezember 1770 als Geburtstag angenommen werden. Wenige Jahre danach zog die Familie des Hoforganisten van Beethoven aus dem Hause in der Bonn-gasse aus, das heute

Sitz des Vereins Beethovenhaus und seines Beethovenarchivs ist. Ludwigs jüngere Brüder, Kaspar Anton Karl und Nikolaus Johann, wurden 1774 und 1776 in anderen Bonner Wohnungen des ruhelosen Hofmusikers geboren, und es hat den Anschein, als ob der spätere häufige Wohnungswechsel des Komponisten väterliches Erbe gewesen sei. Johann van Beethoven hatte nicht die ausgeglichene, kräftige Wesensart seines Vaters, des Hofkapellmeisters. Solange seine Frau lebte, scheinen in seinem Hause Ordnung und ein bescheidener kleinbürgerlicher Wohlstand geherrscht zu haben. Ein Spiegelgefährte seines Sohnes Ludwig, Gottfried Fischer, in dessen Vaterhaus die Beethovens mehrmals wohnten, beschrieb die Familie folgendermaßen: „Johann van Beethoven, Hoftenorist, behauptete sein Amt pünktlich. Er gab den Söhnen und Töchtern der hiesigen englischen, französischen und kaiserlichen Gesandten, den Herren und Töchtern vom Adel, auch angesehenen Bürgern Lehrstunden auf dem Klavier und im Singen. Er hatte oft mehr zu tun als er tun konnte. Er erhielt auch oft Nebenpräsente, da ihm viele gewogen waren. Dadurch konnte seine Haushaltung gut bestehen.“ Diese Ordnung zerfiel mit der fortschreitenden Krankheit der Hausfrau Maria Magdalena. Nach ihrem Tode, 1787, suchte der Hofsänger Trost im Wein, so daß in einer Einwohnerliste aus dem Jahre 1790 bereits der zwanzigjährige „Hoforganist Beethoven junior“ als Wohnungsinhaber verzeichnet ist: Johann van Beethoven war vom Dienst „dispensiert“ und nur durch die Bemühungen des Sohnes und wegen der Verdienste des alten Hofkapellmeisters vor der Strafe der Verbannung aus Bonn bewahrt worden.

Johann van Beethoven erkannte bald die musikalischen Anlagen seines ältesten Sohnes. Ein Musiker war damals längst noch nicht so spezialisiert wie in späterer Zeit. Der Großvater Ludwig war Kirchensänger gewesen, auf der Bühne aufgetreten und hatte die Hofkapelle dirigiert. Ebenso war Johann van Beethoven nicht nur Sänger. Wir dürfen annehmen, daß er den Sohn beim Klavierunterricht auch gleich im damals unerläßlichen Generalbaßspiel, also der improvisatorischen Ausfüllung einer nur in den Umrissen gegebenen Gesangs- oder Instrumentalbegleitung am Klavier, und vielleicht

auch schon in den Anfängen der Kompositionswissenschaft zu unterrichten verstand. Auch im Orgelspiel zeigte sich der junge Beethoven frühzeitig bewandert. Zeitweilig übernahmen andere Bonner Musiker den Unterricht des nachdenklichen, für störrisch gehaltenen Knaben: der Hoforganist Heinrich van der Eeden und ein als Schauspieler, Sänger und Flötist tätiger, eleganter, aber liederlicher Musikus Tobias Friedrich Pfeiffer, der bei den Beethovens „in Kost und Logis“ war. Über die musikalische Erziehung des kleinen Ludwig berichtete ein Mitglied der Hofkapelle, der Violoncellist Bernhard Maurer: „Oft, wenn Pfeiffer mit Beethovens Vater in der Weinschenke bis elf oder zwölf gezecht hatte, ging er mit ihm nach Hause, wo Louis im Bette lag und schlief. Der Vater rüttelte ihn ungestüm auf; weinend sammelte sich der Knabe und ging ans Klavier, wo Pfeiffer bis zum frühen Morgen bei ihm sitzenblieb, da er das ungewöhnliche Talent desselben erkannte.“

Unter diesen Umständen wurde auf die Allgemeinbildung des Kindes wenig Wert gelegt. „Beethovens Erziehung war weder auffallend vernachlässigt noch besonders gut. Lesen, Schreiben, Rechnen und etwas Latein lernte er in einer öffentlichen Schule, Musik, zu der ihn sein Vater ununterbrochen und streng hielt, zu Hause“, berichtet Franz Gerhard Wegeler, der fünf Jahre älter als Beethoven und frühzeitig mit ihm befreundet war. Der schon genannte Spiegelgefährte Gottfried Fischer behauptete sogar: „Er hat nach seines Vaters Aussage nicht viel in der Schule gelernt, deswegen hat ihn sein Vater so früh an das Klavier gesetzt und ihn so streng angehalten.“ Beethoven empfand diese Mängel, die sich in fast allen seinen Briefen in unsicherer Rechtschreibung und in seinen Haushaltbüchern als Rechenfehler offenbaren, später sehr. Im Umgang mit den gleichaltrigen Söhnen und Töchtern der Bonner Bürger- und Adelsfamilien, zu denen er alsbald als Lehrer Zugang fand, wird er manche Lücke geschlossen haben. Als 1786 die Bonner Universität eröffnet wurde, gehörte er wohl auch zu ihren Hörern, und mit der ihm eigenen Tatkraft brachte er es durch eifriges und kritisches Lesen dichterischer und philosophischer Schriften dahin, daß er 1809 schreiben konnte: „Es gibt keine Abhandlung, die sobald zu gelehrt für mich

wäre. Ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt, von Kindheit an den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen. Schande für einen Künstler, der es nicht für Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen.“

Der Hoftenorist Johann van Beethoven hatte frühzeitig versucht, Geld aus der Begabung seines Söhnchens zu schlagen. Im März 1778 kündigte er ein Konzert zweier seiner „Scholaren“ an (Bild 3a), wobei er das Alter des Sohns mit sechs Jahren angab. (Bis in sein viertes Lebensjahrzehnt hielt auch Ludwig van Beethoven 1772 für sein Geburtsjahr.) Im Jahre nach diesem ersten öffentlichen Konzert des gewaltsam zum Wunderkind gestempelten Knaben kam Christian Gottlob Neefe (Bild 5a) nach Bonn. Als Musikdirektor des Theaters und Hoforganist entfaltete er in der rheinischen Residenzstadt ein reges musikalisches Leben. In ihm bekam der junge Ludwig van Beethoven, dessen Genie Neefe sofort erkannte, den ersten methodisch vorgehenden Lehrer. Nachdem er im Jahre 1781 eine Reise nach Holland gemacht hatte, durfte er im Jahre darauf den Hoforganisten Neefe schon an der Orgel vertreten. Dieses Jahr sah auch die erste gedruckte, in Mannheim erschienene Komposition des knapp Zwölfjährigen: Klavier-Variationen über einen Marsch des Kasseler Komponisten Dreßler. Ihnen folgten 1783 drei Klaviersonaten, die der junge Komponist, sicherlich auf Neefes und des Vaters Anraten, dem Kurfürsten Maximilian Friedrich widmete (Bild 3b). Diese heute nahezu unbekannt, „Kurfürsten-Sonaten“, genannten Werke waren die Frucht angestrengter Studien. Neefe hat den jungen Beethoven nicht durch kleinen Regeln Regelkram gegängelt, sondern durch große Beispiele auf ihn gewirkt. Das damals selbst in Musikkreisen ziemlich unbekannt, Wohltemperierte Klavier“ von Johann Sebastian Bach wurde so gründlich studiert, daß Beethoven viele dieser Präludien und Fugen zeit lebens auswendig wußte. Daneben machte ihn Neefe vor allem mit den Klavier-sonaten und dem berühmten Lehrbuch „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ von Philipp Emanuel Bach bekannt, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Ruhm seines Vaters weit überstrahlte hatte. Dieses Buch, das nicht nur für das

Klavierspiel, sondern mehr noch für die Aufführungspraxis seiner Zeit wichtig war, hat Beethoven später noch seiner eigenen Unterrichtstätigkeit zugrunde gelegt. In einer Musikzeitschrift berichtete Neefe über seinen Schüler, dem er eine glänzende Zukunft voraussagte, wenn er reisen und sich weiterbilden könnte: „Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen.“ 1787 gelang es ihm, bei dem neuen Kurfürsten Max Franz für seinen Schüler eine Studienreise nach Wien zu Mozart zu erwirken. 1784 hatte Neefe sich den jungen Beethoven, dessen Orgelspiel die Hofkapelle zur Bewunderung hinriß, als Gehilfen beordnen lassen, und ab 1785 führte Beethoven den Titel eines zweiten Hoforganisten. Außerdem verzeichneten ihn die Besoldungslisten als Bratschenpieler.

Welcher Art waren die Dienste, die der junge Bonner Hofmusikus zu leisten hatte? Da war zunächst, dem geistlichen Stande des Kurfürsten gemäß, Kirchenmusik auszuführen. Im Theater, in dem Neefe, selbst ein bedeutender Singspielkomponist, als „Singspielregisseur und Clavierbalist“ wirkte und wo Beethoven am Bratschenpult saß, wurden vorwiegend französische und italienische komische Opern gegeben. Der neue Kurfürst brachte dagegen aus Wien auch den Geschmack an deutschen Singspielen und Opern mit, so daß der Orchestermusiker Beethoven Werke von Dittersdorf, aber auch Mozarts „Entführung aus dem Serail“, „Figaros Hochzeit“ und „Don Giovanni“ kennenlernte. Sinfonien, Solokonzerte – von Beethoven ist im Klavierauszug ein etwa aus dem Jahre 1784 stammendes Klavierkonzert Es-Dur bekannt –, Serenaden und andere höfische Unterhaltungsmusiken erklangen in dem nach dem großen Brande von 1777 in etwas nüchternem klassizistischem Stil wiederaufgebauten Bonner Schloß und in den anderen Besitzungen des Kurfürsten, wohin ihn seine Hofkapelle zu begleiten hatte. Von einem solchen mehrmonatigen Aufenthalt in Mergentheim, wohin die Hofmusik in „zwei Jachten den Rhein und Main hinauf“ fuhr, gibt es einen ausführlichen Bericht. In dem von flackernden Kronleuchtern festlich erhellten Musiksaal des Schlosses Brühl bei Bonn (Bild 4b) beispielsweise haben wir uns den als durchaus nicht hübschen, pockennarbig und wegen seiner dunklen

Hautfarbe oftmals als „Spagnio!“ gehänselten Hofmusikanten Beethoven in der seidenen Livree mit gepudertem und zum Zopf geflochtenem Haar vorzustellen (Bild 4a).

Sooft er nur konnte, entwich der junge Feuergeist der höflichen Etikette, die nur durch die Offenheit des charakterstarken, auch vor dem Kurfürsten nicht zurückschreckenden Neefe etwas gelockert wurde. Neben dem hofischen Bonn entwickelte sich in den Bürger- und Beamtenfamilien ein eigenes Kulturleben.

Die aus Frankreich herüberbrandenden Ideen der Menschheitsbefreiung und Brüderlichkeit schlugen vor allem in den Herzen der Jugend Wurzel. Der Universitätsprofessor Eulogius Schneider (Bild 5b), ein glühender Bewunderer der französischen revolutionären Gedanken, der später von der Gegenrevolution in Straßburg hingerechtigt worden ist, scharte die fortschrittlichen Studenten um sich. Vom Katheder herab deklamierte er einen selbstverfaßten Hymnus, der den Sturm der Pariser Bürger auf die königliche Zwingburg, die Bastille, feierte. Kann man überhaupt daran zweifeln, daß der junge Beethoven leidenschaftlich von diesen neuen Gedanken ergriffen worden ist? Darf man sich sein auf Konrad Pfeffels Worte geschriebenes Lied „Wer ist ein freier Mann? Der, dem nur eigener Wille und keines Zwingherrn Grille Gesetze geben kann!“ nicht geradezu als aktuelles Tageslied seiner Freunde vorstellen? Schillers revolutionäre Dramen, seine „Räuber“, sein „Fiesco“, wurden in den Kreisen der fortschrittlichen Bonner Bürger gelesen und heftig diskutiert. Diese Ideen einer republikanischen Tugend, wie Schiller sie gestaltete, haben Beethoven niemals mehr losgelassen, und eine Statuette des römischen Freiheitshelden Brutus war noch in Wien ein ständiger Schmuck seiner Wohnung.

Auch in musikalischer Beziehung war das bürgerliche Bonn dem Neuen zugewandt. 1787 stand in dem in Hamburg erscheinenden „Cramerschen Magazin“ in einem Bericht aus Bonn: „Die Musikliebhaberei nimmt unter den Einwohnern sehr zu. Das Klavier wird vorzüglich geliebt; wir haben hier mehrere Steinische Hammerklaviere von Augsburg und andere den entsprechenden Instrumente.“ (Das Hammerklavier verdrängte damals das alte Cembalo.) Ferner wird berichtet, daß

12

man in diesen Kreisen gern rheinische Volkslieder sang. Dies ist ein wichtiger Hinweis auf die Verbindungsfäden zwischen dem Beethovenischen Schaffen und der Volksmusik. Seine volkstümlich-heiteren Lieder wie „Urians Reise“ mögen in solchen geselligen Kreisen gesungen worden sein, wie sie sich bei der von Beethoven als „zweite Mutter“ verehrten Frau von Breuning (Bild 6d) und in anderen Familien bildeten. Dort fand der etwas linkische, unter Heiteren aber gern heitere und die oft ungemütliche Atmosphäre des Vaterhauses zu vergessen suchende Beethoven Eingang. Mit den vier Kindern Helene von Breunings verband ihn bald herzliche Freundschaft, vor allem mit Eleonore und Lorenz, die er im Klavierspiel unterrichtete, und mit Stefan (Bild 6b), der als Jurist später in Wien tätig war und, von den bei Beethovens unwirschem Charakter unausbleiblichen gelegentlichen Zerwürfnissen abgesehen, mit dem Komponisten bis zuletzt verbunden blieb. Stefan von Breunings 1813 geborenen Sohn Gerhard, der als Vierzehnjähriger die Größte Beethovens schon ahnte und täglich um den kranken Meister war, danken wir die 1870 herausgegebenen, für Beethovens letzte Zeit aufschlußreichen Erinnerungen „Aus dem Schwarzschanierhause“.

Zu diesem Breuningschen Kreis gehörte auch der bereits genannte Mediziner Franz Gerhard Wegeler, der den jungen Musiker dorthin als Lehrer empfohlen hatte (Bild 6a). Wegeler heiratete später Eleonore von Breuning und hat durch seine „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven“ mancherlei Tatsachen über die Bonner Jugendjahre des Komponisten berichtet. Er veröffentlichte diese Erinnerungen 1834 zusammen mit Beethovens Schüler Ferdinand Ries, dessen Vater, „ehemals kurkölnischem Musikdirektor zu Bonn, Beethovens erstem Beschützer“, sie gewidmet sind. Franz Ries (Bild 6c) war ein trefflicher Geiger der Hofkapelle und später Musikdirektor, dessen Violinunterricht Beethoven genoß. Dieses Unterrichts erinnerte er sich dankbar, als er später in Wien Ferdinand Ries in selbstloser Weise forderte. In der Reihe der Gestalten, die Beethovens zwei erste Lebensjahrzehnte in Bonn beeinflußten, darf der auch als Komponist diletterende, aus Dux in Böhmen stammende

13

Graf Ferdinand von Waldstein nicht vergessen werden, dessen prophetische Eintragung in Beethovens Stammbuch bei der endgültigen Übersiedlung nach Wien („Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen“ [Bild 7b]) sich so glänzend bewährheiten sollte. Beethoven brach später mit dem etwas abenteuervollen Grafen, dem er noch 1805 eine seiner gewaltigsten Klavier-sonaten widmete: das heute „Waldsteinsonate“ genannte opus 53. Waldstein starb, durch Bankspekulationen völlig verarmt, 1823 in Wien.

In den ersten Novembertagen des Jahres 1792 trat Beethoven seine Reise nach Wien an, die ihn für immer der rheinischen Heimat entführen sollte. Die Fahrt ging zu Beginn schon durch Kriegsgebiet, denn Ende 1792 waren die Grenzpfähle der Französischen Republik, wie sie Goethe auf der „Campagne in Frankreich“ im gleichen Jahr im Bilde festgehalten hat (Bild 7a), sogar über den Rhein hinüber in rheinhessisches Gebiet vorgerückt worden. Vielleicht hörten die Insassen des Reisewagens von fern die Revolutionslieder der französischen Volkshere zu sich herüber dringen, die Marsellaise oder den „Chant du départ“, der noch in den Marschvariationen der „Eroica“ nachklingt.

Mit einer stattlichen Zahl fertiger oder halbfertiger Kompositionen, vor allem kammermusikalischer Art, glühend von Begeisterung und Hoffnungen, traf der zweiundzwanzigjährige Beethoven Ende November 1792 in Wien ein.

WIEN

Wien war dem jungen Musiker nicht unbekannt; er war schon fünf Jahre vorher, als Siebzehnjähriger, dort gewesen. Aber der Aufenthalt hatte damals nicht lange gewährt. Er hatte Mozart vorgespielt, der den jungen Rheinländer zunächst mißtrauisch aufnahm, dann sich aber immer mehr für das junge Genie begeisterte. Bald hatte ihn jedoch das heimatische Bonn zurückgerufen, wo die Mutter im Sterben lag. Inzwischen war nun auch Mozart gestorben, unverstanden von den Hofkreisen und ohne wirtschaftliche Stützung durch das sich erst langsam auch kulturell selbständig machende Bürgertum. Aber Haydn,

in dessen Werk sich trotz der Beibehaltung des Titels eines Fürstlich-Esterházy'schen Kapellmeisters die kulturelle Ablösung des Bürgertums von der höfisch-aristokratischen Gesellschaftskunst ebenso deutlich offenbarte, lebte noch. Er hatte auf der Rückkehr von einer Konzertreise nach London in Bonn Station gemacht und dort Kompositionen des Hoforganisten Beethoven wohlwollend begutachtet. So konnte der junge Musikus vom Rhein, der nach Wien beurlaubt worden war, in der Tat hoffen, „Mozarts Geist aus Haydns Händen“ zu erhalten.

Schnell fand er an Wien und seiner Umgebung Gefallen (Bild 8). Vielleicht erinnerte ihn die vom Strom durchzogene österreichische Mittelgebirgslandschaft sogar etwas an die Heimat am Rhein. Dem bescheidenen, kleinstädtischen Bonn gegenüber wirkte das rege Leben in Wien großstädtisch und anregend (Bilder 9 und 10). Hier war das Geistesleben des habsburgischen Staates konzentriert. Die Feudalherren aus Ungarn, Böhmen, Kroatien und Galizien gaben sich während der Wintermonate in Wien ein Stelldichein. Dorthin brachten sie auch ihre Musikanten mit, so daß es volkmusikalische Anregungen aller Art in Hülle und Fülle gab. Hinzu kam die natürliche Musikalität der einheimischen bürgerlichen Bevölkerung, die sich in Ballhäusern, öffentlichen Gartenkonzerten und in den Singspieltheatern der Vorstädte bekundete: der junge Beethoven mußte sich wie in eine andere Welt versetzt fühlen.

Allerdings gab es auch Dinge, die ihn im Vergleich mit Bonn wahrscheinlich weniger befriedigten. Dort hatte trotz der geistlichen Herrschaft im großen ganzen eine freiere politische Luft geweht. Vom vorwärtsgewandten Frankreich her waren die Gedanken der Aufklärung und die Ideale Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit an die Menschen herange tragen worden. Die umwälzenden Ereignisse der Großen Französischen Revolution von 1789 hatten zwar keine Nachahmung gefunden, aber man spürte dort am Rhein das Neue früher als an der Donau. Schließlich mußte Kurfürst Max Franz vor dem Marschtritt der französischen Revolutionsheere flüchten und bei seinem kaiserlichen Bruder Unterschlupf suchen, wo er 1801 starb. Es dauerte nur noch einige Jahre, bis die französischen

Armeen, inzwischen freilich durch Napoleon zu gegenrevolutionärer und imperialistischer Politik mißbraucht, das verfallene „Heilige Römische Reich Deutscher Nation“, auf dem Schlachtfeld von Austerlitz unsanft aus der Ruhe aufsehend, und in Wien einmarschierten.

Vorläufig führten die Magnaten der habsburgischen Monarchie politisch und kulturell noch das große Wort, obgleich die Ablösung der Feudal Herrschaft sich bereits deutlich abzeichnete. Mancher dieser Aristokraten schaltete sich frühzeitig in das nun auch in Deutschland zur Macht kommende kapitalistische Wirtschaftssystem ein. So unterhielten beispielsweise die Fürsten Lobkowitz auf ihren Gütern in Böhmen gewerbliche Manufakturen. Andere, wie der schon genannte Graf Waldstein, machten Geldgeschäfte, und auch Beethoven gehörte zeitweise zu den Kunden des Bankhauses des Grafen Fries. Mit dem Niedergang des Feudalismus, der in ganz Europa durch die Ereignisse der Französischen Revolution von 1789 und ihre Folgeerscheinungen einen tödlichen Schlag erhalten hatte, löste sich auch die Kunstpflege, die bis dahin fast ausschließlich der herrschenden Klasse vorbehalten gewesen war, von ihr ab. So berichtet das „Jahrbuch der Tonkunst“ im Jahre 1795, daß in Wien „außer der Fürstlich-Schwarzenbergischen Kapelle fast keine mehr existiert“.

Zunächst hatte Beethoven, als er nach Wien gekommen war, durch die Empfehlung des Bonner Kurfürsten und des Grafen Waldstein rasch Eingang in die Wiener Adelshäuser gefunden. Der prunkvolle Barockbau des Fürsten Ferdinand Kinsky (Bild 11) wurde ihm ebenso vertraut wie das Palais des kunstsinnigen Fürsten Karl Lichnowsky, der zeitweise Mozarts Schüler gewesen war. In diesen Familien unterrichtete Beethoven – sehr zum Mißvergnügen der dem „Zugereisten“ wenig gewogenen Wiener Künstler –, dort hatte er Gelegenheit, die Klangwirkungen seiner neuen Kompositionen auszubüben. Der Unterricht bei Joseph Haydn (Bild 13a) trug Früchte, obgleich Beethoven später ungerechterweise behauptete, nie etwas von ihm gelernt zu haben. Freilich gab sich der große Meister der klassischen Sinfonie nicht mit Kleinigkeiten, wie dem Ankreuzen falscher Stimmfortschreitungen, ab. Der Unterricht wird mehr unterhaltender und anregender als schul-

meisterlicher Natur gewesen sein. Aber gerade diese hier fehlende Strenge suchte Beethoven, der stets an seiner Vervollkommnung arbeitete und Wissenslücken ausfüllte. Deshalb war er glücklich, daß Johann Sehenk (Bild 13b), nicht nur bekannt als Komponist des erfolgreichen Singspiels „Der Dorfbarbier“, sondern auch als tüchtiger Theoretiker, sich seiner annahm, mochte es auch hinter dem Rücken des greisen Meisters Haydn geschehen, dessen künstlerische Bedeutung Beethoven neidlos anerkannte, dessen Art der seinen jedoch in mancher Hinsicht entgegengesetzt war. Noch andere Wiener Musiker wurden um Rat und Lehre befragt, so etwa während Haydns abermäligem Aufenthalt in London der berühmte Kontrapunktiker Johann Georg Albrechtsberger und der für die Fragen der gesanglichen Schreibrart zuständige italienische Hofkapellmeister Antonio Salieri.

Unter Hintanstellung seiner zahlreichen in Bonn geschriebenen Werke begann Beethoven in Wien seine Kompositionen wieder von op. 1 an zu zählen. Als erste erschienen schon 1795 drei in den Skizzen vielleicht noch in die Bonner Zeit zurückreichende Klaviertrios, die als Werk eines noch nicht allgemein bekannten fremden jungen Meisters auf Subskription herausgegeben wurden. In kluger Erwägung widmete er sie dem Fürsten Lichnowsky (Bild 12), der mit seinen Verwandten allein 27 Exemplare bestellte. Bezeichnenderweise hatte Joseph Haydn nach dem ersten Hören dieser Trios dem Komponisten von der Veröffentlichung des dritten Werkes der Gruppe, dessen Zeit er offenbar für noch nicht gekommen hielt, abgeraten. Der alte Meister wird erstaunt gewesen sein, daß der jüngere Zufüggenosse den Durchbruch so rasch gerade mit dem Ungewohnten, Neuen erzielte. Dasselbe Jahr 1795 sah auch Beethovens erstes Auftreten in einem öffentlichen Konzert (Bild 14), nachdem er sich zuvor schon in adligen und bürgerlichen Salons als wundersam gesanglich spielender Pianist und phantasievoller Improvisator bekannt gemacht und in den damals üblichen Wettspielen der Virtuosen die hervorragendsten Wiener Pianisten weit hinter sich gelassen hatte. Über eins dieser Wettspiele berichtete Beethovens Schüler Carl Czerny, der sich später als bedeutender Klavierpädagoge einen noch heute bekannten Namen machte, in

seiner Selbstbiographie: „Ich erinnere mich noch jetzt, als eines Tages Gelinek meinem Vater erzählte, er sei für den Abend in eine Gesellschaft geladen, wo er mit einem fremden Klavierspieler eine Lanze brechen sollte: Den wollen wir zusammenhauen, fugte Gelinek hinzu. Den folgenden Tag fragte mein Vater den Gelinek, wie der gestrige Kampf ausgefallen sei. O, sagte Gelinek ganz niedergeschlagen, an den gestrigen Tag werde ich denken. In dem jungen Menschen steckt der Satan. Nie habe ich so spielen gehört! Er fantasierte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nie fantasiert habe. Dann spielte er eigene Kompositionen, die im höchsten Grade wunderbar und großartig sind, und er bringt auf dem Klavier Schwierigkeiten und Effekte hervor, von denen wir uns nie haben etwas träumen lassen.“

In kurzer Zeit hatte Beethoven in Wien festen Fuß gefaßt. Bald war er von einem großen und treuen Bekanntenkreis umgeben und war häufig in Liebesverhältnissen, um die ihn adlige und reiche Kavaliere beneideten. Auch seine wirtschaftliche Lage war so, daß er sich Diener und Reitpferd leisten konnte, und 1801 durfte er in einem Briefe berichten: „Seit vorigem Jahre hat mir Lichnowsky, der, so unglücklich es Dir auch ist, wenn ich es Dir sage, immer mein wärmster Freund war und geblichen ist (kleine Mißhelligkeiten gab es auch unter uns, und haben eben diese unsere Freundschaft nicht befestigt?) eine sichere Summe von 600 fl. ausgeworfen, die ich, solange ich keine für mich passende Anstellung finde, ziehen kann; meine Kompositionen 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 mir's angelegen sein lassen will: man accordiert nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt!“ Je mehr sich der greise Haydn aus der Öffentlichkeit und vom Schaffen zurückzog, um so mehr richteten sich die Blicke der Musiker und Musikfreunde auf Beethoven. Mit diesen dreißig Jahren (Bild 15) war Beethoven der führende Musiker Wiens geworden.

Doch über diesen sich offenbar so glücklich anlassenden Lebensumständen hingen dunkle Schatten. Schon 1798 begann Beethoven über ein „Sausen und Brausen“ im Ohr „Tag und

Nacht“ zu klagen. Das Leiden verschlimmerte sich. Trotz einiger Besserungsperioden nahm die Hörfähigkeit des Komponisten im Laufe seiner drei letzten Lebensjahre immer mehr ab. Zuerst fielen die hohen Töne aus; sein Schüler Ries berichtet, wie er den Meister auf einem Spaziergang vor den Toren der Stadt auf einen flötenden Hirten aufmerksam machte, daß Beethoven jedoch, obgleich er die Worte vernahm, diese Töne nicht mehr hörte und „außerordentlich still und finster“ wurde. Er zog die bedeutendsten Ärzte zu Rate, aber die fortschreitende Zerstörung der Gehörnerven war durch die medizinische Wissenschaft nicht aufzuhalten. Das tragischste Schicksal, das einen Musiker treffen kann, vollzog sich mit unerbittlicher Grausamkeit, so wie es später auch den charaktervollen deutschen Liedkomponisten Robert Franz und den tschechischen Meister Friedrich Smetana getroffen hat. Es kam zu erschütternden Szenen. 1818 beobachteten ihn Besucher, deren Klopfen er nicht gehört hatte: „Der Meister stand über dem Klavier gebeugt. Mit der geballten Faust schlug er auf die Tasten und rief verzweifelt: Ich höre nichts, gar nichts!“ 1823 sah der Geiger Schuppanzigh, dessen Eintreten der Komponist ebenfalls nicht gehört hatte, wie Beethoven eine großen Stiefelknecht gegen die Wand schlug, um das Geräusch dieses Schlages vielleicht noch wahrzunehmen. Der Verkehr mit der Außenwelt wurde im Laufe der Zeit immer schwieriger. Man hielt ihn durch Konversationshefte aufrecht, in die seine Besucher ihre Fragen schrieben. Diese bis heute noch nicht voll ausgewerteten Hefte wurden für die Nachwelt eine unschätzbare Quelle für die Erforschung seines Lebens und Charakters.

Beethovens frohes rheinisches Naturell neigte sich unter dem Druck dieses Schicksals verständlicherweise zur Melancholie. In der schönen Umgebung von Wien, die er lieb gewonnen hatte und die ihm die Kluft zwischen der heiter klingenden Natur und dem eigenen Mißgeschick doppelt deutlich werden ließ, schrieb er 1802 ein Testament, da er glaubte, daß die zunehmende Ertaubung möglicherweise auch seinen Lebensnerv treffen würde. In dem lieblichen Heiligenstadt (Bild 16), wo er im Sommer gern und häufig weilte, schrieb er dieses „Heiligenstädter Testament“ (Bild 17), wie man es

zu nennen pfllegt. In dem erschütternden Dokument sprechen sich die durch Beethovens Krankheit verursachten inneren Kämpfe aus: „O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht tut ihr mir. Ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheint . . . Mit einem feurigen, lebhaften Temperament geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich mich früh absondern, einsam mein Leben zubringen . . . Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergießung der höchsten Notwendigkeit erfordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen . . . Es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück. Ach, es alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühle . . .“ Zu Erben seines „kleinen Vermögens“ – wenn man überhaupt von einem Vermögen sprechen kann – setzte Beethoven seine beiden Brüder ein, die ihm inzwischen nach Wien gefolgt waren, und zwar Karl zunächst als Musiker, von dem sogar einige Kompositionen angekündigt wurden, später als Rechnungsbeamter, und Johann als Apotheker. Karl, der schon 1815 starb, hinterließ einen Sohn, ebenfalls Karl benannt, der das Leben des Oheims später herzlos vergällte (Bild 32). Johann, der den Bruder nicht selten in Wut versetzte, so daß ihn „lichen Bruder“ bezeichnete, wurde während der napoleonischen Kriege durch Heereslieferungen reich und erwarb 1819 ein großes Landgut in Gneixendorf bei Krems. Er war es, dessen großsprecherische Glückwunschkarte „J. v. Beethoven, Gutsbesitzer“ der Komponist mit der lakonischen Bemerkung „Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer“ zurücksandte!

Nach einer romantisierenden Kunstauffassung spiegelt das Kunstwerk die jeweilige seelische Stimmung seines Schöpfers wider. Viele Dichtungen und Kompositionen des 19. Jahrhunderts geben Anlaß, eine solche Theorie aufzustellen, obgleich doch so stark subjektiv empfindende Naturen wie Wagner oder Verdi die Kraft besaßen, ihr Erleben zu objektivieren und dramatische Gestalten außerhalb ihres eigenen Selbst als

Widerspiegelung der realen Umwelt zu schaffen. Beethovens Werke sind zwar Ausdruck seines Lebens, sind Bekenntnisse seiner großen Seele und seines edlen Menschentums, aber sie geben niemals kleinlich augenblickliche Stimmungen des Komponisten wieder. Nur so ist es zu verstehen, daß in demselben Sommer 1802, der dem Komponisten die grausame Erkenntnis seines vermutlich unheilbaren körperlichen Leidens brachte, ein Werk wie die trotz stellenweiser Schatten im großen ganzen so lichtvolle 2. Sinfonie entstehen konnte.

Beethoven hatte lange gewartet, bis er auf dem von Haydn und Mozart so herrlich bedachten Gebiet der Sinfonie hervortrat. Erst am 2. April 1800 hatte er seine erste Schöpfung dieser Gattung der Öffentlichkeit vorgestellt. Man hat sich lange damit begnügt, die beiden ersten Sinfonien als noch in Haydns und Mozarts Charakter gehaltene „Vorstufen“ zum „eigentlichen“ Sinfoniker Beethoven zu werten, ohne zu beachten, wieviel Neues, damals erschreckend und ungewöhnlich Wirkendes auch in diesem „frühen Beethoven“ enthalten ist. Diese neuen Züge sind in erster Linie Stilelemente, die Beethoven vom Rhein mitgebracht hatte, es sind Merkmale der kraftstrotzenden, den Marschrhythmus bevorzugenden Musik der französischen Revolutionszeit, in der zahlreiche bedeutende französische Komponisten den heroischen Geist der Zeit wiederspiegelt hatten. In Beethovens Werken, ganz besonders in Schöpfungen wie dem 3. Klavierkonzert, der 3., 5. und 7. Sinfonie und in der Oper „Fidelio“, ist dieser Geist der ganz Europa umwälzenden geschichtlichen Ereignisse zu spüren, so daß das damals gegen die 2. Sinfonie gesprochene Urteil, sie sei „zu schwer“ und ein „krasses Ungeheuer“, wohl verständlich, wenn auch ungerecht, erscheint.

General Bernadotte, der als erster, von der österreichischen Aristokratie und den irregulierten Volksmassen heftig angegriffener Gesandter in Wien die Interessen der jungen Französischen Republik vertrat, wurde mit Beethoven bekannt und soll ihn auf die Persönlichkeit des Konsuls Bonaparte hingewiesen haben. In seiner 3. Sinfonie gab Beethoven den ihm bewegenden Gedanken der Freiheit und der sittlichen Würde des Menschen deutlicher Ausdruck als je zuvor. Ohne die Wandlungen der von der französischen Revolution ur-

springlich verfochtenen Grundideen in ein imperialistisches Machtgebilde unter der Herrschaft der Geldaristokratie und ohne die drohende Militärdiktatur Napoleons schon erkennen zu können, sah Beethoven im General Bonaparte zunächst noch den Vollender der 1789 begonnenen Menschheitsbefreiung, den Vermeiter der alten feudalistischen Staatengebilde, die alle Völker in Knechtschaft gehalten hatten. Er schrieb deshalb auf das Titelblatt seiner 3. Sinfonie nur stolz die Worte „Bonaparte“ und „Luigi van Beethoven“. Es hatte deshalb auch tiefere Bedeutung, daß er im Schlußsatz ein Thema aus seinem 1801 aufgeführten Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ wieder verwendete: die Parallele zwischen dem Lichtbringer Prometheus und Napoleon ist offenbar. Es gab für Beethoven ein grausames Erwachen, als er erfuhr, daß sich der republikanische Konsul Napoleon die Kaiserkrone aufs Haupt gesetzt hatte. Wütend zerriß Beethoven das Titelblatt der Sinfonie, die fortan nur noch „Sinfonia eroica, komponiert zur Feier der Erinnerung an einen großen Menschen“ hieß (Bild 18).

Der Einzug Napoleons und seiner Truppen in Wien (Bild 19) beeinträchtigte trotz aller ihm persönlich erwiesenen Hochachtung und Freundlichkeiten sein Schaffen noch insofern, als die acht Tage nach dem Einmarsch erfolgende Uraufführung seiner Oper „Fidelio“ wenig Erfolg hatte. Es ist begreiflich, daß die verängstigten Wiener in diesen Tagen andere Sorgen hatten und daß die französischen Soldaten, die das Theater besuchten, nicht das gewohnte Publikum waren. Eigentlich hätten sie sich gerade für diese Oper begeistern können. Der Text war fast wörtlich eine Übersetzung einer Operndichtung, die kurz zuvor von dem französischen Komponisten Gaveaux und von dem Italiener Paër in Musik gesetzt worden war. Er gehörte in eine Reihe mit den sogenannten Rettungssopern der französischen Revolutionsmusiker. Die heldenhafte Tat der ihren Mann aus dem Kerker befreienden Frau und die unsere heutige Gegenwart noch stärker als das Einzelschicksal der beiden Hauptpersonen berührende Anklage der unterdrückten Menschheit gegen politische Tyrannei, wie sie sich in dem erschütternden Chor der Gefangenen ausdrückt (Bild 35c), waren Gedanken, die erstmals von den Künstlern der Französischen Revolution von 1789 ausgesprochen worden waren.

Sie zündeten in der freihheitsdürstenden Persönlichkeit Beethovens. Erst nach mancherlei Umformungen und durch den selbstlosen Einsatz von so hervorragenden Bühnensängerinnen wie Anna Milder (Bild 35a) und Wilhelmine Schröder-Devrient (Bild 35b), deren Fidelio-Darstellung beispielsweise noch die künstlerische Entwicklung des jungen Richard Wagner stark beeinflusste, ist Beethovens einzige Oper in den Bühnenspielflächen an jenen Platz gelangt, der ihr zukommt.

Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts wurde für Beethoven das fruchtbarste seines Lebens. Neben zahlreichen Klaversonaten, darunter den neue Inhalte in neue Formen bannenden „Fantasie“-Sonaten op. 27, den drei Sonaten op. 30, der „Waldstein“-Sonate und der „Appassionata“, neben solchen bedeutenden Kammermusikschöpfungen wie den im Auftrage des russischen Botschafters Graf Rasumowski geschaffenen, russische Volksliedthemen verwendenden drei Streichquartetten op. 59, neben dem Oratorium „Christus am Ölberg“, der Ouvertüre zu Collins (nicht Shakespeare!) Drama „Coriolan“, der Musik zu Goethes „Egmont“, der Chorfantasie, dem 3. und dem 4. Klavierkonzert und dem Violinkonzert entstanden Gipfelwerke sinfonischer Art vom Range der 5. und der 6. Sinfonie, jene (Bild 20) als Sinnbild des Auflehns gegen alle Stürme und Bedrängnisse des Lebens und des endlichen Sieges des Menschen über sie, diese, die von Beethoven selbst so genannte „Pastoralsinfonie“ (Bild 21), als ein Bekenntnis des Meisters zur Natur, jedoch nicht in einer zum Selbstzweck erstarrten kleinlichen Nachahmung von Naturlauten und Naturgeräuschen, sondern „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“, um mit dem Komponisten zu reden.

Um 1810 war Beethoven neben Goethe als einer der führenden Männer des deutschen Geistes- und Kulturlebens allgemein anerkannt. Bettina Brentano (Bild 22a), die spätere Frau des Dichters Achim von Arnim, schilderte ihn in romantischer Überschwenglichkeit ihrem Abgott Goethe als das Ideal eines Menschen, und Beethoven selbst versicherte den Weimarer Dichter seiner Hochachtung (Bild 22b). Als sich beide, der Dichter und der Komponist, in Teplitz (Bild 23) und in Karlsbad persönlich begegneten, konnte eine gewisse Enttäuschung nicht ausbleiben. Der Weimarer Staatsminister

Exzellenz von Goethe und der die republikanischen Tugenden verkörpernde Beethove waren allzu verschiedene Naturen: eine „ungebändigte Persönlichkeit“ nannte Goethe den Musiker, während dieser bei Goethe zuviel „Hofluft“ spürte.

Für Goethe hat Beethoven 1812 in Teplitz noch Klavier gespielt. Sonst trat er als Pianist später nur noch selten vor die Öffentlichkeit. Vielleicht spielte er noch ab und zu in geselligen Hausmusikkreisen, wie etwa bei der befreundeten Familie seines Arztes Dr. Malfatti (Bild 24), dessen Nichte Therese er zeitweilig liebend verehrte. Unter den ihn verstehenden Freunden setzte er sich zuweilen unaufgefordert ans Klavier, um aus der Fülle seiner Phantasie zu spenden. Wenn man ihn dagegen nötigen wollte, dann wurde er grob, nahm seinen Hut und ging oder drohte gar, tätlich zu werden. Das geschah zum Beispiel dem Fürsten Lichnowsky, der ihn drängte, vor seinen französischen Einquartierungsoffizieren zu spielen, und er schrieb ihm beleidigt: „Fürst! Was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt, was ich bin, bin ich durch mich! Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben, Beethoven gibt es nur einen!“

Die obengenannte Therese Malfatti und eine ganze Anzahl Damen aus Beethovens Bekanntheit, vor allem seine Schülerin Komtesse Therese Brunsvik und deren Verwandte, Gräfin Giulietta Guicciardi, sind in Verbindung mit einem der eigenartigsten Schriftstücke des Meisters gebracht worden, dem Brief an die „Unsterbliche Geliebte“ (Bild 25). Bis heute weiß man nicht, wer die Empfängerin dieses glühenden Liebesgeständnisses war, wann der Brief geschrieben und ob er überhaupt jemals abgesandt oder aber dem Schreiber später zurückgegeben worden ist. Beethoven hatte zweifellos mehrmals in seinem Leben den Wunsch, eine geliebte Frau an seiner Seite zu sehen. Aber die Furcht, wegen seines Leidens mißachtet oder, wenn es sich um adlige Damen handelte, wegen seines bürgerlichen Standes abgewiesen zu werden, ließ ihn jedesmal schweigen, wenn er glaubte, die Richtige gefunden zu haben. Sein Liederkreis „An die ferne Geliebte“ (Bild 26) klingt wie ein Gruß an das unerreichbare Ziel. Deshalb führte er sein Jungesellendasein weiter, zankte mit den Aufwärterinnen, zog um, ohne gekündigt zu haben, so daß er oft an mehreren Stellen gleichzeitig Mietzähler mußte, und war froh, wenn sich milde

Seelen seiner Bekanntheit, wie die berühmte Klavierfabrikantin Nanette Streicher (Bild 27a), gelegentlich um sein Wohlergehen bekümmerten oder ihm bei so schwierigen Haushaltangelegenheiten wie den Fragen, wie man den Bedienten zu beköstigen habe (Bild 27b) oder wieviel Fleisch man bei Einladungen auf den einzelnen Besucher rechne, mit Auskünften berieten!

Obleich sein Verkehr mit der Umwelt durch sein Gehörleiden immer stärker beeinträchtigt war, blieb Beethoven eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens. Das erfuhr er zur Genüge bei den großen politischen Ereignissen der Jahre 1813 bis 1815, die mit der Niederlage Napoleons endeten. Dieser Zusammenbruch eines Mannes, der sich durch Verrat an den revolutionären Gedanken der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aller Menschen zu ihrem Tyrannen gemacht hatte, erfüllte Beethoven mit Genugtuung. Nicht aus chauvinistischem Rachegefühl, sondern im Bewußtsein seiner nationalen Würde hatte er bedauert, den Korsen nicht mit dessen Waffen schlagen zu können: „Wenn ich als General soviel von der Strategie verstünde, wie ich als Komponist vom Kontrapunkt verstehe, ich würde euch schon etwas zu schaffen geben!“

Wir kennen zwar keine unmittelbaren Quellen, in denen Beethoven sich über den Befreiungsversuch der Tiroler unter Andreas Hofer oder über die Niederlage Napoleons in Rußland geäußert hätte, aber wir wissen es von der Hand seines Adlatus und späteren Biographen Anton Schindler, in welchem Maße der Künstler mit der Staaten- und Volksgeschichte vertraut war und wie – zu Schindlers Verwunderung – Beethoven ein klares Bewußtsein von den Zusammenhängen zwischen Kunst und Politik hatte: „Wir müssen uns aber allmählich gewöhnen, unsern Tondichter auch auf diesem, seinem eigentlichen Wirkungskreise ganz fremden (!) Gebiete aufzusuchen, weil eine Seite seines Naturells unwiderstehlich nach dieser Richtung gedrängt und politisches Gepräge zur Schau getragen hat.“

Die Befreiungskriege hatten eine Welle des deutschen Nationalbewußtseins emporbranden lassen und wurden auch von Beethoven als Schritt auf dem Wege zur Befreiung der Menschen gewertet. Er plante deshalb, ein Massenlied auf die

Völkerschlacht bei Leipzig zu schaffen, das alljährlich zur Erinnerung an den entscheidenden Kampf aufgeführt werden sollte. Da er, wie Schindler von ihm berichtet, „Klugheit genug besaß und seine geheimen Gedanken vor Fremden recht wohl zu reservieren verstand“, ist uns nicht überliefert, was er innerlich von den ordnungsbekannteren Fürstlichkeiten des „tanzenden Kongresses“ hielt, der Europa von Wien aus ganz und gar nicht in die Freiheit, sondern in eine neue Zeit der Reaktion führte. Hoch wird Beethoven von diesen Leuten nicht gedacht haben. Der Ausdruck „fürstlicher Lumpenkerl“, den er gelegentlich verwendet, läßt nicht eben auf tiefe Devotion schließen, und sein Ausspruch „Etwas Kleineres als unsere ‚Großen‘ gibt es nicht“ läßt an Deutlichkeit ebenfalls nichts zu wünschen übrig.

Beethoven griff durch seine Kunst in jenen Jahren unmittelbar in das Zeitgeschehen ein. Der noch heute durch die Erfindung oder zumindest Verbesserung des taktmessenden Metronoms bekannte Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel überredete den Meister, für einen seiner Musikautomaten (Bild 28) ein Werk zu komponieren, wie schon Haydn und Mozart gelegentlich Musikstücke für Spielwerke geschaffen hatten. Er regte an, die Komposition als Huldigung für den von englischen Truppen bei der spanischen Stadt Victoria erlangenen Sieg über die Franzosen zu gestalten, da sich musikalische Schlachtgemälde seit je großer Beliebtheit erfreuten. (Schon nach der Schlacht von Marignano im Jahre 1515 schuf der französische Komponist Clément Jannequin eine naturalistische Nachahmung des kriegerischen Geschehens in Form eines Chormadrigals!) Beethoven, damals auf der Höhe seines Ruhmes (Bild 29), sagte zu und komponierte sein lärmfrohes Tonbild „Wellingtons Sieg bei Vittoria“, das in der Fassung für Orchester mit zwei gewaltigen, den Schlachtenlärm darstellenden Schlagzeugbatterien Beethovens Namen bekannter denn vielen Klavier- und Kammerkompositionen und der Oper „Fidelio“ gelungen war (Bild 31).

Beethoven führte diese heute gänzlich vergessene Komposition zugunsten der verwundeten Soldaten zweimal im Saal der Universität auf, wobei die führenden Musiker Wiens, zum

Teil an untergeordneten Stellen, willig mitwirkten. Sogar der Hofkapellmeister Salieri dünkte sich nicht zu schade, das beträchtliche Schlagzeugarsenal als Unterdirigent zu leiten. Der Komponist dirigierte selbst – nicht zum Besten seines Werkes, das er nicht hörte, so daß, wie der als Solist mitwirkende Sänger Wild berichtete, „im entscheidenden Moment Kapellmeister Umlauf den Kommandostab übernahm, während dem Orchester bedeutet wurde, nur diesem zu folgen. Beethoven merkte längere Zeit nichts von dieser Anordnung . . .“ Sicherlich nicht gedankenlos koppelte der Komponist sein Schlachtengemälde bei diesen nationalen Feiern jedesmal mit der 7. Sinfonie, die, seit Richard Wagners kühner Deutung, noch heute häufig etwas einseitig nur als „Apotheose des Tanzes“ erklärt wird, dagegen einen viel konkreteren Ideengehalt zu haben scheint.

„Wellingtons Sieg in der Schlacht bey Vittoria“ befestigte Beethovens Ruhm auch – oder besonders! – bei amüsichen Menschen, so daß der Komponist, wie einer seiner Besucher zu berichten wußte, das Werk für eine Dummheit erklärt haben soll. Aber die Wiener konnten diese „Dummheit“ gar nicht oft genug hören. Deshalb wiederholte sie Beethoven noch einige Male und setzte sie als durchschlagende Zugnummer auch an den Schluß der „Großen musikalischen Akademie“, die er vor etwa 6000 Zuhörern, darunter den Gästen des Wiener Kongresses (Bild 30), am 29. November 1814 im Großen Redoutensaal durchführte. Für dieses Ereignis hatte er als Neuheit noch eine politische Festkantate „Der glorreiche Augenblick“ geschaffen, deren wenig bedeutender Text ihn freilich nicht zu besonderem Höhenfluge des Geistes angeregt hatte, so daß auch diese Komposition, trotz einer Neutextierung in jüngerer Zeit, in den Konzertsälen kaum noch anzutreffen ist.

Man darf als sicher annehmen, daß Beethoven in den Wogen der nationalen Begeisterung jener Monate den Kopf oben behielt. Vielleicht hat ihn sogar die als Folge des Wiener Kongresses einsetzende österreichisch-preußisch-russische Reaktion gar nicht mehr verwundet. Für einen politisch so klaren sehenden Menschen wie Beethoven mußte es deutlich werden, daß der zerschlagene napoleonische Despotismus noch nicht von der Herrschaft der Völker abgelöst werden würde. Doch

Beethoven, diese kämpferische Natur, verzagte auch bei Rückschlägen nicht. Gerade aus dem ersten Jahrzehnt der Metternichschen Reaktion berichtet Beethovens dienstwilliger Sekretär Schindler von der revolutionär-fortschrittlichen Haltung des Tondichters. Schindler faßte sogar die Beweggründe zusammen, die Beethoven „bestimmen konnten, ein consequenter Gegner der österreichischen Staatspolitik, der Regierung, wie auch des kaiserlichen Hofes zu seyn“, und nennt als solche unter anderen: die willkürliche und bestechliche Rechtspflege, die Übergriffe der Polizei, den Bürokratismus des Staatsapparates, die Ausschweifung und Demoralisation der Aristokratie, die Uninteressiertheit des Hofes an Kunststücken. Gegen diese in jedem Kunstwerk eine Staatsgefahr witternde Zeit stand Beethoven mit seinen sich an die Freiheit des Menschengeschlechts wendenden, völkerverbindenden Werken wie der 9. Sinfonie und der „Missa solemnis“ in schärfstem Gegensatz – auch allen Hemmnissen und Verdrießlichkeiten des eigenen Daseins, an denen es ihm nicht fehlte, trotzend.

Große Sorgen machte ihm sein Neffe Karl (Bild 32a), dessen Vormundschaft er nach dem Tode seines Bruders übernommen hatte und den er kraftvoll gegen die Einflüsse der Mutter, einer moralisch nicht einwandfreien, verlogenen und verschlagenen Frau, verteidigen mußte. Er hängt seine ganze Liebe an den Jungling, der diese Zuneigung mit wenig Dank lohnte und alle Ermahnungen (Bild 32b) in den Wind schlug. Ein sinnloser Selbstmordversuch Karl van Beethovens, der nach mißglücktem Studium Berufssoldat wurde und 1858 nach wechselvollem Schicksal gestorben ist, trug sicherlich zu den Aufregungen bei, die des Meisters Ende beschleunigten. Ferdinand Waldmüllers Ölgemälde (Bild 33) zeigt den Komponisten in diesen Jahren, der durch seine unverdrossen bei Wind und Wetter unternommenen Spaziergänge eine stadtbekanntere Persönlichkeit war (Bilder 34a und b).

In seinem sechsten Lebensjahrzehnt floß der schöpferische Born Beethovens langsamer. Das war jedoch nicht durch Mangel an Einfällen oder durch Schwierigkeiten, das nur noch innerlich Gehörte nach außen zu leiten, begründet, sondern durch den immer strengeren Maßstab, den Beethoven an sein Schaffen legte. Er hatte die musikalischen Formgesetze und

Ausdrucksgestaltungen seiner großen Vorbilder Haydn und Mozart übernommen und sie zu eigenen, nur ihm allein angehörenden Gebilden geformt. Nun war eine neue Generation mit neuen Kunstinhalten und einer neuen Kunstsprache herangewachsen. Goethe verachtete sie und nannte das Neue „das Kranke“, das Alte jedoch „das Gesunde“. Auch Beethoven fand nur zögernd den Zugang zu den Schöpfungen eines Webers und eines Schuberts. Selbstverständlich wird er das fortschrittlich Neue in der Oper „Der Freischütz“ erkannt haben, aber er selbst hätte für einen solchen romantischen Stoff wahrscheinlich keine Neigung gehabt. Wohl plante er, seinem „Fidelio“, der 1822 wieder und nun endgültig in den Spielplan aufgenommen worden war (Bild 35), Nachfolger zu geben. Aber eine romantische Märchenoper „Melusine“, die der ihn verehrende Dichter Franz Grillparzer ihm anbot, war nichts für einen Mann, der „Fidelio“ geschrieben hatte und der an gewaltige Stoffe wie „Faust“, „Romulus“, „Brutus“, „Macbeth“ oder „Odysseus“ dachte.

Die Weite seines Erlebens wird staunenregend offenbar, wenn – wie seine Konversationshefte es verraten (Bild 36) – zuweilen tiefste Gedanken mit kindlich-frohen, zuweilen aber auch größeren Scherzen wechseln, oder wenn neben der aufrichtigen Dankbarkeit für die Freunde auch heftige Zurechtweisungen oder, in harmloseren Fällen, Hänseleien wie die gegen den wohlbeliebten, als „Fallstaff“, verspotteten Geiger Schuppanzigh (Bild 37) stehen.

Diese Weite spiegelt sich in seinem Werk wider, vor allem in der noch längst nicht in ihrer ganzen Bedeutung erkannten Bezogenheit zwischen künstlerischem Schaffen und Volksmusik. Schon im rheinischen Bonn hatte er an den Liedern der Schiffer und Bauern seine Freude gehabt. Ihre Melodien waren in künstlerischer Gestaltung in seine Werke eingegangen, und selbst in seinen scheinbar gänzlich subjektiven Schöpfungen lebt die gesunde Volksmusik, durch die der erste der großen deutschen Klassiker der Musik, Joseph Haydn, die Sonate und die Sinfonie aus den abgegrenzten Bezirken höfisch-ästhetischer Unterhaltung herausgehoben und weiteren Kreisen des Volkes als Gabe eben dieses Volkes zurückgegeben hatte. Anton Schindler erzählt uns anschaulich, wie Beethoven

für die sieben Musikanten, die, Kunstgefahrten der Wiener Straßemusikanten (Bild 38), im Mödlinger Gasthof „Zwei Raben“ zum Tanz aufspielten, seine erst 1907 wieder aufgefundenen, seither als „Mödlinger Tänze“ bekannten Beiträge zur künstlerisch gestalteten Volksmusik lieferte. Schließt sich nicht der Bogen seines Schaffens, wenn sich am Ende seiner letzten Klaviersonate (Bild 39) aus der kunstvollen Verflechtung der Stimmen ganz schlicht und volksliedhaft das Variationsthema der „Arietta“ herauslöst? Selbst den lange Zeit als subjektivistische Geheimniskrämerie eines tauben Klaviersonaten und fünf letzten Streichquartetten ermangelt es keineswegs einer solchen, freilich auf eine höhere Ebene gehobenen, jedoch im letzten Sinne volkstümlichen Einfachheit und Größe der musikalischen Gedanken.

Was Beethoven noch der großen Öffentlichkeit zu sagen hatte, sprach er in so gewaltigen Werken wie der 9. Sinfonie und der Missa solemnis aus. Erstaunlicherweise versagten die Musikfreunde nicht, als der nur notgedrungen zum großen Einsamen gestempelte, in Wahrheit die Verbindung mit dem Leben und mit den Menschen angstvoll suchende Künstler ihnen jene Forderung stellte, die er an den Schluß seiner Missa solemnis schrieb: „Von Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen!“ Die Einladung zu seinem damals „Akademie“ genannten, der Mode der Zeit entsprechend außerordentlich langen und reichhaltigen Konzert am 7. Mai 1824 (Bild 40), das die 9. Sinfonie und Teile der Missa solemnis brachte, zog alle an Beethovens Kunst interessierten Wiener in das Theater. Beethoven stand trotz seiner Taubheit zum Schein selbst am Dirigentenpult. Er hörte nicht einmal mehr den Beifall der Menge, so daß eine mitwirkende Sängerin den Meister umdrehte, damit er ihn wenigstens sähe. Es wurde übel vermerkt, daß die Hofloge leer geblieben war, obgleich Beethoven die Kaiserfamilie persönlich eingeladen hatte – dies noch ein Rest aristokratisch-höfischer Kunstpflege. Das Bürgertum war in den Jahrzehnten, in die Beethovens Schaffen und Wirken fiel, endgültig Träger des Kulturlebens geworden. Monarchen und Aristokraten, die früher die Auftraggeber des Künstlers gewesen waren, gehörten nun im Zeitalter des sich auf kapi-

talistischer Grundlage entwickelnden Musiklebens ebenso zum „zahlenden Publikum“ wie die bürgerlichen Freunde der Kunst. Zu ihnen sprach Beethoven mit seinem großen Freudenhymnus der 9. Sinfonie (Bild 41), die noch einmal, wie vor dem die rein instrumentalen Werke, nun aber durch das Wort überhöht, Schillers Forderung nach Menschlichkeit und Brüderlichkeit aufstellt. Derselbe Wille des Künstlers klingt aus der Missa solemnis, die den Rahmen liturgischer Kirchenmusik sprengt und in die erhabene Forderung nach Frieden für die Menschen mündet.

Der alternde Beethoven, den es immer noch rastlos von Wohnung zu Wohnung trieb, schlug im Herbst 1825 in dem einstmals nach den schwarzgekleideten spanischen Benediktinermönchen genannten „Schwarzspanierhaus“ (Bild 43) sein letztes Heim auf (Bild 44). Dort entstanden seine späten Kompositionen (Bild 45), dort studierte er mit wachsendem Erstaunen die Schöpfungen Franz Schuberts, der ihn tief verehrte, sich ihm aber kaum zu nahen wagte und ihm ehrfurchtsvoll schon 1822 ein Variationenwerk gewidmet hatte (Bild 46b). Dort auch hauchte Ludwig van Beethoven am Nachmittag des 26. März 1827 seine Seele aus, während draußen ein Frühjahrsgewitter tobte. Er hatte in den letzten Lebensmonaten viel leiden müssen, so daß die ihn besuchenden Freunde und sein von der Geschichte in wechselnde Beleuchtung getauchter opferungsvoller Famulus Anton Schindler (Bild 46a) ebenfalls schwere Tage und Wochen durchlebten. Letzte Lichtblicke des an Leberschrumpfung leidenden Kranken, dem Funktionen des Unterleibes nur zeitweise Linderung verschafften, waren eine Weinsendung des Mainzer Verlags Schott und ein Brief der Philharmonischen Gesellschaft in London gewesen, die ihm 100 Pfund Sterling als Anzahlung auf die gewünschte 10. Sinfonie sandte. Mit ihrer Skizzierung beschäftigte sich Beethoven bis in seine letzten Lebenstage.

Beethovens Leichenbegängnis (Bild 47) gestaltete sich zu einer Trauerfeier des ganzen Volkes. Die Schulen waren geschlossen und Militär wurde aufgeboten, um den Verkehr auf den Straßen aufrechtzuerhalten. Acht Kapellmeister schritten mit umflorten Kerzen neben den Sarge, die Freunde und Lehrer, unter ihnen Franz Schubert, Carl Czerny und Ignaz

Schuppanzigh, folgten ihm. Nachdem eine von Grillparzer verfaßte Grabrede gesprochen worden war, wurde Beethoven auf dem Währinger Friedhof beigesetzt, wo wenig mehr als ein Jahr danach auch Franz Schubert ganz in seiner Nähe beigesetzt wurde. Seit 1888 ruhen seine Gebeine wie die zahlreicher anderer Künstler und Wissenschaftler in Ehrengräbern auf dem Wiener Zentralfriedhof.

Beethovens Werk ist über Generationen hinweg lebendig geblieben und verkündet in jedem Takt menschliche Stärke und sittliche Kraft. Doch auch die Züge seines Gesichts, wie sie Maler und Zeichner mit verschiedenen Temperamenten sahen und wiedergaben und wie man sie 1812 nach der Natur dem Lebenden und 1827 dem Toten abnahm (Bild 48), unterstützen dieses Wissen, daß der Menschheit in Ludwig van Beethoven ein Vorbild gegeben war, dem nachzuleben sich lohnt.

BILDFOLGE

1. Rheinansicht mit Blick auf Bonn. Stich von Ziegler nach Janscha um 1790.
2. a) Beethovens Geburtshaus (Gartenseite) in der Bonngasse.
b) Späteres Wohnhaus in der Rheingasse. Ölbild.
3. a) Ankündigung von Beethovens erstem öffentlichen Auftreten, 1778.
b) Titelblatt der ersten im Druck erschienenen Sonaten, 1783.
4. a) Beethoven, sechzehnjährig. Schattenriß von Neesen.
b) Musiksaal im kurfürstlichen Lustschloß zu Brühl.
5. a) Christian Gottlob Neefe. Stich von C. G. A. Liebe nach J. G. Rosenber.
b) Eulogius Schneider. Stich von Ketterlinus nach einer Zeichnung von Lohbauer.
6. Die wichtigsten Freunde der Bonner Zeit. Oben: Stephan v. Breuning, Franz Ries und Gerhard Wegeler; unten: Teestunde bei Frau v. Breuning. Unbezeichneter Schattenriß.
7. a) Grenzpfahl (Freiheitsbaum) der Französischen Republik. Aquarell von Goethe, 1792, aus der Sammlung Kippenberg.
b) Graf Waldsteins Geleitwort im Stammbuch der Bonner Freunde für Beethoven bei seinem Abschied von Bonn, 1792.
8. Blick vom Wiener Berg auf Wien. Aquarell von Loder.
9. Promenade im Wiener Prater. Zeichnung von Georg V. Kininger.
10. Der Kohlmarkt in Wien. Farbstich um 1800.
11. Palast des Fürsten Kinsky an der Freyung in Wien. Zeichnung von Salomon Kleiner.
12. Titelblatt des Erstdruckes der drei Klaviertrios op. 1, 1795.
13. a) Joseph Haydn. Stich von W. Daniell nach einer Zeichnung von G. Dance, 1794.
b) Johann Schenk. Zeitgenössisches Ölbild.
14. Ankündigungszettel der „Großen musikalischen Akademie“ vom 29. März 1795.
15. Beethoven, 1803. Elfenbeinminiatur von Christian Hornemann.
16. Heiligenstadt bei Wien. Lithographie von Raulino.



1. Rheinansicht mit Blick auf Bonn

Stich von Ziegler um 1790

Beethovens Vaterstadt Bonn war seit dem 13. Jahrhundert die Residenzstadt eines kleinen deutschen Kirchenstaates, des Erzbistums und Kurfürstentums Köln.

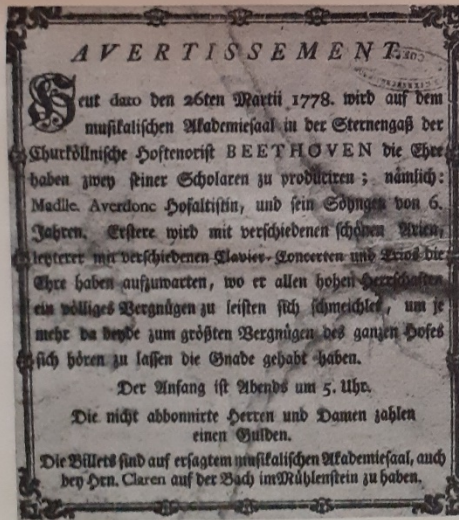


2. Beethovens Geburtshaus (Gartenseite) in der Bonngasse



Späteres Wohnhaus in der Rheingasse
Ölbild

Im Hintergebäude der Bonngasse Nr. 515 (heute Nr. 20) wurde Beethoven am 16. oder 17. 12. 1770 als Sohn eines Tenoristen der Hofkapelle geboren. Ende 1776 zog die Familie in das Haus des Bäckermeisters Fischer in der Rheingasse, in dem schon der Großvater, Hofkapellmeister Louis van Beethoven, gewohnt hatte; dort verlebte der Enkel die Bonner Jahre.



3. Ankündigung von Beethovens erstem öffentlichem Auftreten, 1778



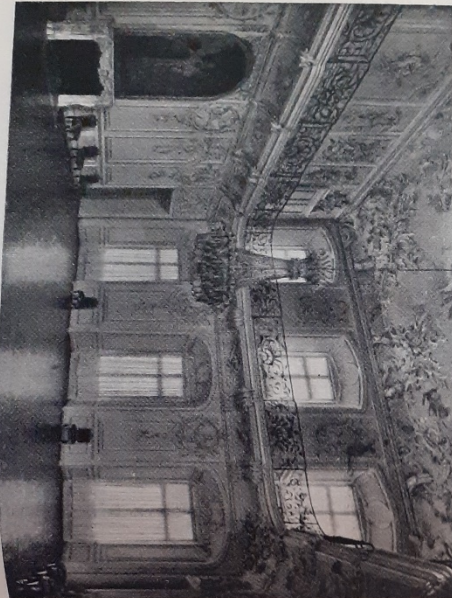
Titelblatt der ersten im Druck erschienenen Sonaten, 1783

Früh schon suchte der Vater aus den Talenten des Sohnes Kapital zu schlagen. Auf beiden Dokumenten macht er ihn zwei Jahre jünger. Das Titelblatt der ersten gedruckten Sonaten trägt das Wappen des Kurfürsten und die Widmung an ihn. Die erhoffte feste Anstellung in der Hofkapelle erfolgte aber erst unter dessen Nachfolger.



Beethoven, sechzehnjährig
Schattenriß von Neesen, Original
verschollen.

Der Schattenriß stellt den jungen Beethoven in der Glatzstadt des Hofmusiklers dar. Schon seit seinem zwölften Jahr wirkte er in der kurfürstlichen Kapelle als Spieler von Clavier- und Orgel-Vorspieler. 1785 wurde er seinem Lehrer Neefe (siehe unten) Theater- und Konzert-Organist an der Orgel und am Cembalo vertalt.



4. Musiksaal im kurfürstlichen Lustschloß zu Brühl
Die kurfürstliche Hofkapelle wurde oft auf eines der Lustschlößer in der Umgebung von Bonn befohlen, um den Glanz der Hofhaltung in den prunkvollen Räumen zu erhöhen. Auch im Rokokomusiksaal der „Fogusenburg“ zu Brühl, halbwegs zwischen Bonn und Köln, ist der junge Ludwig wie im der obige Schattenriß häufig tätig gewesen.



Eulogius Schneider
Stich von Ketterlin nach Zeichnung von Lohbauer



5. Christian Gottlob Neefe
Stich von C. G. A. Liebe nach Zeichnung von J. G. Rosenberg

Seinem Lehrer, dem kurfürstlichen Hoforganisten und -musikdirektor Neefe, verdankt Beethoven sehr viel. Neefe erkannte als erster die überragende Begabung seines Schülers und förderte sie selbstlos. — Schon sehr bald wirkten die freiheitlichen Gedanken der Französischen Revolution auf den jungen Beethoven ein. Er gehörte zu der großen Hörerschar des begeisterten Wortführers ihrer Ideen und Ziele, des Bonner Universitätsprofessors Eulogius Schneider, und subskribierte auch auf dessen Gedichte zu ihrem Ruhm.

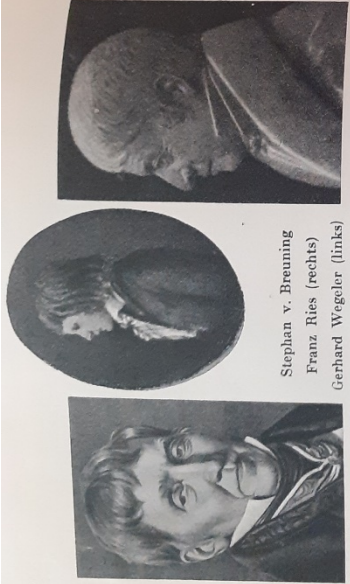
Grenzpfahl (Freiheitsbaum) der Französischen Republik

Aquarell von Goethe, 1792. Als Beethoven Bonn im August 1792 erreichte, fand er die französische Revolutionäre in der Gegend der jungen Republik schon nahe an seine Heimat herangerückt, und deren Besetzung 1794, machte ihn zum Bürger der französischen Republik. Hofdienst unmöglich. Auf der Reise durch das hessische Kriegsgebiet mag ihm von fern die Marschallaise ans Ohr gedrungen sein oder der Choral der Etoile, der noch bis in die Marschvorfrieden der Eroica nachwirkte.



Leben Erdbeeren!
 Der wirrenicht auf Wien zur Aufzählung ihrer Lage
 beschränken Wägen. Mozart's Genius beist auf
 zum Bescheid den Tod sind Zögler. Sag dem Säuer,
 gepflegten Gärten fast zu Zerküß, aber dem Stoff.
 feig; Sag ich was ich er auf einmal mit immer den
 trübsicht zu werden. Sag dem Säuer, aber dem Stoff.
 verhalten Sie: Mozart's Geist ist fragend geworden.
 Leon S. v. B. 1792. *Heuer stand Wolf*

7. Graf Waldsteins Geleitwort bei Beethovens Abschied von Bonn. 1792
 Es spricht das Ziel dieser zweiten Fahrt des jungen Bonner Musikers nach der
 Domstadt aus, die ihn nun für immer festhalten sollte.



Stephan v. Breuning
 Franz Ries (rechts)
 Gerhard Wegeler (links)



Teezeit bei Frau v. Breuning. Unbezeichneter Schattenriß
 6. Die wichtigsten Freunde aus der Bonner Zeit

Franz Ries, kurfürstlicher Konzertmeister, war Violinlehrer des jungen Beethoven. Sein Sohn Ferdinand wurde 1801–1805 dessen Schüler in Wien und gab mit Gerhard Wegeler, Arzt, Gatte Eleonore v. Breunings, 1838 und 1845 grundlegende „Biographische Notizen“ heraus. In der Familie der Frau v. Breuning fand Beethoven nach dem Tod der Mutter Ersatz für das fehlende Familienleben, wie auch wertvolle menschliche und geistige Erziehung. Die Tochter Eleonore ist das Urbild der Leonore. Von den Söhnen stiedelte Stephan v. Breuning nach Wien über. Das Buch seines Sohnes Gerhard „Aus dem Schwarzspannerhause“, 1874, ist ein wichtiger Augenzeugenbericht über die letzten Lebensjahre des Meisters.



8. Blick vom Wiener Berg auf Wien

Aquarell von Loder

Im November 1792 kam Beethoven nach Wien. Die malerische Wiener Landschaft mit ihrer Einheit von Ebene, Strom und sanften Bergzügen, hier von der im Süden der Stadt – damals noch außerhalb – gelegenen Bodenschwelle des „Wiener Berges“ gesehen, hat den Rheinländer wohl angeheimelt und immer zu weiten Fußwanderungen verlockt.



9. Promenade im Wiener Prater Zeichnung von Georg V. Kiningier

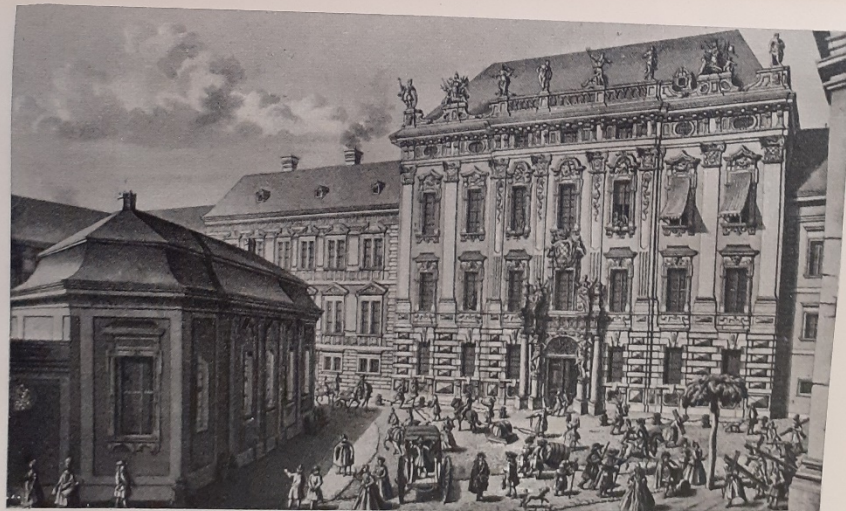
Im Prater – einst ein riesiger Tierpark der Habsburger – hatte Joseph II. 1766 „jedermann . . . frey spazieren zu gehn erlaubt“. Der vordere Teil wurde zum Vergnügungspark des Volkspraters, die Anlagen südlich davon der Treffpunkt des Adels und des aufstrebenden Bürgertums.



10. Der Kohlmarkt in Wien

Farbstich um 1800

Das pulsierende Leben der Handelsmetropole Wien mag den Kleinstädter zuerst in Erstaunen gesetzt haben. Vielgeschossige Häuser säumten die Hauptgeschäftstraßen, und die Auslagen zogen ihn immer an. Am Kohlmarkt besuchte er häufig die Musikalienhandlung von Artaria, im Paternostergäßchen zwischen Kohlmarkt und Graben die Kunst- und Musikalienhandlung von Steiner und Haslinger.



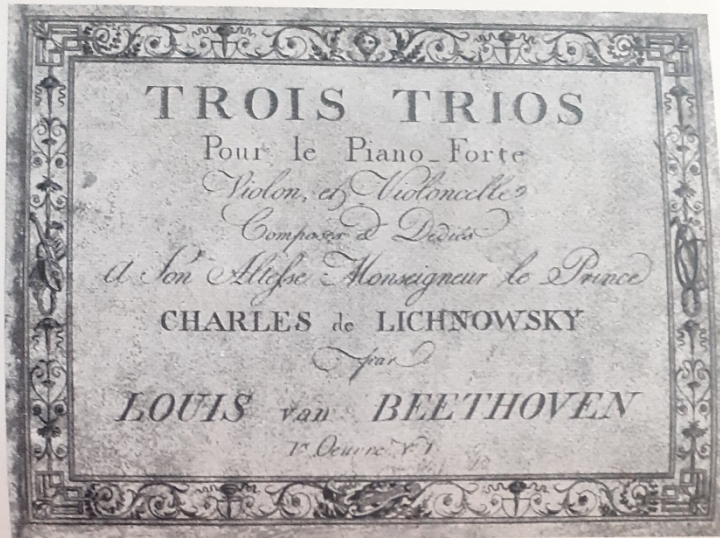
11. Palast des Fürsten Kinsky an der Freyung in Wien

Zeichnung von Salomon Kleiner

Die Paläste des Adels waren am Ende des 18. Jahrhunderts noch Hauptschauplatz der Musikpflege in Wien. Beethoven, durch die politischen Ereignisse seiner rheinischen Einkünfte beraubt und auf sich selbst gestellt, suchte und fand dort als Klavierspieler von ungewöhnlichem Können bald Eingang. Die Namen der Wiener Kinsky, Lichnowsky, Lobkowitz, Erzherzog Rudolph, des russischen Gesandten Rasumowski und anderer auf den Widmungen seiner Werke zeugen aber auch für die Beachtung, die der Komponist Beethoven bei ihnen fand.

12. Titelblatt
der drei Klaviertrios
op. 1, 1795

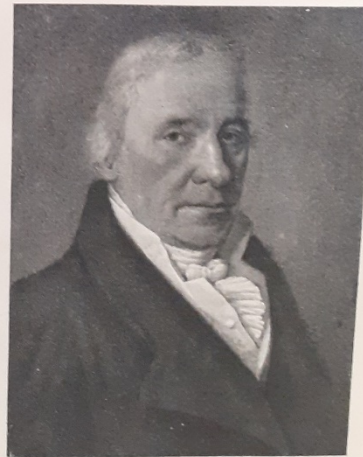
Die heute jedem Kammermusikspielern bekannten drei Klaviertrios in Es-dur, G-dur und c-moll, die Beethoven als op. 1 1795 im Druckerscheinen ließ, sind sicherlich schon mehrere Jahre früher in den Soireen des Fürsten Lichnowsky, dem sie gewidmet sind, gespielt worden, ehe der junge Meister damit rechnen konnte, daß das Publikum sich an die Eigenwilligkeit der Werke gewöhnt hätte und zur Subskription bereit sei.



13. Joseph Haydn

Stich von W. Daniell nach Zeichnung von G. Dance, 1794

Der mit eigenen schöpferischen Plänen beschäftigte Altmeister nahm den Unterricht nicht so ernst, wie der wißbegierige und eigenwillige Schüler – den „Großmogul“ nannte Haydn ihn scherzend – es sich wünschte. Beethoven begab sich daher heimlich noch zu dem Spielopern- und Kirchenkomponisten Johann Schenk in die Lehre und, nach Haydns Abreise nach London Anfang 1794, zu dem Theoretiker Albrechtsberger sowie zu dem Gluckschüler Salieri.



Johann Schenk

Zeitgenössisches Ölbild

14. Ankündigung der „Großen musikalischen Akademie“, 1795

Beethovens über die Adelskreise hinausgedungenen Ruf beweist die Kritik seines ersten öffentlichen Auftretens als Solist und Komponist in dem alljährlich im Burgtheater zu Wohlthatigkeitszwecken veranstalteten öffentlichen Konzert – damals „Akademie“ genannt – am 29. 3. 1795: „Zum Zwischenspiel hat der berühmte Herr van Beethoven mit einem von ihm selbst verfaßten ganz neuen Konzerte auf dem Pianoforte (es war das in B-dur, op. 19) den ungeheilten Beifall des Publikums geärndet“ (Wiener Zeitung 1. 4. 1795).

Gente Sonntag den 29. März 1795.

die k. k. bürgerliche Tonkünstlergesellschaft
in m. l. k. Nationaltheater
zum Vortheil ihrer Wittwen und Waisen

Eine große musikalische Akademie

in zwey Abtheilungen zu geben, die über haben.

Erste Abtheilung.

1) Eine große neue Symphonie vom Hrn. Kapellmeister Carl Maria von Weber.
2) Ein neues Konzert auf dem Piano Forte, welches von dem Meiste Herrn Ludwig van Beethoven, und von seiner Gattin.

Zweite Abtheilung.

Der erste Theil hat in selbiger Sprache angefaßten Cantaten
S C H R I T T E N :

Osias, König in Judäa,
von der Erhabung bei abstrahieren Hrn. Carl Maria von Weber.
Drey neue mit dem Piano Forte angefaßte Lieder:
Missa, für die Orgel. O. Weigl, Hr. Kapellmeister.
Missa, für die Orgel. O. Weigl, Hr. Kapellmeister.
Missa, für die Orgel. O. Weigl, Hr. Kapellmeister.

Der zweite Theil hat in selbiger Sprache angefaßten Cantaten
S C H R I T T E N :

Osias, König in Judäa,
von der Erhabung bei abstrahieren Hrn. Carl Maria von Weber.
Drey neue mit dem Piano Forte angefaßte Lieder:
Missa, für die Orgel. O. Weigl, Hr. Kapellmeister.
Missa, für die Orgel. O. Weigl, Hr. Kapellmeister.
Missa, für die Orgel. O. Weigl, Hr. Kapellmeister.

Die Musik von dem Componisten ist ebenfalls von der Stelle der 7. u. 8. zu haben.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Oggi Domenica il 29. Marzo 1795
nel Teatro Nazionale
in Società della Musica
alla Fianca di esse

**UNA GRANDE
ACCADEMIA DI MUSICA,**
in due parti, nella quale si eleggerà

Per prima parte:
1) Una grande nuova Simfonia del Signor Maestro Carl Maria von Weber.
2) Il Signor Maestro Ludovico van Beethoven, tenuto dal Piano Forte un Concerto nuovo di sua composizione.

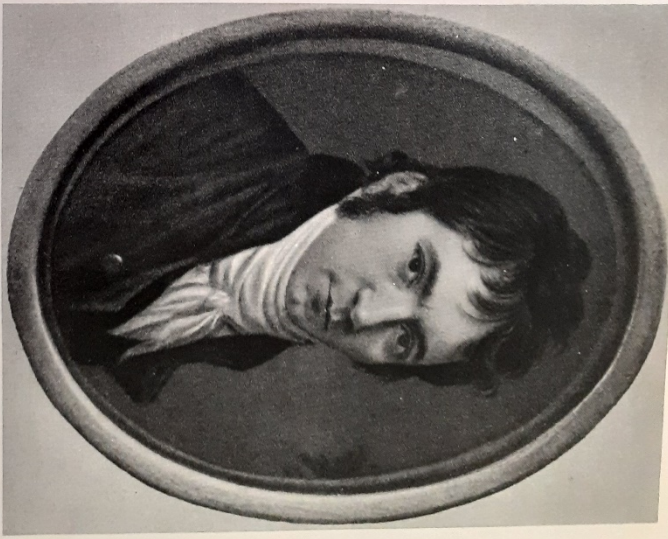
Per seconda parte:
Sarà eleggita in lingua Italiana di primo atto il suo Giuda.
I N T I M A T O :

GIOAS, RE DI GIUDA,
composto dal celebre Signor Maestro Carl Maria von Weber.
Le parti principali saranno cantate dai Signori predetti:
Gioas, Signor Vignoni. O. Giuda, Signor Sant.
Zabie, Signor Zani. O. Misak, Signor Vogel.
Atalia, Signor Marzocchi. O. Isabella, Signor Spangher.

L'Accademia fra cantanti e fessimati sarà eleggita da più di 150 Persone.
Le parti principali saranno cantate dai Signori predetti.
Li prezzi per l'ingresso sono come il solito al Teatro Nazionale.
Li Signori, che sono debiti pagare avanti per l'entrata, riceveranno il biglietto a più.
Per li Padri abbonati quelli Signori, che non sono intenzionati di comparire, sono rispettivamente pregati di darne avviso a tempo alla Caffè.
I Libretti dell'Orchestra si trovano alla Caffè per 2 cent.
Il principio dell'Accademia sarà alle ore 7 in punto.

Wenige Beethoven-Bildnisse widersprechen so sehr dem „störtschen Wesen“, dessen der junge Meister sich selbst im Heiligenstädter Testament anlagte, wie die gefösten Zuge auf der Miniatur von Hornemann. Haartracht und Kleidung veranschaulichen die Wandlung der Mode unter dem Einfluß der Französischen Revolution, deren Verkündigung der Menschenrechte so tiefe Wurzeln in dem Künstler und Menschen Beethoven geschlagen hat.

15. Beethoven, 1803
Eifenbezeichnung von Christian Hornemann

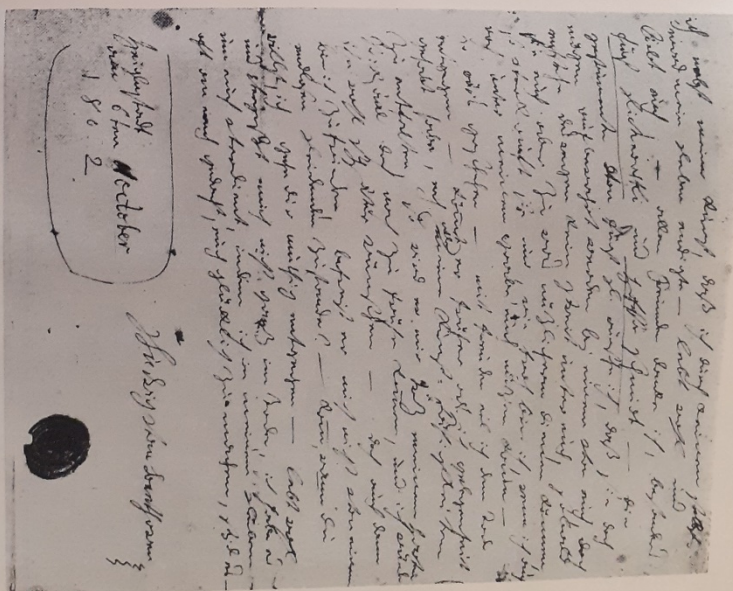




16. Heiligenstadt bei Wien

Lithographie von Raulino

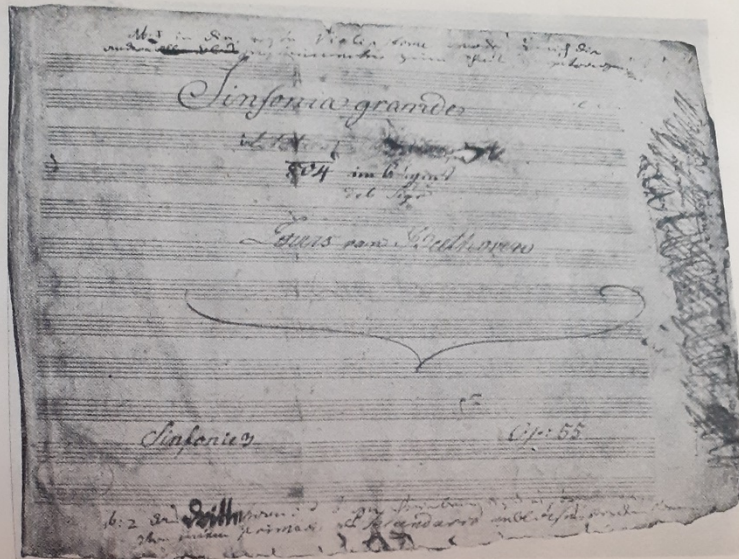
Seitdem Beethoven in Wien festen Fuß gefaßt hatte, liebte er es, die warme Jahreszeit auf dem Lande in der näheren oder ferneren Umgebung zu verbringen. In Heiligenstadt, nördlich der Stadt gelegen und noch heute teilweise von ländlich-biedermeierlichem Charakter, verlebte er die Sommermonate der Jahre 1802 – damals entstand das „Heiligenstädter Testament“ (Abb. 17) –, 1808, 1815 und 1817.



17. Schlussseite des Heiligenstädter Testamentes, 1802

Während seines Sommeraufenthaltes in Heiligenstadt, 1802, überkam Beethoven plötzlich die Ahnung von der Unheilbarkeit seines ihm seit sechs Jahren zunehmend pochigenden Gehörleidens und eines vielleicht nahen Todes. Das dort für seine beiden Brüder niedergeschriebene Schriftstück ist ein erschütterndes Dokument der sich aus der Erlaubung für den Menschen Beethoven ergebenden Folgen und seines Willens, sie im Schaffen zu überwinden. Bei den erwähnten Instrumenten handelt es sich um die wertvollen italienischen Streichquartettinstrumente, die ihm Fürst Lichnowsky geschenkt hatte.

18. Titelseite
 der dritten Sinfonie
 („Eroica“) op. 55
 Die dritte Sinfonie sollte
 „Buonaparte“ heißen, in
 dem Beethoven einen der
 großen Menschheitsheroen
 sah. Bei der Nachricht
 aber, daß der Konsul
 sich zum Kaiser gemacht
 habe, zerriß er das Titel-
 blatt der versandbereiten
 Abschrift und radierte
 selbst auf der für ihn an-
 gefertigten Kopie die
 zweite Zeile des Titels
 „intitolata Buonaparte“
 wütend aus. In den Jah-
 ren 1802/03 entstanden,
 ist das Werk ein Beweis
 dafür, wie wenig das er-
 kannte schwere Schicksal
 die Schaffenskraft behin-
 derte, wie sehr es den bei
 der Drucklegung erteilten
 Namen Sinfonia eroica
 (heldische Sinfonie) zu
 Recht trägt.



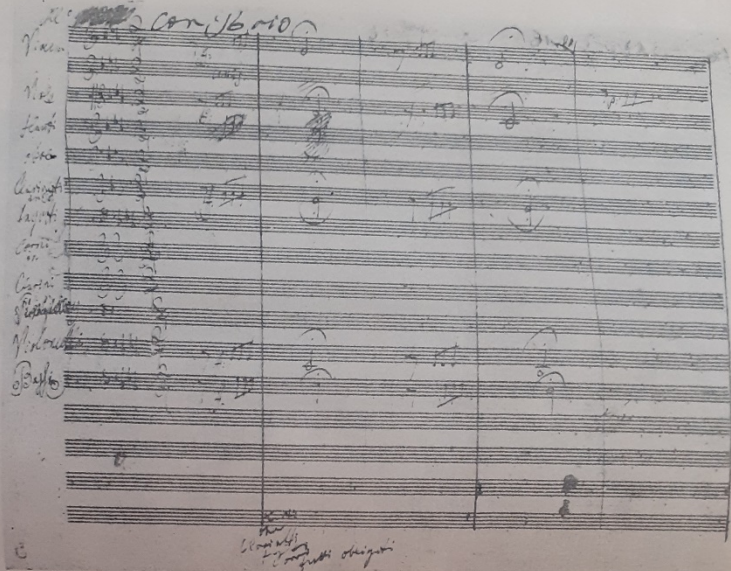
19. Einzug Napoleons in Wien, 1805

Zeitgenössischer Stich

Nach der Kapitulation der Österreicher am 20. 10. 1805 bei Ulm war Napoleons Marsch auf Wien nicht mehr aufzuhalten. Am 13. 11. zog er in die Donaustadt ein und versetzte damit dem „Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation“ den Todesstoß. Wenige Tage darauf, am 20., 21. und 22. 11. wurde Beethovens neue Oper, „Fidelio oder die eheliche Liebe“ im Theater an der Wien uraufgeführt, fand bei dem vorwiegend französischen Publikum kein Verständnis und mußte abgesetzt werden.

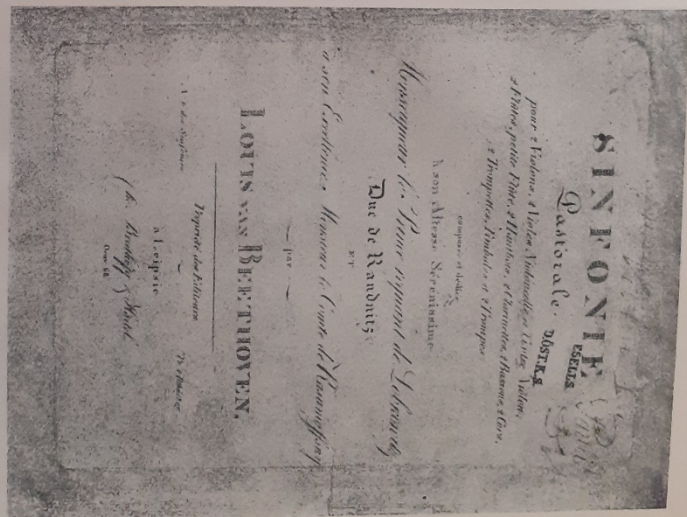
20. Beginn der
fünften Sinfonie c-moll,
op. 67

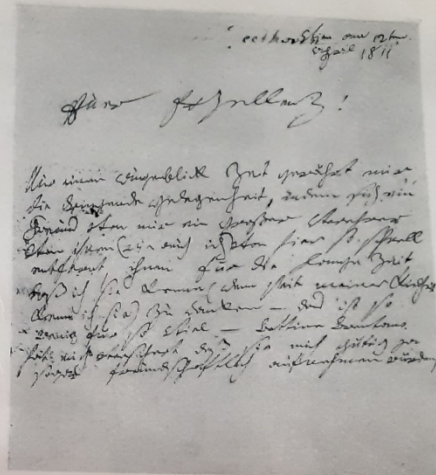
Wir sehen in der Notenschrift des Meisters das Hauptthema des ersten Satzes der „Fünften“, das er zu Schindler mit den Worten charakterisierte: „So klopft das Schicksal an die Pforte.“ Etwa fünf Jahre hat ihn das gewaltige Werk beschäftigt, die Skizzen reichen bis in die Zeit der „Eroica“ zurück, und ihr Verwand ist auch der kämpferische, sieghafte Charakter der „Fünften“. Die Uraufführung erfolgte in der Akademie am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien, u. a. zusammen mit der „Pastorale“ und der Chorphantasie.



21. Titelblatt des Erstdruckes der sechsten Sinfonie (Pastorale)
op. 68, 1809

Die Pastoralsinfonie, 1808 beendet wie die fünfte, dem Fürsten Lobkowitz sowie dem russischen Gesandten und Muskr. und Graf Rasumowski gewidmet, spiegelt Beethovens große Naturliebe wider und den bernühigten und lasenden Eindruck, den die hebliche Wiener Umgebung auf ihn machte. Sagte er doch zu Schindler beim Durchwandern des anmutigen, bachdurchrieselten Wiesentals zwischen Heiligenstadt und Sudorf: „Hier habe ich die Scene am Bach geschrieben, und die Gollammer da oben, die Wacheln, Nachtigallen ringsum haben mitkomponiert.“





22. Bettina Brentano, 1809 Unbezeichnete Miniatur

Brief Beethovens an Goethe vom 12. 4. 1811

Während ihres Besuches 1810 in Wien bei ihrem Bruder Franz, dessen Familie mit Beethoven befreundet war, fand Bettina bei diesem Eingang und bald sein Vertrauen. In begeisterten Briefen erzählt sie Goethe von dem großen musikalischen Genius und sucht eine Begegnung herbeizuführen. Durch sie ermutigt, schreibt Beethoven am 12. 4. 1811 an den längst verehrten Dichter und kündigt ihm ein Exemplar seiner Musik zu „Egmont“ an.

23. Das Tempelbad in Teplitz

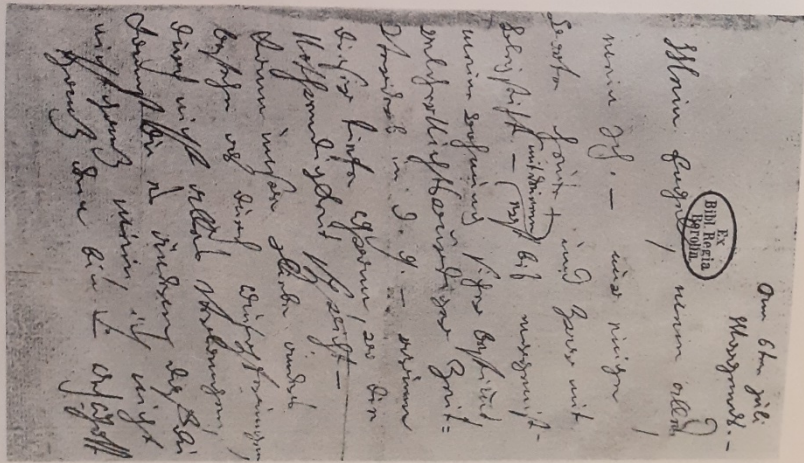
Zeitgenössischer Stich

In dem böhmischen Bade hielt sich Beethoven 1811 und 1812 zur Kur auf, trat mit literarischen Persönlichkeiten wie Varnhagen, Rahel Lewin, Tiedge in freundschaftliche Beziehung und faßte tiefe Neigung zu der Berlinerin Amalie Sebald. Im Juli und September 1812 traf er hier mit Goethe zusammen, und der starke Eindruck, den Dichter und Komponist aufeinander machten, ist in Tagebüchern Goethes und in Briefen von beiden bezeugt, ebenso aber auch die Gegensätzlichkeit zwischen der „ungebändigsten Persönlichkeit“ des Musikers und der sich der „Hofluft“ willig anpassenden des Dichters. — Hier entstand 1812 die heitere achte Sinfonie.



24. Hausmusik
in der Familie Malfatti
Zeitgenössisches Ölbild

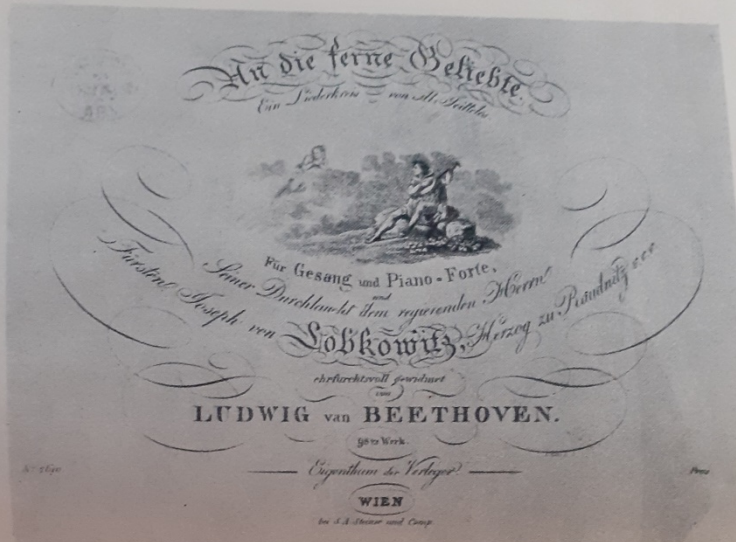
Mit der Familie Malfatti verbanden Beethoven seit 1807 enge freundschaftliche Beziehungen. In dem Landhaus in Hietzing war er häufiger Gast. Besonders zog ihn Therese, die eine der beiden schönen Töchter, an, und manche halten sie für eine der möglichen Adressatinnen des Briefes an die „Unsterbliche Geliebte“. Einen Heiratsantrag Beethovens wies sie ab. Ihr verdanken wir einige der schönsten Goethelieder des Meisters. Ihr Onkel behandelte Beethoven als Arzt.



25. Beethovens Brief an die „Unsterbliche Geliebte“.
Ein dreiteiliger glühender Liebesbrief ohne Datum und ohne Empfangenangabe fand sich nach Beethovens Tod in einem Geheimfach seines Schreibschreibtischen. Wer die Adressatin ist, ob Therese Malfatti, Giulietta Guicciardi, Therese oder Josefine, ob in den ersten Jahren nach 1800 oder vielleicht erst 1811 oder 1812 von Tepitz aus, wird sich wohl nie mit Sicherheit aufklären lassen.

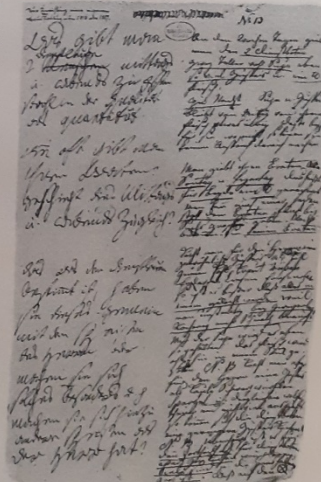
26. Titelseite
des Liederkreises
„An die ferne Geliebte“
Erstdruck

Wie die künstlerische
Verklärung des Briefes
an die „Unsterbliche Ge-
liebte“ mutet der mit
einem ähnlichen Titel
versehene Liederkreis an,
den der Meister 1816
nach der empfindungs-
reichen Gedichtfolge des
jungen Wiener Medizin-
studenten Alois Jeitteles
aus Brünn schrieb. Er ist
das letzte und schönste
Werk des Liederkompo-
nisten Beethoven.

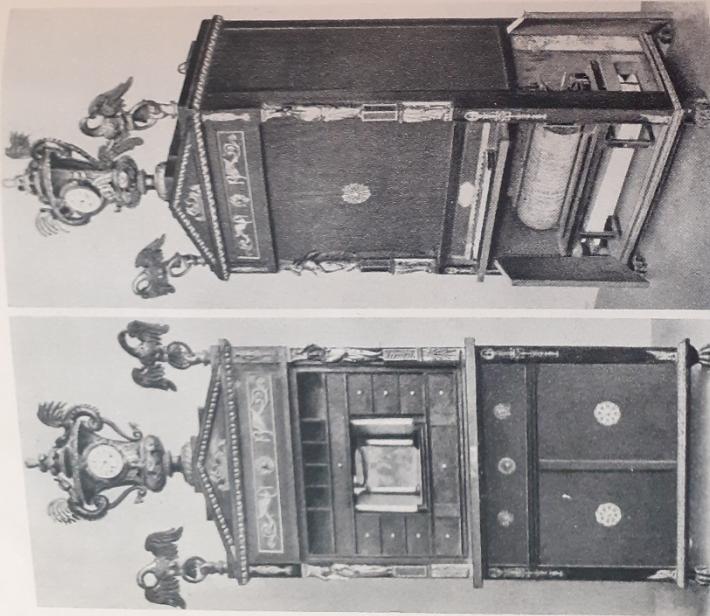


27. Nanette Streicher
Zeitgenössische Zeichnung

Nanette Streicher, Tochter des
Augsburger Klavierfabrikanten
Johann Andreas Stein und in
ihrer Jugend von Mozart als pia-
nistisches Wunderkind gepriesen,
war eine der selbstlosesten Freun-
dinnen Beethovens, die er in den
ihm so fernliegenden Haushalts-
fragen gern zu Rate zog. Mit ihrem
Gatten Theodor Streicher, dem
Jugendfreunde Schillers, betrieb
sie, selbst als „erster Geselle“
arbeitend, eine bekannte Klavier-
fabrik in Wien, und im
Streicherschen Klaviersalon hör-
ten die Musikfreunde manches
Kammermusikwerk des Meisters.



Fragen und Auskünfte über Haushalt-
angelegenheiten



28. Empire-Schreibschrank mit Musikwerk von Joh. Nepomuk Mälzel, 1810, aus dem Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität, Leipzig

Der Regensburger Musiker und Mechaniker Mälzel, seit 1792 in Wien, bekannt als Erfinder des Metronoms, hatte sich durch mechanische Musikinstrumente, besonders das „Pappharmonikon“, einen Namen gemacht. Für dieses orchestronartige Gebilde schrieb Beethoven nach Wellingtons Sieg vom 21. Juni 1813 „Die Schlacht bei Vittoria“. Für Orchesterinstrumentiert, wurde das Schlachtengemälde zu seinem größten Publikumserfolge.



29. Beethoven, 1814
Stich von B. Höfel nach Louis Letronne

Beethoven stand jetzt auf der Höhe seines Ruhmes. Daher konnte die Firma Arturia auf guten Absatz rechnen, als sie 1814 dem Stecher Höfel nach der vorliegenden Bleistiftzeichnung des Franzosen Letronne einen Kupferstich in Auftrag gab. Da die Vorlage dem Stecher nicht ähnlich genug erschien, bat er Beethoven, ihm zu sitzen. Nach kaum fünf Minuten aber stürzte dieser aus Klavier und fing an zu phantasieren. Nun konnte der Stecher in Mude den ganz in sein Spiel versunkenen Meister porträtieren, und Schindler bezeugt, daß das Resultat alle anderen Bildnisse an Ähnlichkeit übertraffe.



30. Der Wiener Kongreß

Stich nach dem Gemälde von J. B. Isabey

Vom September 1814 bis in den Juni 1815 war Wien die Stadt des Wiener Kongresses. Ein Friede von Dauer sollte angeblich hier für Europa erarbeitet werden; tatsächlich versuchte man das Rad der Geschichte zurückzudrehen und die freiheitlichen Ideen, die die Französische Revolution in der ganzen Welt hervorgerufen hatte, zu ertöten.

31. Ankündigung der „Großen musikalischen Akademie“ vom 29. Nov. 1814

In der Reihe der rauschenden Feste, Theateraufführungen, Konzerte und sonstigen Veranstaltungen, die den versammelten Fürstlichkeiten und Staatsmännern des Wiener Kongresses geboten wurden, fand auch eine große Beethoven-„Akademie“ statt. Zur Aufführung kamen die siebente Sinfonie A-dur, die für Orchester umgearbeitete „Schlacht bei Vittoria“ und die Kantate „Der glorreiche Augenblick“, das Ganze wurde am 25. Dezember wiederholt.

Große musikalische Akademie,
M I C H A E L

A U F F O R D E R U N G E N
Z U M A B E T H E I L E
D E S G R O S S E N S A L O N S V O N M I C H A E L

D I E B E S T E N V O R T R A G E N A U F F Ü H R E N
sämmtlich von der Gesellschaft bey Herrn & von Schupke, sind folgende:

Erstes: Die neue arische Symphonie,
Zweitens: Eine neue Kantate, Der glorreiche Augenblick, von Dr. Anton Salomonich,
Drittens: Eine große vollständige Sinfonien-Compilazion, stehend auf

Beethoven's Sicca
in der Schloßberg-Bibliothek.

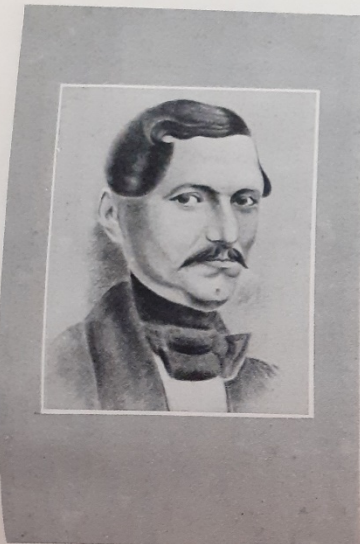
Unter Zuhilfenahme: Sängers Schul: Singschule-Symphonie.

Die Leistungen der Cantate werden vorgetragen von Frau, Gänker, Die, Schenke, Herr Schupke
und Herrn Gänker. Die, Simons hat den Preis ein Stück übernommen.

Die Sinfonien-Schul sind auf dem Schloßberg, auf der Schloßberg-Straße.

Die Akademie wird abgehalten am 29. Nov. 1814, um 6 Uhr Abends, in der Akademie, bei Herrn & von Schupke, im Saale der Schloßberg-Bibliothek. Die, Schupke, hat die Leitung.

Der Anfang der Akademie ist Sonntag mit 12 Uhr.
Der Zeit und der Cantate ist auf dem Schloßberg, bei Herrn & von Schupke.

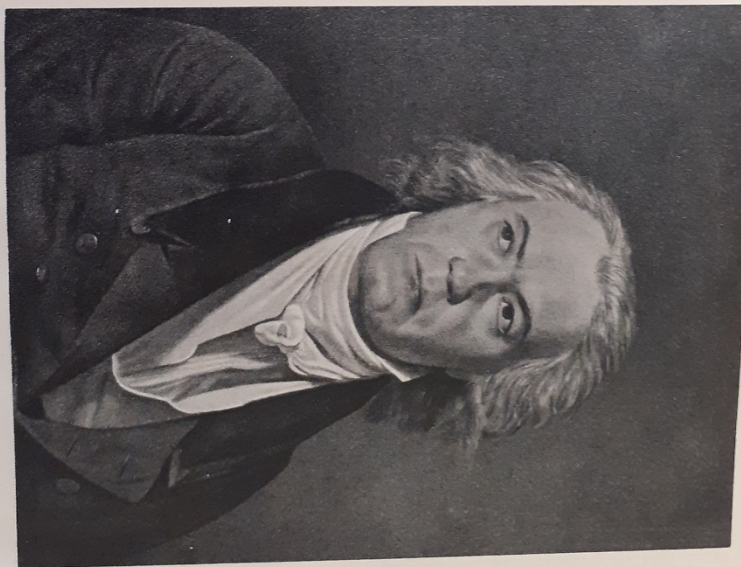


32. Beethovens Neffe und Mündel Karl.

Karl van Beethoven hatte bei seinem Tod, 1815, den Bruder Ludwig zum Vormund seines neunjährigen Sohnes Karl eingesetzt. Dieser charakter-schwache Neffe und spätere Adoptivsohn des Meisters, den er, zwischen Strenge und Nachgiebigkeit schwankend, mit aller Liebe vergeblich zu einem tüchtigen Menschen zu erziehen suchte, wurde für Beethoven eine unversieglige Quelle des Kummers während seiner letzten Lebensjahre. Ende 1825 hielt sich Karl einige Tage verborgen. Darauf bezieht sich der obige Brief.

Handwritten text in German, likely a letter from Beethoven to his nephew Karl, dated 1825.

Brief Beethovens an den Neffen, 1825



33. Beethoven, 1823
Ölbild von Ferdinand Waldmüller

Das Beethoven-Bildnis des jungen, später berühmten Wiener Malers hebt das Abwesende, Unbewusste im Wesen des Meisters hervor, der ihm, nach Schindler, nur einmal und widerwillig gegessen hat, und läßt gegenüber den Bildnissen von 1803 (Abb. 15) und 1814 (Abb. 29) tiefe seelische Verwandlungen im Menschen und Künstler erkennen.



„Meist in Gedanken versunken und diese vor sich hinbrummend, gestikuliert er, wenn er allein ging, nicht selten mit den Armen dazu. Ging er in Gesellschaft, so sprach er sehr lebhaft und laut, und, da der ihn Begleitende immer die Antwort in das Conversationsheft schreiben mußte, wurde im Gehen häufig innegehalten . . .“ Diese Beschreibung Gerhard v. Breunings paßt etwa zu der Zeichnung von Boehm, während die etwas karikierte Federzeichnung von Hoechle den „Künstlerdämon“ im Geschmack der Romantiker zum Ausdruck bringen will.



34. Der taube Beethoven auf dem Spaziergang. Zeichnungen von Boehm (links) und Joh. Nep. Hoechle



Anna Milder, die erste Fideleio-Darstellerin. Stich



Wilhelmine Schröder als Fideleio im Jahre 1822. Steindruck



35. „Fidelio“, Gefängnisbühnen
 Beethovens einzige Oper „Fidelio“, im Stoff und in Szenen wie der des (ex-fängnis)hofes, ein deutlicher Nachhall der Französischen Revolution, wurde in der Titelpartie bei der Uraufführung 1805 (ebenso 1806 und bei der ersten Wiederholung 1814) von der Milder (Hauptdarstellerin) verkörpert, aber erst die achtzehnjährige Schröder (Dassent) gab ihr 1822 die dramatische Schlagkraft. In einer „Fidelio“-Probe 1822 mußte der nun fast völlig taube Beethoven den Dirigentenstab für immer niederlegen.

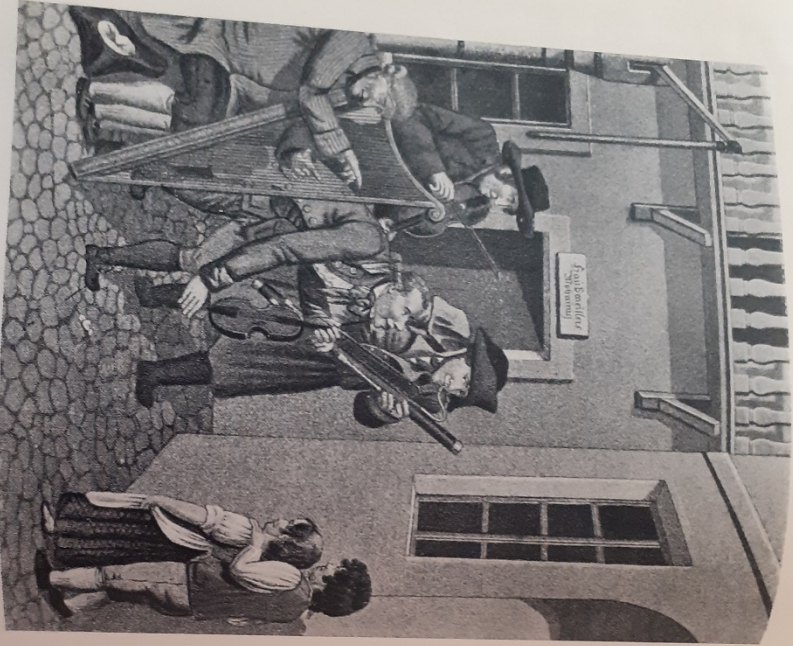
Bühnenbild der Stadtischen Oper Leipzig 1946

Handwritten musical score on aged paper. The notation is dense and somewhat obscured by ink bleed-through from the reverse side. A large, bold signature 'Beethoven' is visible at the top. Below the notation, there is a handwritten note in German: 'Man muss in der...'. At the bottom, there is a large, stylized signature that appears to be 'W. v. Beethoven'.

36. Eine Seite aus den „Konversationsheften“
 Seit 1819 mußte sich der Schwerhörige zur Unterhaltung kleiner Hefte im Oktavformat bedienen. Fragen und Antworten der Besucher wechseln dann mit eignen Bemerkungen, literarischen oder philosophischen Notizen, Geschichten, Späßen und musikalischen Einfällen. Hier ein durch den Namen des Chorleiters Hoffmann veranlaßter Kanonentwurf über den Text: „Nein, ich bin kein Hofmann, sondern heiße Hofmann – Schuit“, von 1820, in dem sich Beethovens Grimm gegen das ihm in Wien so häufig begegnende Hofschranzenlum verrät.

Handwritten musical score on aged paper. The notation is dense and somewhat obscured by ink bleed-through from the reverse side. A large, bold signature 'Beethoven' is visible at the top. Below the notation, there is a handwritten note in German: 'Man muss in der...'. At the bottom, there is a large, stylized signature that appears to be 'W. v. Beethoven'.

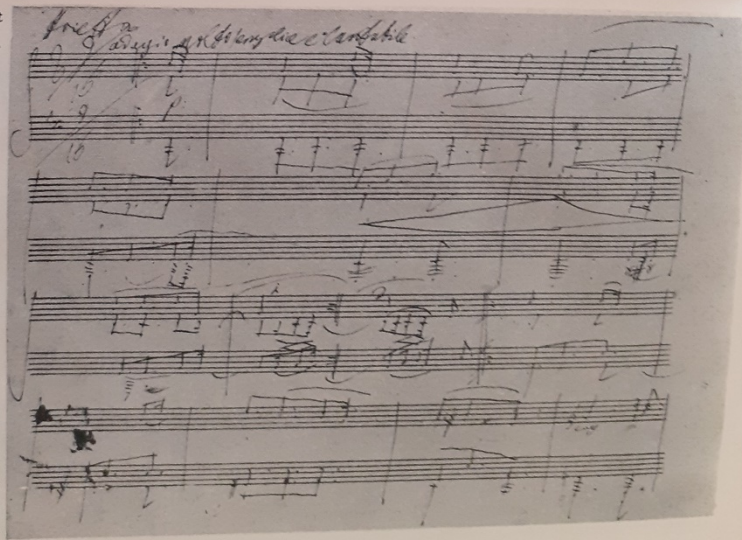
37. „Fallstafferei“-Kanon auf Schuppanzügel, 1823
 Beethoven liebte es, in seiner Spitzzeit Kanons zu schreiben „wie der Dichter ein Epigramm macht“, aphoristische ernste und heitere Stimmungsbilder, Stammbuchblätter, Glückwünsche, Froitzelien usw. In dem Kanon auf Ignaz Schuppanzügel feiert er den Freund und Prämierter des Hasanowski-Quartetts als Nachkommen von Shakespeares trinkfreudigem, wohlbeleibtem Ritter Falstaff und beweist damit die Lebenskraft seines eigenen Humors gegenüber allen Schicksalsschlägen.



38. Wiener Strabemuskanten
Farbige Radierung von Ponheimer nach G. Opitz

In den balkonzugehörigen Innenhöfen der Altwiener Häuser verhielten sich umherziehende Musikantenscharen ihren kärglichen Unterhalt. Beethoven hat für solche aus wenigen Streichern und Bläsen bestehenden Strabemuskanten 1819 seine lustigen „Mödlinger Tänze“ geschrieben.

39. Aus der Handschrift
der letzten Klaviersonate
op. 111, c-moll, 1822



In den zartlinigen, abgeklärten Notenschriftzügen, die für den „späten“ Beethoven so bezeichnend sind, ist hier die zarte „Arietta“, Beginn des zweiten Satzes und Thema seiner immer mehr sich vergeistigenden Variationen, wiedergegeben. Daß aber auch der von der Außenwelt in zunehmendem Maße abgeschlossene Meister durchaus nicht weltabgewandt war, zeigt der kämpferische Charakter des ersten Satzes dieser gleichen Sonate.

Gr o ß e musikalische Akademie

von
Herrn R. van Borchoven,

morgens am 7. Mai 1824,

im I. Hoftheater nach dem Schreinertheater,

ausgeführt wird.

Die besagte vornehmliche Musik hat die neueste Besetzung des Herrn Ludwig van Borchoven.

Erstens: Orchester.

Zweitens: Vier große Stimmen, mit Solo- und Chorstimmen.

Drittens: Orchester-Symphonie, mit im Finale einzutretenen Solo- und Chor-Stimmen, auf Schiller's Lied, am Ende.

Die Solo-Stimmen werden die Musik Sonntag und Montag, und die Chorstimmen am Dienstag und Mittwoch. Herr Schreiner hat die Direction des Theaters, der Herr van Borchoven die Direction des Chors, und Herr Schreiner die Direction des Orchesters.

Herr Ludwig van Borchoven selbst, wird am Ende der Leitung des Chors selbst weichen.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Die Orte und Plätze sind am Tage der Vorstellung am Hoftheater, im ersten Stock, zu den gewöhnlichen Musikanten zu haben.

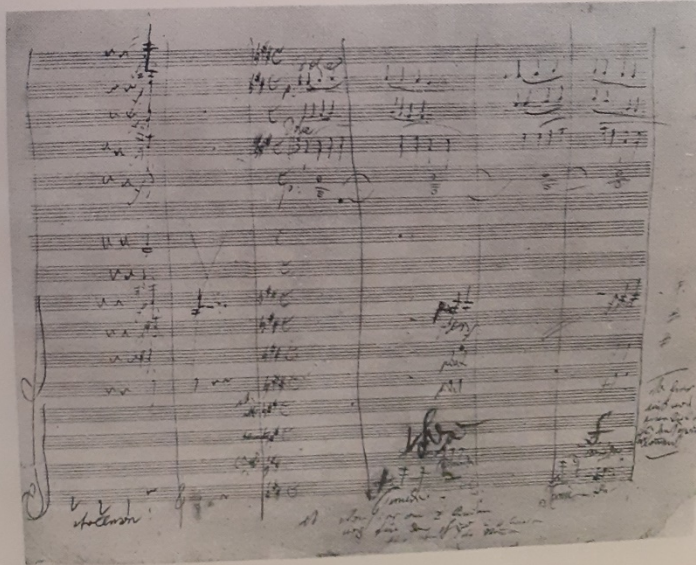
Die Plätze sind wie gewöhnlich.
Der Anfang ist um 7 Uhr Abend.

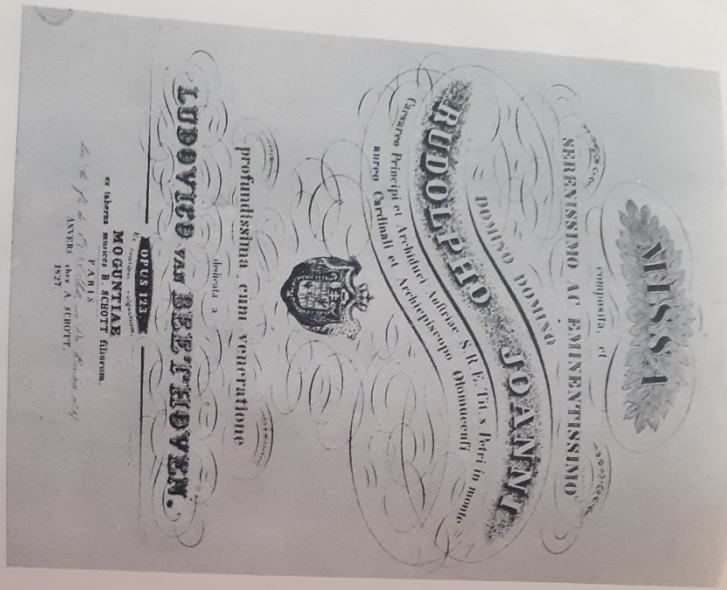
40. Ankündigung der „Großen Akademie“, 1824

In den beiden großen Konzerten vom 7. und 23. Mai trat Beethoven zum letztmal vor die Öffentlichkeit. Aufgeführt wurden: 1. die Ouvertüre „zur Weihe des Hauses“, 2. Kyrie, Sinfonie. Der fast taube Beethoven stand nur noch zum Schein vor seinem Dirigentenpult und richtete sich in seinen Bewegungen nach denen des konzertmächtigst Schuppanzigh und des Dirigenten Umlauf. Der künstlerische Erfolg war gewaltig, der finanzielle kärglich.

41. Aus der Partiturnhandschrift der neunten Sinfonie

Mehr als fünf Jahre hat Beethoven mit diesem Vermächtnis an die ganze Menschheit gerungen. Die Uraufführung erfolgte in der „Akademie“ vom 7. Mai 1824 (Abb. 40). Die abgebildete Seite enthält den Schluß des Bariton-Rezitativs im Finale (Freuden), „vollere“ und Einsatz des Chores („Freude“). Die Vortragszeichen mit Rötelstift kennen wir schon aus der Partiturseite der „Fünften“ (Abb. 20). Sie sind die zuletzt in das Manuskript eingetragenen Anweisungen des Meisters für den Vortrag.

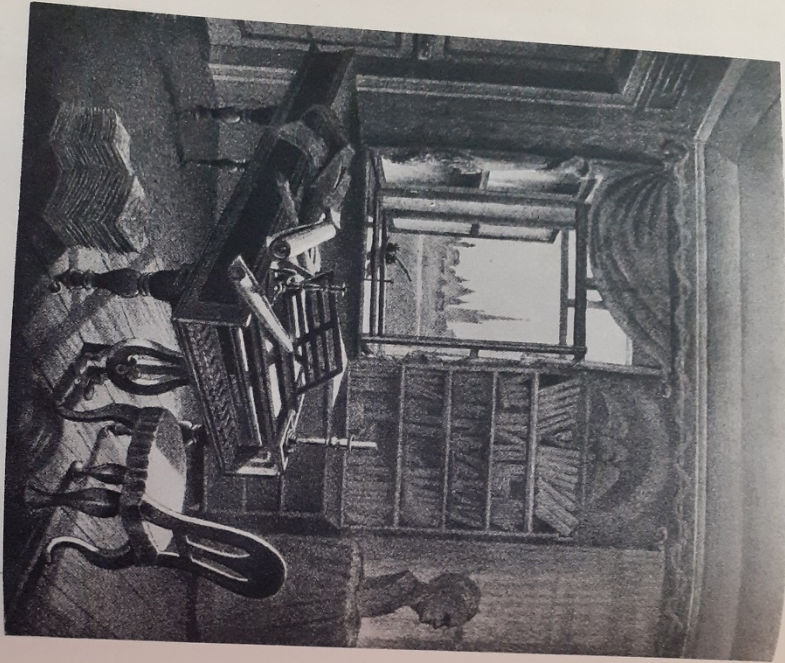




42. Titelseite des Partitur-Erstdruckes der „Missa solennis“, 1827
 1818 beschloß Beethoven, für die Einsetzungsfest seines Schülers, des Erzherzogs Rudolph, zum Erzbischof von Olmütz, 1820, eine Messe zu komponieren, rang er um dieses später als vorgesehen, wurde sie beendet. Fünf Jahre lang die Benennung „Missa solennis“ (feierliche Messe) findet sich ursprünglich lediglich auf den Abschriften, die der Meister an die Subskribenten versandte. Noch der Partitur-Erstdruck von 1827 bringt als Titel nur „Missa“. — Die Uraufführung fand am 6. April 1824 durch Beethovens Verehrer, Fürst Galizin, in Petersburg statt. Beethoven selbst hat sein Werk als Ganzes nie gehört.



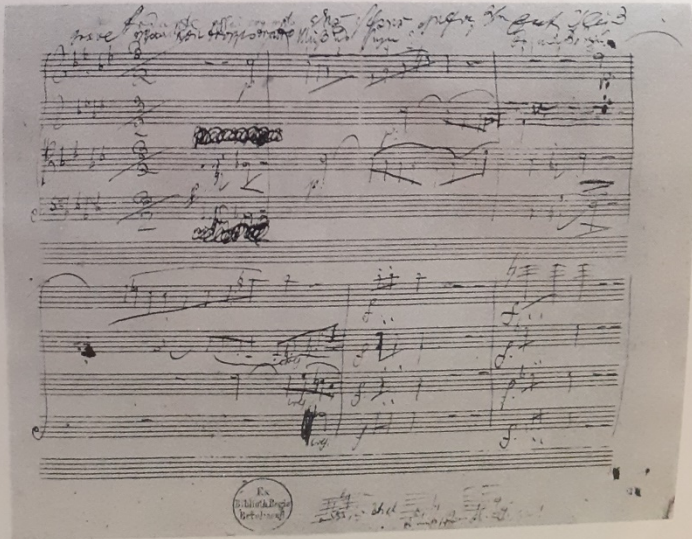
43. Die Wiener Vorstadt Alsergrund mit dem Schwarzschanzerhaus
 Von den vielen Wohnungen, die Beethoven seit 1792 innegehabt hat, war die im Oktober 1825 bezogene im 2. Stock des sogenannten Schwarzschanzerhauses — mit der danebenliegenden Kirche von „spanischen“, „schwarz“kultigen Benediktinern erbaut — die letzte. Das Haus lag am Alservorstädter Glacis (Vordergrund), wie es Beethoven liebte, mit freiem Ausblick: nach vorn hinaus auf die Innenstadt, nach hinten auf den Wienerwald (Hintergrund).



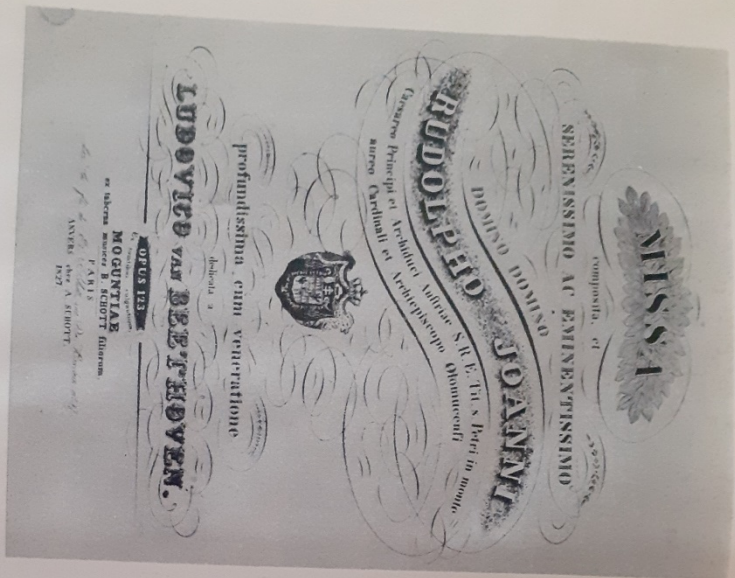
44. Beethovens Arbeitszimmer im Schwarzenberghaus
Stich nach Zeichnung von Joh. Nep. Hoechle, 1827

Die Zeichnung aus Beethovens Todesjahr zeigt einen kaum möblierten Raum: in der Mitte den Flügel, dem der Londoner Klavierbauer Thomas Broadwood ihm 1818 zum Geschenk gemacht hatte und der dann in Liszts Besitz kam; neben dem offenen Fenster mit dem hereinblickenden Stephansturm die Hausbibliothek des Bucherfreundes Beethoven, daneben die Beethovenbüste, die der Wiener Bildhauer Franz Klein nach der von ihm 1812 dem Meister abgenommenen Gesichtsmaske (s. Abb. 48) gefertigt hat.

45. Aus der Handschrift
des letzten Streichquartetts
F-dur op. 135, 1826



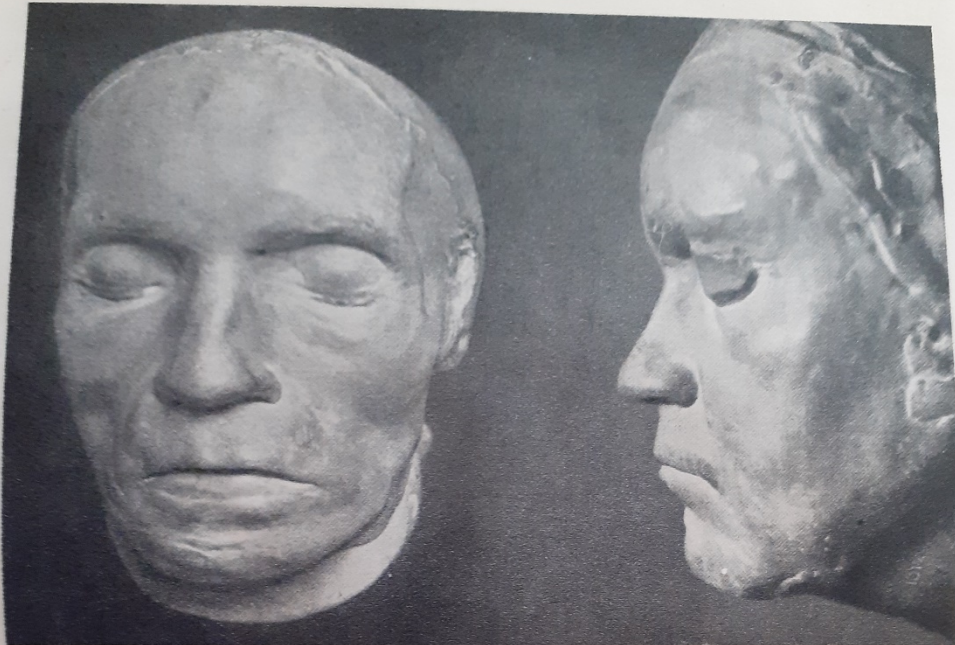
Gipfelwerke des altersreifen Meisters sind die fünf letzten Streichquartette op. 130 bis 133 und 135 mit der unerhörten Verdichtung der vier gleichberechtigten Stimmen. Unser Bild gibt den Beginn des Schlußsatzes von op. 135 wieder mit dem Titel „Der schwer gefaßte Entschluß“. Am unteren Rand sind die Themen angemerkt: die Frage „Muss es seyn“ und die Antwort „Es muss seyn“. Gerade dieser Satz ist der Beweis für die ungebrochene Willenskraft des alten Meisters.



42. Titel­seite des Partitur-Erstdruckes der „Missa solennis“, 1827
 1818 beschloß Beethoven, für die Einsetzungsfest seines Schülers, des Erzherzogs Rudolph, zum Erzbischof von Olmütz, 1820 eine Messe zu komponieren, aber erst drei Jahre später als vorgesehen, wurde sie beendet. Fünf Jahre lang rang er um dieses über die liturgischen Formen weit hinauswachsende Werk. Die Benennung „Missa solennis“ (feierliche Messe) findet sich ursprünglich lediglich auf den Abschriften, die der Meister an die Subskribenten versandte. Noch der Partitur-Erstdruck von 1827 bringt als Titel nur „Missa“. — Die Uraufführung fand am 6. April 1824 durch Beethovens Verherr, Fürst Galitzin, in Petersburg statt. Beethoven selbst hat sein Werk als Ganzes nie gehört.



43. Die Wiener Vorstadt Alsergrund mit dem Schwarzschanerhaus
 Von den vielen Wohnungen, die Beethoven seit 1792 innegehabt hat, war die im Oktober 1825 bezogene im 2. Stock des sogenannten Schwarzschanerhauses — mit der danebenliegenden Kirche von „spanischen“ „schwarz-küttigen Benediktinermönchen erbaut — die letzte. Das Haus lag am Alservorstädter Glacis (Vordergrund), wie es Beethoven liebte, mit freiem Ausblick: nach vorn hinaus auf die Innenstadt, nach hinten auf den Wienerwald (Hintergrund).



48. Beethovens Totenmaske (links), abgenommen am 28. März 1827 von dem Maler Josef Danhauser, und seine Gesichtsmaske von 1812, abgenommen von dem Bildhauer Franz Klein

Anotace

Příjmení a jméno autora: Škeříková Ludmila

Název katedry a fakulty: Katedra germanistiky, Filozofická fakulta

Název bakalářské práce: Komentovaný překlad monografie Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern od Richarda Petzoldta und Eduarda Crasse

Vedoucí bakalářské práce: Prof. PhDr. Libuše Spáčilová, Dr.

Počet znaků: 174 310

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 33

Klíčová slova: Eduard Crass, ekvivalence, komentovaný překlad, Ludwig van Beethoven, Richard Petzoldt, teorie překladu

Charakteristika bakalářské práce: Tato bakalářská práce se zabývá komentovaným překladem knihy Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern od Richarda Petzoldta a Eduarda Crasse. Teoretická část se věnuje historii českého překladu, definici překladu a překladatele, překladatelskému procesu, funkčním stylům v cílovém jazyce a samotné charakteristice knihy. Praktická část obsahuje vlastní překlad knihy a komentáře, které se týkají překladatelských postupů a ekvivalence mezi německou a českou verzí.

Annotation

Author's name: Škeříková Ludmila

Name of the institute and faculty: Department of German studies, Faculty of Arts

Name of the bachelor thesis: Annotated translation of the monograph Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern by Richard Petzoldt and Eduard Crass

Supervisor of the bachelor thesis: Prof. PhDr. Libuše Spáčilová, Dr.

Number of signs: 174 310

Number of attachments: 1

Number of titles of the used literature: 33

Keywords: annotated translation, Eduard Crass, equivalence, Ludwig van Beethoven, Richard Petzoldt, translation theory

Short description: This bachelor thesis deals with an annotated translation of the book Ludwig van Beethoven – Sein Leben in Bildern by Richard Petzoldt und Eduard Crass. The theoretical part focuses on the history of Czech translation, the definition of translation and translator, the translating process, functional styles in the target language and the characteristics of the book itself. The practical part consists of translation of the book and comments on methods of translation and equivalence between the German and Czech versions.