

Střítecký, Jaroslav

## Libussa und Brandenburger

In: Střítecký, Jaroslav. *Studie a stati*. 1. Karafiát, Jan (editor). Vydání první  
Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017, pp. 82-88

ISBN 978-80-210-8879-5; ISBN 978-80-210-8880-1 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137796>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# LIBUSSA UND BRANDENBURGER

Der Modernisierungsprozess begann im zentraleuropäischen Bereich der Habsburgermonarchie bekanntlich relativ früh von oben verordnet zu wirken, geriet aber durch ungünstige Umstände vorübergehend fast zum Stillstand. Der synchrone Modernisierungsweg hat sich dadurch in einen komplizierteren asynchronen geändert. Bei den Tschechen – nicht unähnlich den Deutschen – nahm dieser Prozess die Gestalt der nationalen „Wiedergeburt“ an, in dem die freie Gesellschaft zuerst als Kultur-, Sprach- und Schicksalsgenossenschaft verstanden wurde.<sup>1</sup>

In nicht geringem Ausmaß knüpft Bedřich Smetana (1824–1884) an seine hervorragenden Vorgänger böhmischer Herkunft an:<sup>2</sup> Er wollte alles modern und auf höchstem Niveau haben! Das Kulturleben in Prag stand im Vormärz im Zeichen der „norddeutschen Romantik“. Eduard Hanslick beschreibt in seinen Memoiren die damalige Prager Opposition zu Wien.<sup>3</sup> Die *Neue Zeitschrift für Musik* gehörte zur Pflichtlektüre der Prager intellektuellen Jugend der Generation von Smetana

---

1 URBAN, Otto. *Kapitalismus a česká společnost. K otázkám formování české společnosti v 19. století*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003.

2 GOJOWY, Detlef. Musik. In SEIBT, Ferdinand (Hrsg.). *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne*. Frankfurt am Main: Propyläen Verlag, 1995, S. 75–86.

3 HANSLICK, Eduard. *Aus meinem Leben*. Bd. 1–2, Berlin: Paetel Verlag, 1911; STŘÍTECKÝ, Jaroslav. Eduard Hanslick und die tschechische Musik. In PEČMAN, Rudolf (Hrsg.). *Česká hudba: problémy a metody hudební historiografie*. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1985, S. 85–93; STŘÍTECKÝ, Jaroslav. Kultur der Kritik. Musik im Zwiespalt nationaler Bewusstseinsbildung. In SEIBT, Ferdinand. *Böhmen im 19. Jahrhundert*, op. cit., S. 87–97; VÍT, Petr. August Wilhelm Ambros und seine Beziehung zur Geschichte der Musik in Böhmen und der tschechischen Musik. *Die Musikforschung*, 1978, 31, Nr. 1, S. 29–33; VÍT, Petr. Hudba v programu českého národního hnutí doby předbřeznové a po Říjnovém diplomu. *Opus musicum*, 1984, 16, Nr. 7, S. 195–199; VÍT, Petr. *Estetické myšlení o hudbě. České země 1760–1860*. Praha: Academia, 1987.

und Hanslick. Des Unwillens dem Metternichregime gegenüber nahm in Prag Gestalt einer ausgeprägt ästhetischen Orientierung an. Auch in Wien wurde jedes politische Diskutieren durch Debatten über die Geschmacksfragen ersetzt, sie betrafen jedoch nicht die Zukunftsmusik, sondern nur Koloratur, mokierte sich Hanslick. Dadurch erklärt sich, warum die Opernprobleme in Prag so ernst genommen wurden. Es ging nicht nur um Wagnerianismus oder um die tschechische Nationaloper, wie bei anderen Kulturnationalismen auch, sondern auch um einen interessanten Schnittpunkt von beiden Phänomenen.

Wagner wurde in Prag nicht nur gespielt, sondern auch fleißig gelesen. Dank dem Sprachtraquismus war dort beides in vollem Umfang möglich. Die Wagnerschen Schriften lieferten auch den damaligen Tschechen ihr argumentatives Rüstzeug. Otakar Hostinský war, wie manche seiner deutschen Kollegen, der Meinung, dass Richard Wagner durch seine ästhetischen Schriften zum großen Opernreformer geworden wäre, auch wenn er kein Opernwerk geschaffen hätte.<sup>4</sup> So ist auch in den tschechischen Diskussionen über den Wagnerianismus zwischen der Hörerfahrung mit der Wagnerschen Musik und der durch das Gelesene vermittelten Wagnerkenntnis zu unterscheiden. Aus den Differenzen zwischen beidem ergab sich der eigentliche Inhalt, der im tschechischen Kulturbewusstsein als „Kampf um Smetana“ bekannt geworden ist.

Der Streit betraf bei weitem nicht nur Smetana allein. Die beiden Positionen wurden folgendermaßen abgegrenzt: betraut man mit der Darstellung der tieferen Gefühlsregungen das Orchester, so handelt es sich um den Wagnerianismus, denn sonst bleibe diese edle Aufgabe der Ausdruckskraft der menschlichen Stimme vorbehalten. Die tschechischen Streitparteien der Wagnerdebatte waren sich in der Hochschätzung des gesungenen Wortes als dem Kern der dramatischen Mitteilung einig – bis auf die Tatsache, dass die Antiwagnerianer den *belcanto* bevorzugten, während Hostinský und sein Gefolge auf dem deklamatorischen Prinzip beharrten. Laut Antiwagnerianer sollten Gefühle durch Gesang zum Ausdruck gebracht werden, nach Hostinský sollte man die Muttersprache nach ihren eigenen Gesetzen singen lernen. Der Philologismus der frühen Phase der Nationalbewegung klingt in der Überzeugung nach, dass der Schlüssel zum nationalen Musikstil in der Sprachdeklamation liege.

Obwohl Hostinský das Gesamtkunstwerk für das Ergebnis des gesetzmäßigen Entwicklungsgangs des Musikdramas hielt und es sogar im Einklang mit dem Standpunkt der Formalästhetik sah,<sup>5</sup> wich er wesentlich von Wagner ab, indem für ihn die Dichtung im modernen Musikdrama Vorrang vor dem Musikalischen behalten sollte. Eine solche Dichotomie kennt Richard Wagner nicht. Bedřich

4 OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan. K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu. *Opus musicum*, 1984, 16, Nr. 7, S. 200–206, 200f.

5 HOSTINSKÝ, Otakar. *O hudbě*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1961, S. 25–124.

Smetana folgte Wagner nicht durch äußerliche Nachahmung der Musiksprache, sondern in der ernsten Auffassung des Kunstwerkes als Brennpunkt eines Festes, wodurch der Gemeinschaft gewisse Werte demonstriert und diese dadurch gefestigt werde. Es ging also nicht um den Wagnerschen *Ring* allein, sondern beispielsweise auch um die Leipziger Bachrenaissance oder üppige Darbietungen von Berlioz oder Liszt. Der erforderliche Festivalcharakter des Kunstwerkes lag viel mehr in seinen bewusst gewordenen neuen Gesellschaftsfunktionen als in einzelnen Stilmerkmalen. Zu seinen Propheten gehörte Friedrich Nietzsche – und blieb es auch nach seiner Abkehr von Wagner und der Hinwendung zu Bizet. Deshalb kann uns am „Wagnerianer“ Smetana kaum stören, dass er sich in verschiedenen musikdramatischen Fächern versuchte. Der erste Satz des ersten Opernwerkes von Smetana – *Braniboři v Čechách* – verlangt, dass die Tschechen endlich zur Waffe greifen, weil die Zustände nicht mehr auszuhalten sind. „Kein Gesindel, Volk sind wir“, reagiert darauf die Menge der Stadtarmen. Kein Wunder: der Librettist Karel Sabina (1813–1877) gehörte zu den Revolutionären, die nach der Mai-Verschwörung des Jahres 1849 zum Tode verurteilt, dann zu Festungskerkern begnadigt und während der fünfziger Jahre freigelassen wurden. Nicht nur Ereignisse von 1848–49 klingen hier nach, sondern auch die Ideen von Sabinas Schrift *Der geistige Kommunismus* (verfasst zu Beginn der sechziger Jahre): das Bürgertum solle sich den „geistigen Proletariern“ öffnen und sie durch Bildungstätigkeit veredeln, wodurch die Unabhängigkeit der ganzen Nation herbeigeführt werden könnte.<sup>6</sup>

Sabina stellt sich die Revolution eher naturalistisch vor. Die Stadtarmen rauben und plündern, damit den Fremden nichts mehr übrigbleibt. Berauscht von der Regierungslosigkeit krönen sie ihren Wortführer Jíra zum Bettlerkönig. Ihr Tanzwirbel wird durch ihren Chorgesang a capella unterbrochen: „*Unsere Stunde hat geschlagen, die Prager Armen werden nun die Herren sein.*“ In weiterer Folge greift das Volk aktiv (zu den Stadtarmen gesellt sich auch das von einem greisen Schöffen geführte Landvolk!) in die Opernereignisse ein. In der Oper führt dies zum glücklichen Schluss. Der gesunde Menschenverstand kann nicht unvernünftig walten: die Brandenburger begeben sich friedlich nach Brandenburg, alle Übrigen nach Prag und Umgebung, nur der Schurke Tausendmark bleibt mit seiner Schande allein.

Wie es sich für eine grandopéra gehört, dominieren im ersten Opernwerk von Smetana Chöre und Massenszenen. Das Befreiungspathos ist eher sozial als national ausgerichtet. Es ist auffallend, dass es nicht nur an musikalischen Historismen mangelt, sondern auch im Widerspruch zum geschichtlichen Sujet der Adel fehlt, obwohl eben der durch den opernhafte manifestierten Landespatriotismus auch aktuell ansprechbar gewesen wäre.

6 SABINA, Karel. Duchovní komunismus. In NOVOTNÝ, Jan (Hrsg.). *Čeští utopisté devatenáctého století*. Praha: Melantrich, 1982.

Dies entsprach der Sichtweise der einflussreichsten Wortführer der damaligen Nationalbewegung. Im Umkreis von František Palacký entstand zu Beginn der sechziger Jahre die Broschüre *České skizzy*, in der man liest, dass es unter den heutigen Tschechen nur mehr völlig unbedeutende Adelige gäbe, dafür jedoch den politisch bedeutenden Stand der Kaufleute, etliches Beamtentum und besonders den selbstständigen Bauernstand. Das tschechische Bürgertum sei zwar zahlreich, jedoch arm. Alle böhmischen Städte mit Ausnahme von Prag und der großen Kurorte seien eigentlich nur ausgedehnte Dörfer. Was die Bildung anbelangt, sei das Bürgertum Deutschlands viel gebildeter als das tschechische, der tschechische Bauernstand überragt dafür den deutschen bei weitem sowohl durch seine Bildung als auch durch seinen Reichtum.<sup>7</sup>

Der Bauernstand wird in *Prodaná nevěsta* und *Hubička* verherrlicht, auch *Tajemství* spielt in einer Kleinstadt ländlichen Gepräges. Die unverhüllte soziale Note der *Brandenburger in Böhmen* klingt in diesen Werken nicht mehr an. Ihre Welt ist die Welt einer ländlichen Idylle. Alle dramatischen Konflikte werden nur deshalb ausgespielt, um letztlich zum Frieden auf dem Dorfplatz hinzuführen. Die Identifizierung des Tschechentums mit diesem Horizont vermochte sogar einen so heroischen Schaffenscharakter wie Smetana zu Kompromissen zu bewegen, die seiner modernen Orientierung zuwider liefen.

Für die Identifizierung des modernen Tschechentums mit der idealisierten Bauernwelt dienten die realen Zustände höchstens als Vorwand zweckgerichteter Projektionen. Alle Identifikatoren,<sup>8</sup> die nationalen insbesondere, pflegte man frei zu erfinden. Das Bier z. B. wurde von tschechischen Patrioten als echtes slawisches Getränk glorifiziert, was noch am Anfang des zweiten Aktes von der *Verkauften Braut* mächtig erklingt. Wenn es auch so rezipiert wurde, so heißt es aber keinesfalls, dass man ernsthaft glaubte, dass fleißiges Biertrinken Germanen in Slawen verwandle. Ähnlich stand die symbolträchtige Dichotomie Eiche – Linde nicht von Anfang an fest. In *Slávy dcera* vergleicht Ján Kollár (1793–1852) die Stärke Russlands mit der Eiche, erst nachträglich sollte ausschließlich die Linde als echt slawisch angesehen werden. Bei den Identifizierungen durch Unterschied ist auch in der Symbolik an Gegensätze zu denken (Taube – Adler, Löwe – Eber oder auch Bär, Honig – Eichel, süß – bitter, fleißig – genussüchtig, feminin – maskulin je nach der Muttersprache).<sup>9</sup>

7 URBAN, Otto. *Česká společnost 1848–1918*. Praha: Svoboda, 1982, S. 157ff. Zum Bauerntum in der tschechischen Nationalbewegung zusammenfassend und eindrucksvoll: HROCH, Miroslav. *Na prahu národní existence. Touha a skutečnost*. Praha: Mladá fronta, 1999, S. 255ff.

8 STRÍTECKÝ, Jaroslav. Identitäten, Identifikationen, Identifikatoren. In HARTMANN-SCHMIDT, Eva (Hrsg.). *Formen des nationalen Bewußtseins im Lichte zeitgenössischer Nationalismustheorien*. München: Oldenbourg, 1994 s. 53–66.

9 „Eiche“ und „Eichel“ sind im Tschechischen Maskulina. Näheres siehe MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha: Československý spisovatel, 1983, S. 19, 105ff.u.a.

Die neuzeitliche Gesellschaft der Tschechen, die Nation, war zunächst nur ein Projekt,<sup>10</sup> dessen eigene Ideenwelt noch des Aufbaus bedurfte. Als ein Mittel dazu diente die Übersetzungstätigkeit, wobei unter „Übersetzung“ oft eine Aneignung in einem tieferen als dem heutzutage gängigen Sinne verstanden wurde. In den damaligen Übersetzungen finden sich außer den autogenen Bestandteilen, die auf der buchstäblichen Übersetzung aus einer Sprache in eine andere beruhen, auch alogene Bestandteile, in welchen die Originalvorlage vom Übersetzer umgedeutet oder ergänzt wird.<sup>11</sup> Es wäre missverständlich, solche Vorgänge im altpositivistischen Geiste schier für plumpe Fälschungen zu halten.<sup>12</sup> Das Kausal-Rationale wurde damals oft weitgehend durch Komplementär-Analoges verdrängt.

Mit dem idealisierenden Spielcharakter eines solchen Mythosaufbaus hängt zusammen, dass das tschechische Identifizierungsbild die Züge einer Dorfgemeinschaft annahm. Sachlich genommen handelt es sich mindestens um zwei verschiedene Bilder: um eine ideelle Projektion der Patrioten, der keine Wirklichkeit entsprach – und um das Bild vom Blickpunkt der Reise- und Amtsberichte, welches realistisch war.<sup>13</sup> Beide Bilder waren aber auf ihre Weise richtig! Das Problem bestand nicht im Tschechischen selbst, sondern in seiner Kodifizierung. Millionen von Bewohnern sprachen Tschechisch, jedoch ein „schlechtes“ Tschechisch. Tschechische Patrioten folgten der Sprachkodifizierung von Josef Dobrovský (1753–1829), der die Schriftsprache des 16. Jahrhunderts für die vollkommenste Gestalt des Tschechischen hielt. Von diesem Standpunkt aus galt die inzwischen gesprochene Sprache, besonders die der Barockzeit, für verfallen. Daher der Philologismus der Patriotenbewegung – und das immer wieder vorkommende Jammern über den „*Verfall unserer Muttersprache*“.

Umso leichter hat das Dorfleben in der Vorstellungswelt der Patrioten die Gestalt und Funktion der naturwüchsigen Zuflucht angenommen, außerhalb derer es kein echtes Tschechentum gäbe. Vorbereitet wurde dies durch ein Gemisch vom Nachklang des naturrechtlichen Empfindens mit dem Sentimentalismus der frühpatriotischen Literatur.<sup>14</sup> Manche Patrioten waren ländlicher Herkunft, an wirklichen Bauern fehlte es jedoch in ihrem Umkreis bis auf seltene Ausnahmen völlig. Die mangelnde soziale Basis ihrer Bewegung versuchten sie durch idealisierende Bilder und Mystifizierungen nachholen. František Ladislav Čelakovský

---

10 HROCH, Miroslav. *Na prahu národní existence*, op. cit., S. 132ff., bes. S. 169f.

11 MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu*, op. cit., S. 69ff.

12 Ibidem, S. 86.

13 Hroch folgt dem britischem Soziologen Anthony D. Smith, indem er zwischen der „*ethnischen Kategorie*“ (in unserem Falle die tschechisch-slawische Bevölkerung) und der „*ethnischen Gemeinschaft*“ (in unserem Falle die frühnationalen Patriotenprojekte) unterscheidet. Siehe HROCH, Miroslav. *Na prahu národní existence*, op. cit., S. 59.

14 KREJČÍ, Karel. *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha: Československý spisovatel, 1975, S. 21–99.

(1799–1852) und andere Literaten aus dem Jungmann-Gefolge dachten dabei nicht nur an Bauern, sondern auch an Bäuerinnen. Die Dichterin Sophia Lando­vá wurde von Čelakovský schlichtweg frei erfunden. Marie Čacká gab es zwar wirklich, sie war aber keine Bäuerin wie vorgegeben, sondern eine bürgerlich gebildete Pragerin Namens Božislava Svobodová.<sup>15</sup>

In *Libussa* erscheinen die Bauern eindeutig als „Volk“. Freudig singend und Schalmei blasend kehren sie von ihrer Feldarbeit zum Hof von Přemysl zurück und freuen sich schon, am nächsten Morgen ihrer Arbeit wieder nachgehen zu dürfen. Přemysl wird als beliebter Gutsherr vorgestellt, sein Pflug – im Widerspruch zur dynastischen Legende – soll unter der Linde in der Nähe seines Bauernhofes ruhen. Verlegen singt er, wie leid es ihm tue, dass Libussa Fürstin geworden ist; sonst würde er wagen, ihr einen Heiratsantrag zu machen, denn seit ihrer gemeinsamen Schulzeit in Budeč<sup>16</sup> ist er in sie verliebt. Außer der in die Urzeit verlegten Apotheose des österreichischen Schulwesens rettet dieser gefühlvolle Gesang den Přemysl vor der Peinlichkeit, ungefragt, quasi auf Befehl, Libussas Ehemann werden zu müssen. Warum eigentlich tritt Přemysl auf die Bühne – auch auf die Bühne der Geschichte! – nicht, getreu der dynastischen Sage, mit dem Pflug, sondern mit dem Schwert?

Die Antwort liegt auf der Hand: *Libussa* wurde als böhmische Kronoper verfasst, beflügelt durch die tschechischen Hoffnungen nach Anerkennung der Rechte der Böhmisches Krone innerhalb der Habsburger Monarchie.<sup>17</sup> In diesem Zusammenhang ist es besonders wichtig, dass Libussa eine von den führenden Männern des Volkes *gewählte* Fürstin ist. In dramatischer Hinsicht bleiben diese Männer belanglos, als Sendboten tapen sie im Dunkeln, sodass sie auf dem Schimmel als das intelligenteste Wesen unter ihnen angewiesen sind. Ein wesentliches Element ist dafür ihre Begeisterung für die Vermählung von Libussa und Přemysl. Auch ihr Jubel über die Versöhnung zwischen Přemysl und Chrudoš ist von hohem Wert. Angesichts der erwarteten Krönung Franz Joseph I. zum König von Böhmen sollten die Tschechen einig sein. Deshalb ist die Versöhnung

15 MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu*, op. cit., S. 128–137.

16 „Budeč“ hieß ein gegen Ende der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts pansophisch angebahntes Bildungsprojekt von Karel Slavoj Amerling, welches einigen freimaurerisch mystischen als auch viel späteren Bildungsideen von Rudolf Steiner ähnelte. Die Benennung Budeč bezog sich auf die angeblich vom Fürsten Krok, dem Vater der drei Töchter Kazi, Teta und Libussa, begründete Lehranstalt. Unter dem Einfluss der Manuskriptenfälschungen von Václav Hanka wurde der Stoff aktualisiert und die Existenz von Kroks Budeč für nachgewiesen gehalten, wodurch die Bezeichnung nicht nur zu Amerling, sondern auch zu Smetana und seinem Librettisten gelangte. Siehe MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu*, op. cit., S. 108ff.

17 Nachdem die staatsrechtlichen Hoffnungen der Tschechen enttäuscht worden waren, entschied sich Smetana, seine *Libussa* bei der Eröffnung des tschechischen Nationaltheaters (am 11. Juni 1881 anlässlich des Besuches des Kronprinzen Rudolf in Prag, nochmals bei der Wiedereröffnung am 18. November 1883) uraufführen zu lassen.

zwischen Chrudoš und Šťáhlav von Bedeutung. Beide Brüder – ähnlich wie Alt- und Jungtschechen – streiten um ihre väterliche Erbschaft. Alles sollte aber gut laufen, wenn der frisch gekrönte Monarch die Landesordnung (verkörpert durch Libussa) und die nationale Elite (verkörpert durch Wladyken und Lechen) respektieren würde.

Die Prophezeiung Libussas soll die Legitimität der Krönung durch den Hinweis auf die historische Kontinuität bekräftigen und zugleich limitieren. Ihrem seherischen Blick schweben nur Břetislav und Jitka, Jaroslav von Šternberk, Eliška und ihr Sohn Karl IV. vor, dann folgen Jan Žižka und Prokop der Große mit seinen Hussiten, Georg von Poděbrady (Podiebrad) und letztlich nur mehr der Hradschin in feierlicher Beleuchtung. Hier meldet sich die Geschichtsauffassung von František Palacký (1798–1876) zu Wort. Seine Geschichtserzählung hat er mit dem Jahr 1526 abgeschlossen. Für die Sternstunde der böhmischen Geschichte hielt er das Hussitentum, was Bedřich Smetana durch den Hussitenchoral musikalisch bekräftigte. Bei der Wertung dieses Standpunktes ist jedoch Vorsicht geboten: obwohl protestantisch erzogen, interessierte sich Palacký wenig für die religiöse Komponente der Hussitenbewegung und schätzte das Hussitentum nur als Ausdruck der Freiheitsliebe der Tschechen, womit er den modernen tschechischen Nationalismus mit dem Denkungshorizont des westeuropäischen und nordamerikanischen Liberalismus verband.<sup>18</sup>

Das mythologische Potenzial des Stoffes blieb nicht ausgenutzt, weil es zu viel aktualisiert und national umgedeutet wurde. Die romantische Empfindsamkeit war für seine Ausführung ohnedies längst reif, wie die Absicht Beethovens, eine *Libussa*<sup>19</sup> zu komponieren, das gleichnamige Stück Grillparzers oder auch *Penthesilea* von Kleist bezeugen. Aus dem Widerspruch zwischen der ursprünglich mythischen Achse (Libussa als Verkörperung des lunaren und Přemysl als Verkörperung des solaren Prinzips, das Volk als Sternenhimmel) und den aktuellen Bedeutungsschichten erklärt sich letztlich die Schwierigkeit, das Festwerk überzeugend und glaubhaft zu inszenieren. Durch jede Veranschaulichung sickern damalige zeitgenössische Einzelheiten, nicht selten mit einem unbeabsichtigt komischen Beigeschmack.

---

18 STRÁTECKÝ, Jaroslav. Wer zuletzt lacht. Tschechen und Deutsche in den böhmischen Ländern. In HEUBERGER, Valeria – SUPPAN, Arnold – VYSLONZIL, Elisabeth (Hrsg.). *Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998, S. 71–77; STRÁTECKÝ, Jaroslav. *The Czech Question. A Century Later*. Siehe s. 66–81.

19 PEČMAN, Rudolf. *Beethovens Opernpläne*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1981, S. 79f., S. 128.